

"Los objetos como vestigio de la ruina: las cosas en el teatro de Samuel Beckett"
Lucas Margarit (UBA)¹

Resumen

En la obra de Samuel Beckett los objetos cobran un lugar central con respecto a la mirada y a la percepción del sujeto. A partir de allí podemos establecer dos aspectos fundamentales de su poiesis: por un lado la "cosa" como un resto que es observado desde la ruptura del hábito y que lleva a pensar en la degradación como único modo de supervivencia -lo que incluso puede llevarnos a pensar en la cosificación de lo humano; pero también, la idea de que ese mismo objeto permite poner en cuestionamiento su relación con la palabra ya que en la ruptura del hábito que Beckett propone, la "cosa" comienza a tener una función diferente a la que originariamente fue concebida.

Palabras clave

Beckett – teatro – cosa- objeto- hábito

* * *

En las obras de Samuel Beckett la presencia de las cosas y la relación que los personajes establecen con ellas, devienen en una zona de significación que nos permitiría reconocer por un lado una teoría del conocimiento fallido y, por otro, una representación del paso del tiempo como degradación. Es decir, la presencia de las cosas en el escenario deviene en una representación de la temporalidad de los personajes como también la representación de una relación particular de resignificación. Cuando los sujetos perciben esos objetos en escena, se establece de por sí, la necesidad de que dicha relación sea leída como el modo en que establecen relaciones de conocimiento, de intimidad, de adecuación física, etc.

Cada una de estas relaciones supone una historia detrás, una historia que no se cuenta, o también que se relata fragmentariamente a partir de la presencia de lo corroído y de lo deteriorado, de aquello que en un contexto de postguerra aún puede configurar algún tipo de uso o de significado. Si la historia se presenta como un discurso del pasado construido a partir de una memoria discontinua y fragmentaria, las cosas alrededor del sujeto funcionarían como una evidencia concreta y material del paso del tiempo y también del pasado y de la duración de las cosas. Por ello esbozan el modo en que el tiempo fluye desgastando tanto al sujeto como a los objetos y, también podríamos agregar: degradando la relación entre ellos, representando de este modo un mundo residual.

Al hablar de la obra de Beckett, evidentemente nos encontramos ante una extensa producción tanto narrativa como dramática que va a desarrollar diferentes modos de representación tanto del sujeto como de su relación con el entorno. La presencia de las cosas en el escenario, el modo en que los personajes se las apropian y resignifican, cómo

¹ Lucas Margarit (Buenos Aires, 1966) es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, su tesis de doctorado trató acerca de la poesía de Samuel Beckett. Ha realizado su post-doctorado sobre la traducción y la autotraducción en la poesía de este mismo autor. Es poeta, profesor e investigador en la Universidad de Buenos Aires. Ha colaborado con numerosas publicaciones y dictó cursos, seminarios y conferencias tanto en Argentina como en el exterior. Publicó varios libros de poesía, de ensayo y traducciones críticas de textos de literatura inglesa.

las utilizan, etc. va a marcar un recorrido que llevará a preguntarse por la relación entre el sujeto y su cuerpo en primer lugar, para luego llevar el cuestionamiento a la relación entre sujeto y mundo.

En un ensayo de 1948, "Peintres de l'empêchement" Beckett establece ciertas pautas para considerar este tipo de vínculos: "el objeto de la representación se resiste siempre a la representación ya sea a causa de sus accidentes, ya sea a causa de su sustancia, y en primer lugar a causa de sus accidentes, porque el conocimiento de sus accidentes precede al de la sustancia" (Beckett, *Disjecta*, p.135). Esta resistencia del objeto a ser representado es uno de los motores de la producción beckettiana y de algún modo se traslada también a la pintura de Bram van Velde, y que se manifiesta en la afirmación del propio Beckett: "Lo pintado es lo que impide pintar". Entonces, la pregunta con la que comenzamos es ¿qué es representar un objeto? ¿De qué modo se establece una relación entre cosa y objeto y su representación? ¿No podríamos considerar que toda cosa es representación de sí misma en tanto "cosa en sí" en términos kantianos?

La noción misma de representación ya establece una relación particular sujeto – objeto llevada hacia la visión más radicalizada de la re-significación que responde en estos términos al campo del artificio. Desde la perspectiva de Beckett, la cosa quedaría fuera del alcance de un conocimiento seguro, de una expansión relativa a sus usos y apropiaciones, por ello anuncia en este ensayo un quiebre en la relación sujeto-objeto siguiendo un patrón que venía estudiando y aludiendo en su obra más temprana: el pensamiento cartesiano y, más precisamente, el post-cartesiano.

Su primer acercamiento a la *Ethica* de Geulincx fue durante su estancia en la École Normale, luego tendrá una lectura más detallada alrededor del año 1936, en uno de sus viajes a Irlanda para ver a su familia, en la Biblioteca del Trinity College de Dublín. Esta lectura coincide con la escritura de su novela *Murphy* (1938) donde hay evidentes referencias y alusiones a la obra del filósofo belga. Asimismo, existe un grupo de manuscritos de los apuntes que Beckett ha tomado durante su lectura, que son un documento imprescindible para comprender su poética, incluso no sólo en lo que atañe a su relación particular con el pensamiento de Geulincx². Uno de los aspectos que claramente interesaban a Beckett de su perspectiva filosófica es el "quietismo" para la conformación de sus personajes, lo que nos lleva a pensar también qué sucede con el cuerpo y aquél mundo material que presenta cercanía e interacción. Lo que uniría ciertos aspectos de la teoría cartesiana, el ocasionalismo, la obra de Thomas de Kempis y el personaje del Purgatorio dantesco, Belacqua.

Para el pensador belga es el cuerpo inmovilizado lo que impulsa al sujeto a tomar conciencia de sí mismo, en un pensamiento que se proyecta en la palabra y que crea realidades internas que se distancian cada vez más de su cuerpo y de la realidad externa y, claro está de las cosas que conforman esa realidad. Cito a Geulincx: "El cuerpo sin movimiento se mantiene uno y con el mismo modo"³, es decir, llevar al cuerpo al estado de ataraxia le permite encontrar la naturaleza de la razón en tanto unidad, diferenciándose de la multiplicidad del cuerpo y del mundo. Es por ello que las acciones permanecen en cada personaje y el resto –es decir las cosas que están en el mundo- se

² Véase, Geulincx, Arnold, *Ethics with Samuel Beckett Notes*, edited by Han van Ruler, Anthony Uhlmann & Martin Wilson, Leiden, Brill, 2006, pp. 311 y ss.

³ *Metaphisica Vera*, II, 152-153.

manifiestan como una ilusión de la cual el hombre forma parte a través de “la ocasión de encuentros fortuitos”⁴. En Murphy podemos leer:

*La mente de Murphy se imaginaba a sí misma como una gran esfera hueca, herméticamente cerrada al universo exterior. Esto no era un empobrecimiento, ya que no excluía nada que no contuviera ella misma. Nada existió jamás, existía o existiría en el universo exterior, que no estuviera ya presente como virtualidad, o como acto, o como virtualidad deviniendo en acto, o como acto deviniendo en virtualidad, en el universo interior de la mente*⁵

¿Cómo componer entonces algún tipo de existencia con la serie de cosas que se interponen en la experiencia del sujeto? Las cosas ya no se ciernen en un sentido cerrado y monóptico, sino que se diseminan en los modos de establecer relaciones con el sujeto. En la obra de Beckett podríamos afirmar que estas relaciones están íntimamente ligadas a las nociones de uso y hábito, idea que desarrolla en su ensayo *Proust* (1931). El uso constituye un hábito que se desarticula con la memoria involuntaria que tanto Proust como Beckett toman de sus lecturas de Henri Bergson. Leemos en este ensayo: “Hábito es, entonces, el nombre genérico de los incontables acuerdos contraídos entre los incontables sujetos que constituyen al individuo y sus incontables objetos correlativos.” (Beckett, *Proust*, p.19)

Si en Beckett las cosas son objetos determinados por el uso y, consecuentemente, por un pasado, podríamos considerar entonces que la cosa desgastada supone una historia que parece recuperarse en el discurso de cada personaje y en la resignificación –en tanto resto o residuo de lo que fue en su origen cada cosa- que eso supone. Tales son los casos, por ejemplo, de Estragón y su bota al inicio de *Waiting for Godot* (1948-1953):

Estragon, sitting on a low mound, is trying to take off his boot. He pulls at it with both hands, panting. He gives up, exhausted, rests, tries again.

As before.

[Estragon, sentado en el suelo, intenta descalzarse. Se esfuerza haciéndolo con ambas manos, fatigosamente. Se detiene, agotado, descansa, jadea, vuelve a empezar. Repite los mismos gestos.]

[...]

VLADIMIR: There's man all over for you, blaming on his boots the faults of his feet.

[VLADIMIR: He aquí al hombre íntegro arremetiendo contra su calzado cuando el culpable es el pie.]

O el de Winnie con los objetos que saca minuciosamente de su bolso:

⁴ Malbreil, Germain, “L’occasionalisme d’ Arnold Geulincx”, in: *Archives de Philosophie* N° 37, París, 1973, p. 85.

⁵ Beckett, S., *Murphy*. London, 1993, p. 63

All day long. (Gaze and lips again.) No. (Smile.) . . There is of course the bag. There will always be the bag. . Even when you are gone, Willie." (p. 27).

[Todo el día. (Mirada fija, labios apretados de nuevo.) No. (Sonrisa.) No no. (Fin de sonrisa.) Queda la bolsa por supuesto. (Se vuelve hacia ella.) Siempre quedará la bolsa. Incluso cuando te hayas ido, Willie.]

[...]

Pause. WINNIE puts on hat hurriedly, looks for mirror. WILLIE turns page. WINNIE takes up mirror, inspects hat, lays down mirror, turns towards bag. Paper disappears. WINNIE rummages in bag, brings out magnifying-glass, turns back front, looks for toothbrush.

[Pausa. Winnie se pone el sombrero apresuradamente, busca el espejo. Willie pasa la hoja. Winnie coge el espejo, arregla el sombrero, deja el espejo y se vuelve hacia la bolsa. El periódico desaparece. Winnie revuelve en la bolsa, saca una lupa, se vuelve al frente y busca el cepillo de dientes.]

Estragón por su parte y Winnie y Willie por la suya, llevan a cabo una serie de hechos rutinarios y repetitivos siempre con los mismos objetos. Quizá de manera más focalizada en *Happy Days*, la sincronización entre palabra y acción se deba a una constante repetición de los actos, como una repetición que pareciera mecánica y que expusiera cierta falsa seguridad para los personajes como una mirada irónica de la situación. Winnie parece esperar cada día con un optimismo incómodo para el espectador. Esta obra no remite al *exemplum*, sino que expone directamente la inutilidad de toda esperanza, lo cual deviene también a partir del estado en que se encuentran las cosas que Winnie manipula y que serían un reflejo de su propia decadencia y ruina.

Pero no podemos obviar que es también el sujeto quien produce el desgaste en las cosas o incluso, el uso de los restos como cosas aún útiles, de allí que señaláramos antes la resignificación de los objetos que se relaciona con su re-utilización. En las sucesivas obras de Beckett las cosas se representan enfáticamente como "algo usado" y, por lo tanto, reúne parte de la historia de quien la ha usado /desgastado. Esta situación es evidente en muchas de las obras beckettianas y un buen ejemplo podría ser la escena de la novela *Molloy* cuando el protagonista establece una extraña relación las piedras:

They were pebbles but I call them stones. Yes, on this occasion I laid in a considerable store. I distributed them equally between my four pockets, and sucked them turn and turn about.

[Eran guijarros, pero las llamo piedras. Sí, aquella vez adquirí una importante reserva. Las distribuí equitativamente entre mis cuatro bolsillos y las iba chupando por turno.]

Este gesto del personaje recompone el sentido del desgaste como un artificio para reconfigurar su relación con el mundo exterior. Las piedras, en su uso se resignifican, forman parte para el lector de un hábito novedoso que intenta recomponerse cada vez en algo diferente, en una serie de sistemas de relación que marcaría un intento vano de organizar la acción. Creo importante tener en cuenta que el desgaste de ese resto (pebbles / guijarro) se modifica en primer lugar a través de la palabra que usa el personaje para nombrar (stone / piedra) y luego se intensificará a través de la acción de organizar y de chupar. Este es uno de los fragmentos más significativos con respecto a esta problemática en la obra beckettiana donde se narra el modo en que el protagonista chupa las piedras, una tras otra, en un orden casi inamovible, exponiéndolo a la cosa a una repetición siempre del mismo acto.

Retomando la imagen del calzado gastado y roto de Estragón, voy a remitirme a la serie de comentarios acerca de la serie de representaciones pictóricas de los zapatos de Van Gogh. Gauguin en sus memorias dice sobre una visita al estudio del pintor holandés:

En el estudio había un par de grandes zapatos con clavos, muy gastados y manchados de barro; él hizo de ellos una notable pintura de naturaleza muerta. No sé por qué intuí que había una historia tras esa vieja reliquia, y un día me atreví a preguntarle si tenía razón para conservar con respeto lo que uno tira normalmente al cubo de la basura.⁶

Esta referencia que acabamos de leer nos cuestiona acerca de la “utilidad” de la cosa. Nuevamente la presencia del resto se delimita por la intención del artista, de recuperar desde otra perspectiva una “utilidad particular” del objeto descartado, en tanto cosa representada y en tanto posibles resignificaciones. Aquello desechable es lo que utilizan los personajes de Beckett en el momento de aparecer en escena. Desde esta perspectiva podríamos señalar que todos los objetos que aparecen en escena en *Waiting for Godot*, son desechos, los restos de una sociedad industrial que devino en sociedad residual. Una obra que afirma la presencia de lo residual es *Breath* (1969) donde nos encontramos con un escenario lleno de basura: “Faint light on stage littered with miscellaneous rubbish.” [Luz débil sobre escena cubierta de basuras diversas.]. Los restos son en primer lugar “escenografía”, luego el mundo.

Tanto objeto como sujeto en la obra de Beckett son elementos que representan ese estado degradado del cuerpo y de las cosas. Algo similar sucede en *Endgame*, donde en ese espacio cerrado se encuentran algunos objetos utilizados de manera no convencional. Si estos objetos derruidos continúan siendo utilizados por Hamm y Clov, se debe a que no hay nada más en el mundo que pueda suplir la historia, ni nuevas cosas que puedan establecer nuevos vínculos con el mundo.

Volviendo a la imagen de Van Gogh, Martin Heidegger, construye una historia a partir de la imagen de los zapatos. Un nuevo relato que no corresponde con la historia, sino con un interés personal de dar cuenta de un concepto y de una relación particular entre hombre, cosa y tierra. Este relato ya fue cuestionado, entre otros por Mayer

⁶ Citado en SCHAPIRO, M. (1968): “La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh”, en Schapiro M, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.

Shapiro⁷, lo cual no desmerecería el texto heideggeriano para nuestros intereses, ya que lo que importa aquí es la leyenda construida a partir de la cosa representada. La relación establecida da cuenta de varios aspectos: el tiempo, la historia, el silencio de la cosa, un sujeto que dice en nombre de la cosa y, por lo tanto, es quien la constituye como tal. Los personajes van construyendo un discurso de su pasado, uno diferente cada vez porque tanto el sujeto como su deseo cambian, lo cual también se remonta a esa serie de referencias sobre el tiempo que Beckett desarrolló en su *Proust*. Cada sujeto se modifica con el tiempo y el pasado es modificado por nosotros, ya no somos los mismos, por lo tanto la relación con aquél mundo exterior al sujeto será distinto cada vez, y el relato que cuente será también diferente.

Hablar de “cosa” supone hablar por un lado de relación con el mundo y por otro, de un sujeto que entra en relación con la cosa para acceder al mundo, el modo en que se lleva esta interacción a cabo da cuenta de un modo de concebir lo real, su contexto y también, podríamos agregar, de su relación con la palabra. Heidegger señala que la cosa es “lo que importa a los hombres”. Sin embargo en la obra beckettiana, las cosas que marcan su presencia no es “lo que importa”, sino a lo escaso que queda y a lo poco que ese sujeto tiene acceso desde una posición de quietud, ya sea por ser un personaje con problemas motrices o directamente un personaje que sufre la imposibilidad de alcanzar ese objeto o, incluso también en algunas obras de Beckett puede tratarse de un problema de percepción del mundo exterior por parte del personaje. De allí que nace otra pregunta: ¿Es perceptible el cambio (el desgaste) de la cosa?

Sin duda, la relación que se establece, limitada, reducida a veces al hábito, básica en su inmediatez, es una relación horizontal entre sujeto y cosa. Se presentan en un mismo nivel de presencia y de acción. No hay referencias a una trascendencia del sujeto a través del objeto en Beckett. Entonces, ¿de qué modo el sujeto toma contacto con estos objetos?. Sin duda, por la repetición, que como señalamos antes se reitera como un hábito, la cosa se presentará roída, como un residuo de la experiencia y de la historia, lo cual también remite a la presencia de lo temporal en la representación. Cada una de las cosas que hay sobre el escenario son cosas ajadas: desde la vestimenta hasta el cepillo de dientes de Winnie en *Happy Days*, por ello mismo otorgan historicidad al relato o la trama representada.

Por otra parte, ciertas referencias en el teatro de Beckett –sobre todo a través de las didascalias- remiten a un momento en la historia que intenta mantenerse lo más alejado posible de las marcas de delimitación y reconocimiento temporales. Pese a ello, si tomamos por ejemplo, *Last Krapp's Tape*, sin duda veremos que la técnica, el magnetófono y los carretes, por ejemplo, remiten a la década de los años 50', por lo tanto el objeto está dando ciertas marcas de tiempo que el mismo texto intenta desdibujar. La cosa, entonces, también sitúa al personaje en un tiempo determinado, se instaaura un sujeto histórico también por la relación que establece con ese objeto que manipula.

Es decir que ya de por sí, estamos frente a una relación compleja que nos conduce a nuevas preguntas: ¿quién o qué es lo que produce el desgaste? ¿Qué utilidad puede llegar a tener una cosa que es un resto de lo que ha sido en algún momento? ¿De qué modo se lo re-utiliza? Desde esta perspectiva cada objeto que aparece en escena

⁷ Cf. SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh", en *Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

remite a un historia, tiene un pasado que el objeto mismo permite entrever, pero que también se oculta detrás de la cortina del hábito (en términos en que lo define el propio Beckett) y detrás de las acciones del personaje con respecto a ese objeto. Por otra parte, este hábito no permite acceder de manera fehaciente a cada uno de los objetos produciendo un mal uso o un uso parcial de cada cosa, por lo tanto el conocimiento es también parcial.

De los propios personajes beckettianos que aparecen en relación a estos objetos nacen otros interrogantes :¿Qué es? ¿Cómo es? ¿Para qué es? Conocimiento y utilidad van de la mano en estas relaciones que van armando un entramado en donde los sujetos establecen normas propias para la apropiación y también para su posterior uso. Porque también será otra reflexión la que se presente: si no pueden conocer las cosas en sí, lo que son, si no pueden percibir fehacientemente ese mundo exterior, cómo establecer una relación de continuidad con esos objetos que entran en el campo de lo que no se puede discernir. La bota de Estragón no es “su” bota, no puede determinar si es la misma bota que ya utilizó o es otra bota, o mejor dicho, no puede discernir “qué bota es”.

Las cosas en la obra de Beckett se presentan también como objetos que en su uso vacilan desde el dolor (zapato) hasta el aburrimiento (repetición de la acción). En ese hábito que conlleva ese aburrimiento se van repitiendo siempre los mismos actos que entretejen una serie de relaciones: todos los días, en cada momento, para lo cual *Happy Days* es un buen ejemplo.

Las relaciones que se establecen con las cosas son, por lo general, siempre las mismas. Repetir los mismos movimientos, lo que quizá se deba a cierta seguridad sobre la cual reposan cada uno de estas acciones proyectadas hacia ese mundo exterior. ¿Podríamos considerar el “hábito” particular de cada personaje como un estadio de cierta seguridad que se manifiesta en su ensimismamiento, en ese mundo interior que no permite que el exterior rompa las rutinas? Como también ¿es la materialidad de las cosas la que permite algún tipo de estabilidad en ese proceso de degradación? Porque la solidez de las cosas, en algún punto también remitiría a la solidez del mundo que rodea a cada personaje. Dicha solidez también representaría algún tipo de orden sobre el que se apoya el sujeto. Recuperar su relación con ese mundo exterior y material, aunque sea una relación fracasada, conduce a los personajes a reencontrar un lugar de acción, un espacio donde pueda situarse y así recuperar “esquemas culturales” que den algún sentido al hábito al cual nos venimos refiriendo.

Por otra parte, también hay que considerar qué se dice de cada una de las cosas que hacen su aparición en estas obras. Son cosas desgastadas, que pareciera que han perdido su uso cotidiano y sobre la cual el personaje crea un nuevo hábito. Asimismo, cómo nombrar aquello que está fuera de ese sujeto que percibe a ese objeto, cómo poder determinar la palabra que pueda dar cuenta de ello, tal es el caso de la novela *Watt* y la escena donde el protagonista se pregunta acerca de la relación entre el significante “olla” y la cosa que denominamos de ese modo. Nuevamente se pone en evidencia una relación de hábito por parte del sujeto que interactúa con los objetos de ese mundo exterior. Podríamos decir que el objeto en las obras que comentamos está siempre relacionado con el uso, y siempre el uso es desgaste. Las cosas se desintegran igual que el cuerpo lo que nos lleva a preguntarnos si no podríamos preguntarnos si no existe la cosificación del cuerpo y del sujeto, tal como en *Endgame*, cuando los padres de Hamm son presentados dentro de tachos de basura, como un microcosmos que

estaría señalando aquella naturaleza degradada o ausente del exterior del cuarto, donde todo también se corrompe como los restos que tiramos a la basura.

Porque la pregunta por el nombre de las cosas por lo general no forma parte del uso habitual de cada objeto. Es una detención en ese reiterado uso que transforma la cosa en objeto.

Bibliografía

BECKETT, Samuel, [1952] *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

-----[1954] *Waiting for Godot*. London: Faber & Faber, 1965.

----- [1957] *Fin de partie suivi de Acte sans paroles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

----- [1983] *Disjecta*. Edited by Ruby Cohn. London: Calder, 1983.

----- [1953] *Watt*, London: Calder, 1976.

GEULINCX, Arnold, *Ethics with Samuel Beckett Notes*, edited by Han van Ruler, Anthony Uhlmann & Martin Wilson, Leiden, Brill, 2006

MALBREIL, Germain, "L'occasionalisme d' Arnold Geulincx", in: *Archives de Philosophie* Nº 37, París, 1973

SCHAPIRO, Meyer. "La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh", en *Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999.