

Modos de representación en Esperando a Godot (1952) y La clase muerta (1975)

PIZZATTI, Franco /Universidad Nacional de General Sarmiento - Universidad de Buenos Aires, Argentina - fpizzatti@campus.ungs.edu.ar

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: representación dramática - teatro posvanguardista - teatro posdramático

> Resumen

El estudio del teatro del siglo XX revela una transformación en los modos de representación dramática, con una ruptura entre el texto y la escena que permite una mayor autonomía teatral. A través del análisis de *Esperando a Godot* (1952) de Samuel Beckett y *La clase muerta* (1975) de Tadeusz Kantor, se examinarán las estrategias utilizadas para reconfigurar el drama y generar una metáfora escénica innovadora. Mientras Beckett resignifica elementos del pasado con una estructura cíclica y diálogos indeterminados, Kantor introduce una teatralidad basada en la acción, el objeto y la memoria, donde el texto pierde preponderancia frente a la *performance*. Ambos autores desafían la tradición dramática y contribuyen a un nuevo paradigma teatral posvanguardista, en el que el espacio, el cuerpo y el lenguaje se reformulan para una representación autónoma y autorreflexiva.

> Presentación

El estudio del género dramático del siglo XX implica abordar un escenario de disputa de identidades y de modos de ser. El presente análisis explora el dispositivo teatral a partir de la separación de la escena con el texto dramático hacia un nuevo estatuto estético, que da cuenta de un mundo interior y que es reflexión de la obra dramática misma. En este sentido, la propuesta indaga sobre qué estrategias fueron empleadas por Samuel Beckett en *Esperando a Godot* y por Tadeuzs Kantor en *La clase muerta* en el camino hacia un teatro autónomo.

Si bien la diferencia en las fechas de publicación de las obras y del contexto espacial entre ellos son evidentes –*Esperando a Godot* del año 1952 y *La clase muerta* del año 1975– ambas reconfiguraron

elementos del drama para crear una metáfora escénica específica lejos del sentido convencional heredado por la tradición.

En este sentido, Beckett conoce los elementos del pasado y los reelabora para resignificarlos en su uso particular; mientras que Kantor, a pesar de ser consciente de su herencia literaria, la niega en su afán difuso y dadaísta: una práctica en escena cercana al *happening* y, en simultáneo, al abordaje pictórico. En ambos casos, nos aproximaremos al estudio del lenguaje hacia una correspondencia evolutiva entre el teatro de posguerra hacia un teatro radical de *performance*.

Si las vanguardias históricas, iniciadas a fines de siglo XIX y consolidadas en las primeras décadas del siglo XX, tenían como objetivo ejercer resistencia contra la institución-arte y generar la fusión del arte con la vida, la transgresión posvanguardista de los límites entre las diferentes ramas del arte resultó en la fragmentación de los dogmas culturales estables de la Modernidad. Por lo tanto, el arte se inserta como un dispositivo de visibilidad por medio de una forma específica de discursividad como un juego de desplazamiento (Ranciére, 2012).

De este modo, los géneros y los medios artísticos comenzaron a interrelacionarse como consecuencia de la inexistencia de fronteras que los contuvieran. En consecuencia, la posibilidad de un nuevo paradigma del arte permitió disolver las modalidades de representación previas para su reconfiguración hacia un arte autonomizado de su fin estético que trabaja la tensión del arte con la vida.

La relación entre lenguaje y realidad dentro de las posvanguardias implica una íntima asociación entre el texto escrito y la representación escénica. El teatro “se inscribe en el ámbito de la *práctica real socio-simbólica*” (Lehmann, [1999] 2013: 42) encerrando la producción y la ejecución de obras que presentan “modos de percepción y comportamientos sociales en la práctica artística (...)” (42). De esta manera, existe una apertura a la posibilidad de entretejer lenguajes diferentes como los corpóreos, visuales y retóricos con una finalidad mimética e inclusive autorreflexiva.

Esperando a Godot (1995 [1952]) de Samuel Beckett presenta una *matriz generativa*, una estructura dramática de una ficción y una situación escenificada, capaz de plasmar un efecto particular en la percepción ya que el discurso pasa de ser una *historia* a un *juego*. La introducción de diálogos, a partir de los cuales el campo semántico tiende a la indeterminación y a la incertidumbre, es una de las características retóricas de la obra en la cual el pensamiento tiene forma de lenguaje. La posible llegada de Godot es un deseo insatisfecho y representa un continuo fracaso para el descubrimiento:

ESTRAGÓN: Ya debería de estar aquí.

VLADIMIR: No aseguró que vendría.

ESTRAGON: ¿Y si no viene?

VLADIMIR: Volveremos mañana.

ESTRAGÓN: Y pasado mañana.
VLADIMIR: Quizá.
ESTRAGÓN: Y así sucesivamente.
VLADIMIR: Es decir...
ESTRAGÓN: Hasta que venga. (7, 8)

Los personajes esperan de modo indeterminado la figura de Godot y su demora constante genera monotonía en conjunción a largos diálogos que atraviesan la obra en un escenario fuera del tiempo. En este sentido, "el lenguaje se nos presenta como un elemento frágil que lleva a un continuo fracaso para el descubrimiento y, por lo tanto, para el conocimiento del mundo" (Margarit, 2003: 89). La innovación está en la estructura cíclica, en la continua degradación de los personajes a partir del paso del tiempo y un eterno retorno de las acciones y, a su vez, "en llevar al género teatral a su mínima expresión" (72).

Las premisas que derivan de lo anterior, permiten pensar que la realización del sujeto consiste en la capacidad de ser percibido a partir de la cual las palabras son la expresión de la existencia, palabras que son ambiguas y se extinguen por su propio uso; el autor plantea un doble movimiento: profundidad sobre las situaciones de los personajes y reflexión sobre el propio desarrollo dramático. A su vez, Beckett presenta una realidad constante y ordinaria por medio de repeticiones y la falta de justificación de la direccionalidad del sujeto; del mismo modo, dan cuenta de una correspondencia con la imagen de mundo interior en el cual el verdadero conocimiento es producido por la mente del sujeto.

A diferencia de Beckett, Tadeusz Kantor en *Teatro de la muerte* (1984 [1975]), abandona explícitamente toda pretensión de continuidad a la oficialización de las vanguardias al enunciar lo siguiente: "No tengo ningún canon estético, no me siento sujeto a tiempos pasados, no los conozco y no me interesan" (13). Si bien apela a la tradición literaria en *La clase muerta*, como Ulises y Penélope, su obra toma una nueva direccionalidad en la representación estética-simbólica basada en la verosimilitud. En consecuencia, el método de representación es estrictamente escénico, basado en las acciones de los actores yuxtapuestas a la presencia de maniqués; el objetivo es crear una barrera invisible: una analogía a la separación de la vida y la muerte.

A diferencia de *Esperando a Godot*, en *La clase muerta* la acción está en primer plano e introduce una representación de roles sociales arquetípicos volcados en escena por parte de los actores. El texto solo configura un marco escénico a modo de apuntes a partir del cual la *historia* se transforma en un *juego*. Para Kantor, el drama es acción del escenario y metáfora visual, y no reconstrucción de su ficción narrativa, lo que en definitiva es el abandono de la ilusión para dar lugar a la materia escénica capaz de generar una atmósfera solo recuperada por la memoria, pero ambos autores logran una continua reflexión sobre la propia naturaleza del género.

Para Kantor, el contenido escrito sólo repone los elementos que direccionan la acción y se presenta como un elemento extraño a la representación y, al mismo tiempo, el lenguaje escénico resulta irreproducible a través del texto; la autonomía escénica es radical:

Como todo esto se desarrolla en un teatro, los actores de la CLASE MUERTA respetan lealmente las reglas del ritual en el teatro, asumen papeles en una obra, pero aparentemente no les dan mucha importancia, por así decirlo actúan automáticamente por costumbre (Kantor, 1984 [1975]: 260).

El uso del lenguaje en ambos textos propone un enfoque disruptivo en relación a las vanguardias históricas. El manejo del lenguaje y el espacio en Beckett permiten observar características sólidas, tales como la monotonía constante a través de diálogos indeterminados, el uso del espacio como vacío y la presencia de repetición en la comunicación de los personajes. *Esperando a Godot* se inscribe en un discurso escrito que cuenta con recursos para ampliar el contexto comunicativo –como las didascalias– en términos de constituir un texto ambivalente: tanto para ser leído como representado en escena.

En contraposición a Beckett, Kantor expulsa la posibilidad de formalizar la trama de su obra por escrito ya que su resolución depende de la *performance* en escena. Si bien existe el texto escrito de *La clase muerta*, es la preconfiguración de los espacios y personajes que participan en la acción. Su propuesta es la reinención del teatro desde la interrelación de distintos lenguajes del arte: del mismo modo que Duchamp, los objetos en la obra poseen una autonomía absurda e irracional que direccionan la representación simbólica, como práctica real socio-simbólica.

En las obras analizadas, los cuerpos poseen diferentes características y funciones. En *Esperando a Godot*, no hay interrelación entre el hacer y el decir, existe una representación "del cuerpo en el vacío del mundo" (Margarit, 2003: 83). Por otro lado, Kantor recurre a mecanismos automáticos que brindan sentido a los movimientos de sus personajes, como manifestación de acciones que cumplen una función según el principio del azar y no un factor racional: cuerpo y objeto son un elemento que forja una nueva estética del espacio escénico.

Kantor, si bien comparte características con el teatro beckettiano, establece un nuevo proceso de significación de objetos despojándolos de su función: "Superarlos significaba privar a esas relaciones de su importancia material y funcional, es decir, de su posible aprehensión" (Kantor, 1984: 243). Al vaciarlos de significados, están listos para ser introducidos al campo artístico junto a los actores y se transforman en una relación conjunta que connota el hecho teatral escénico.

La clase muerta constituye una realidad simbólica que desafía la tradición dramática y las posvanguardias oficiales hasta el momento. La constante resignificación de los objetos como los bancos

escolares de madera, los libros repletos de polvo y los maniqués, reafirma una nueva realidad: es el orden de un mundo improvisado, espectral e inconsciente, de una naturaleza que sólo existe en la memoria. Si el vacío y el silencio en Beckett brinda sentido al cuerpo en el mundo, para Kantor, la espontaneidad y la aparición de maniqués y de elementos de un mundo ordinario constituyen la autonomía de un paisaje escénico y abandonan al texto entendido como límite de la creación.

El análisis realizado requiere un estudio más profundo, especialmente sobre aquellos elementos y estrategias hasta aquí mencionadas. Sin embargo, el mismo permite establecer una correspondencia entre las mismas respecto a los desplazamientos en los modos de representación en el drama del siglo XX. Principalmente, sobre la transgresión de los límites del género y, en simultáneo, una correspondencia con la imagen del mundo interior como una práctica de nuevos sentidos sociales y simbólicos. El espacio, el cuerpo y el lenguaje sufren una mutación desde el drama beckettiano que deriva en un trabajo de transformación por parte de Kantor, a partir de la cual la escena es autosuficiente y autonarrativa, es decir, una realidad que persiste como un objeto que ha de ser descubierto.

Bibliografía

- BECKETT, Samuel (1995 [1952]) *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets.
- JAMESON, Frederic (1995 [1984]) "Introducción", en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- KANTOR, Tadeusz (1984 [1975]) La clase muerta, en Denis Bablet (ed.) *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Versión en video disponible en: <https://youtu.be/U0wdk3N53XY>
- LEHMANN, Hans-Thies (2013 [1999]) "Prólogo", en *Teatro posdramático*. Murcia: Innova. Disponible en: <https://desocuparlapieza.wordpress.com/2015/04/21/lista-de-grupos-de-teatro-posdramatico-yvideos-de-sus-obras>.
- MARGARIT, Lucas, Samuel Beckett. *Las huellas en el vacío*, Buenos Aires: Atuel, 2003.
- RANCIÈRE, J. "La estética como política". *El malestar de la estética*, trad. L. Vogelfang y M. Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012, pp. 27-59.
- ROSANO, Susana (2008) "Posvanguardias", en Amícola, José y J.L. de Diego (Dirs.) *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al margen.