

# El Silencio en la Obra de Beckett\*



José Sanchis Sinisterra

## Resumen

En "El silencio en la obra de Beckett" José Sanchis retoma textos como *Eleutheria* (1947), *Esperando a Godot* (1948), *Final de partida* (1956), *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II* (1957-1959) entre otras, con las cuales aborda "El silencio como tema, como dimensión filosófica, en compleja articulación con el Ser y con el Lenguaje, con ese ser de lenguaje al que llamamos hombre"\*\*\* y propone cuatro elementos con los cuales se puede leer la obra de este autor: El vacío, la quietud, la oscuridad y el silencio. Según Sanchis, "estos cuatro términos con sus respectivos opuestos (presencia, palabra, movimiento, luz) configurarían el territorio beckettiano como negatividad positiva, como penuria plétórica, como derrotismo constructivo, como fracaso triunfal. Designarían los cuatro puntos cardinales de un paisaje literario que parece anunciar, sin consumarlo nunca, el fin de la representación"\*\*\*

Este texto sirve como referente para acceder a la compleja y amplia obra de Beckett, quien ha dejado un importante legado para la dramaturgia y el teatro contemporáneos.

## Abstract

*In "Silence in Beckett's work", José Sanchis makes use of such texts as Eleutheria (1947), Waiting for Godot (1948), Endgame (1956), Act without Words I and Act without Words II (1957 - 1959), among others, by means of which he handles "silence as a topic, as a philosophic dimension, in its complex articulation with Being and Language, with that being that possesses language, which we call man". Four elements are set forth that make it possible to read this author's work: void, stillness, darkness and silence. "These four terms, together with their opposites (presence, movement, light, word), would configure Beckett's territory as a positive negativity, as a plethoric poverty, as a constructive defeatism, as a triumphant failure. They would point to the four cardinal points of a literary landscape, which, though never consummating it, seems to announce the end of representation."*

*This text serves as a point of reference in gaining access to the complex and ample work of Samuel Beckett, who has left such an important legacy for contemporary theater and dramaturgy.*

\* Tomado de: Sanchis Sinisterra, José, *La escena sin Límites*, Barcelona, Pausa, 1991.

\*\* Sanchis Sinisterra, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Aznar, Manuel, ed., Soler, Barcelona, 2002, p. 124.

\*\*\* *Ibid.*



El silencio que nos congrega esta tarde no es aquél que aterraba a Pascal, el de los grandes abismos siderales, sino el otro, quizás no menos aterrador, que se abriría aquí mismo, ahora, si optara por callarme: el silencio de la palabra. El silencio del que brota el lenguaje, el silencio que el lenguaje enmascara, el silencio que deja el lenguaje a su paso, porque quizás lo habita desde siempre. ]

Es el silencio que se extiende fuera de la palabra humana, orillada por *gritos desgarradores y murmullos inarticulados*, ese *verdadero silencio* de que se habla en *Lo innombrable*, que es como una “enorme prisión, como cien mil catedrales”, en el que el trémulo fenómeno de la voz se dice a sí mismo, se inventa a sí mismo, se cuenta fábulas, historias, figuras, nombres, pronombres... en un incesante parloteo que pretende dar sentido y fundamento al ser.

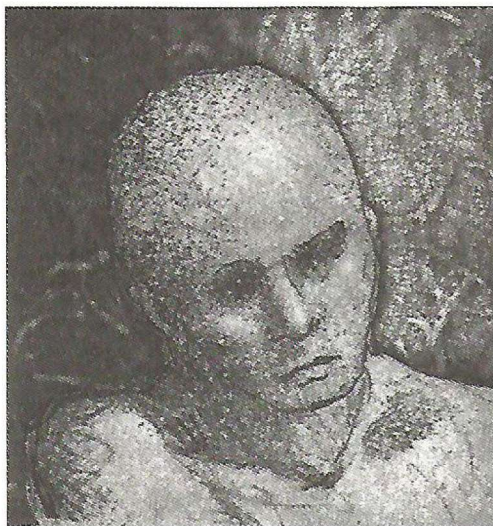
Es el silencio que, paradójicamente, sólo puede existir cuando la palabra lo dice.

El lenguaje es un sistema que contiene ya en sí mismo una representación del mundo y del hombre; no es pues un código neutral que cada usuario emplea libremente para organizar y comunicar su in-

mediata experiencia vital. No es una sustancia inerte y vacía de significado que el escritor moldea a su antojo. En consecuencia, toda revuelta contra las formas literarias anteriores, en busca de una más auténtica representación del mundo objetivo o de una expresión más directa de la subjetividad, queda limitada por esta previa articulación impuesta desde la propia naturaleza del lenguaje, desde esa matriz de significación que el lenguaje lleva consigo.

Pero a partir de Mallarmé, la literatura comienza a convertirse en su propio objeto, en su propio campo de indagación, sin duda para cuestionar la noción misma de *representación*, al tiempo que se violentan los cánones de la retórica y hasta de la sintaxis, para dar cauce a nuevas maneras de percibir la realidad, a nuevas dimensiones de la realidad abiertas por la sensibilidad y el pensamiento contemporáneos. Se va haciendo evidente que el ámbito verbal no es adecuado para captar las zonas de experiencia que el espíritu humano, y en particular la ciencia, están comenzando a explorar (física, matemática, psicoanálisis...). Gran parte de la filosofía contemporánea, desde Schopenhauer y Kierkegaard hasta Russell y Wittgenstein, gira en torno a los límites del lenguaje, a su inadecuación, a su impotencia para traducir el referente *real* y el mundo *interior*. El pensamiento de Wittgenstein, particularmente, se desarrolla a partir de la duda sobre las capacidades del lenguaje para hablar de otra cosa que de sí mismo. La experiencia del mundo se da *en* el lenguaje, y éste es una institución anterior y posterior a nosotros, una praxis pública basada en consensos, suposiciones, aproximaciones y *encantamientos*.





52 El escritor que quiere escapar a este *encantamiento*, a esta alienación, a esta invasión de los otros en sí mismo, de la cosa *pública* en la *cosa privada*, ¿no tiene acaso otra alternativa que el silencio? Tal alternativa —entendiéndolo el silencio como abdicación de la palabra creadora, como renuncia a la expresión literaria, como eclipse de la obra— parece haber sido la opción de algunos nombres significativos de las letras contemporáneas.

Dice al respecto George Steiner:

...la elección del silencio por parte del poeta, el escritor que a mitad de camino abandona la modelación articulada de su identidad, son cosas nuevas. Se presenta (...) en dos de los principales maestros, forjadores, presencias heráldicas, si se quiere, del espíritu moderno: en Hölderlin y en Rimbaud. Ambos figuran entre los poetas más grandes de su idioma. Ambos llevaron la palabra escrita a los sitios más lejanos de la posibilidad sintáctica y perceptiva. (...) Pero (...) más allá de los poemas, casi más vigorosos que éstos, está el hecho de la renuncia, el silencio elegido. A los treinta años Hölderlin había completado casi su obra, unos años después entró en una apacible locura que se prolongó por treinta y seis años (...). A los dieciocho años, Rimbaud concluyó *Una temporada en el infierno* y se lanzó al otro infierno del comercio en el Sudán y la venta de fusiles en Etiopía. (...) En ambos casos, permanecen en la oscuridad la génesis y los motivos precisos del silencio.<sup>1</sup>

En esta tentación o amenaza del mutismo, de la renuncia total o parcial a la escritura —una vez

demostrado su virtuosismo— podrían sin duda enmarcarse los largos hiatos de la producción literaria de Melville, la solitaria y gris locura de Robert Walser, el retrainamiento de Juan Rulfo e incluso, tal vez, el fragmentarismo de Kafka, el inacabamiento de la mayor parte de sus obras y su ambigua demanda de condenarlas al fuego. En cada caso —y sin duda la relación podría ampliarse— debe rastrearse una motivación distinta, pero late en todos ellos una oscura rebelión contra la impotencia intrínseca del lenguaje para alcanzar las cimas y las simas de la experiencia humana, así como un desdén repudio a mantener una comunicación insatisfactoria con el público. [“El silencio —dice Susan Sontag— es el supremo gesto ultraterreno del artista: mediante el silencio, se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, arbitro y deformador de su obra.”<sup>2</sup>]

Sí: [el silencio ha sido, desde siempre, la sombra del lenguaje, la tentación de la palabra, el límite de la obra, la amenaza de la literatura. El fondo oscuro del que brota y hacia el cual tiende la verdadera poesía.] En el extremo opuesto, quizás en la cumbre luminosa, está la música. Silencio y música serían pues las dos orillas —sin duda peligrosas— entre las que discurre lo más radical de la poesía contemporánea, Escila y Caribdis de aquellos escritores que se niegan a discurrir por las aguas comunes y plácidas del idioma, *lugar común* por excelencia del ser humano.

Leyendo desde esta perspectiva *Comment dire*, texto que podríamos considerar como el testamento literario de Samuel Beckett, ¿no habría que ver en él —oír, más bien— el debatirse entrecortado de la palabra entre estas dos orillas?<sup>3</sup>

[Toda la obra de Beckett gira en torno al silencio, de modo similar a como los restos de un naufragio giran y giran en un torbellino, irresistiblemente atraídos hacia su centro, pero sin ser nunca devorados por él.]

El silencio como tema, como dimensión filosófica de su obra, en compleja articulación con el Ser y

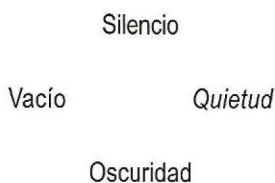
con el Lenguaje, con ese ser de lenguaje al que llamamos hombre.

El silencio como aspiración de su escritura, como instancia sustractiva y depuradora de su obra que, a partir de los años 60, inicia un vertiginoso proceso de rarefacción, de contracción, de minimización.

[ El silencio como vocación última de sus personajes, como paisaje enmarcador de sus ficciones, como atmósfera dominante de sus novelas, de sus retratos, de sus dramas, de sus prosas inclasificables, que él prefería llamar simplemente *textos*. ]

El silencio como recurso formal, como sustancia que moldea el tiempo y el espacio, latente en sus obras creadas para la lectura bajo la forma de *blancos*, patente y actuante en su teatro, en sus piezas radiofónicas y televisivas, así como en su única tentativa cinematográfica.

Para abarcar la significación del silencio en la obra de Beckett —tarea a todas luces imposible en este marco y, por añadidura, fuera de mi alcance—, habría que insertarlo en una constelación, en un sistema conceptual y estético que incluyera asimismo las nociones de vacío, quietud y oscuridad.



Estos cuatro términos, con sus respectivos opuestos (presencia, palabra, movimiento y luz), configurarían el territorio beckettiano como negatividad positiva, como penuria pletórica, como *derrotismo constructivo*, como fracaso triunfal. Designarían los cuatro puntos cardinales de un paisaje literario que parece anunciar, sin consumarlo nunca, el fin de la representación.

No con otra intención que la de señalar [el alcance del silencio en la obra dramática de Beckett, su pluralidad de funciones y significados] vamos a reco-

rrer sus primeros textos para discernir el crecimiento y la diversificación de un paradigma anteriormente excluido de la teatralidad occidental, elevado por nuestro autor al rango de sustancia primordial del acontecer escénico.

Ya en *Eleutheria* (1947), la obra que podríamos considerar como fundacional y programática de la dramaturgia beckettiana, se plantea irónicamente una reflexión metateatral sobre la incapacidad de las tradiciones dramáticas para representar escénicamente la condición humana. Pero también ofrece el esbozo de una teatralidad que anuncia el *vacío*, la *inacción* y el *mutismo* como integrantes de su futura dramaturgia.

El espacio escénico, dividido en dos zonas en los actos primero y segundo, juega ya con el contraste entre estos parámetros y sus opuestos: mientras la acción y la palabra discurren más o menos copiosamente en una de tales zonas, la otra permanece como recipiente del silencio y la inactividad casi absolutos.

Por añadidura, Víctor Krapp, el protagonista, con su aspiración a no hacer nada —y, especialmente, de protagonista— y su inexplicable conducta escénica, encarna ya el programa de esta nueva teatralidad. Baste citar su extremada parquedad verbal, sus tentativas frustradas de explicitación y sus frecuentes, intolerables —para los demás personajes— silencios. Una de sus expresiones más reiteradas, como respuesta a las numerosas tentativas para obtener de él una respuesta clarificadora, es precisamente: “*Je ne sais pas*”.

Con *Esperando a Godot* (1948) nos hallamos ante un texto literalmente taladrado por pausas (*Un temps*) [silencios, reflexiones mudas y secuencias pantomímicas —es decir, no verbales—] sin contar las numerosas frases truncadas, las preguntas sin respuesta ni las escuchas de silencio. Dando a esta masa de silencio una duración escénica rigurosa, sin temor ni timidez, podría afirmarse sin exagerar que comprendería la mitad del tiempo de la representación. Opino que pocas puestas en escena han osado aceptar este desafío, que el texto plantea inequívocamente.

Pero el silencio se hace presente también por su negativo, es decir, por la palabra, por la vacuidad y la gratuidad de la palabra proferida por los personajes, mero subterfugio para amueblar y disfrazar la espera. De modo similar, la impotencia de Vladimir y Estragón, su estéril sometimiento a la ausencia de Godot, se manifiesta por medio de ese cúmulo de actos y gestos vacíos y gratuitos, carentes de finalidad práctica, que suplantán cualquier acción.

La función primordial del silencio en *Final de partida* (1956) es “hacer sensible el tiempo”<sup>4</sup> o, más bien, hacer insufrible el tiempo, ese “algo (que) sigue su curso” y que no acaba nunca de acabar.

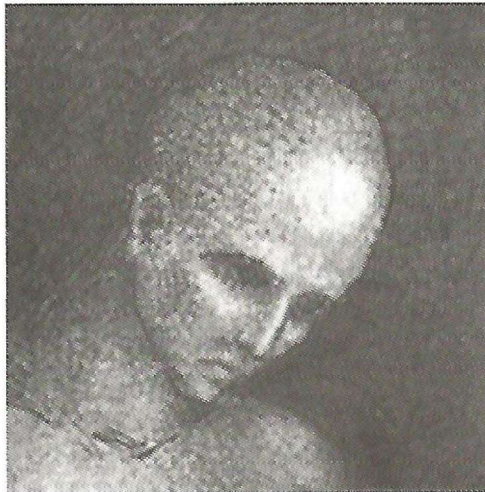
Pero existe también otra función más concretamente dramática: frente a la verbosidad y a la iniciativa dialogante de Hamm, los frecuentes mutismos de Clov acentúan su papel subsidiario (no secundario), al tiempo que intensifican su carácter impenetrable, su relativa indescifrabilidad.

Una tercera función del silencio tiene que ver con los procesos de recepción. Muchas de las pausas parecen haber sido establecidas por Beckett, no en relación con el pensamiento de los personajes, con su *mundo interior*, sino con el fin de dar tiempo al espectador para que capte todas las implicaciones —a menudo *humorísticas*— de una determinada réplica. Precaución nada trivial, dada la densidad y el laconismo de los diálogos.

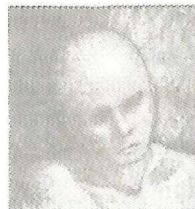
Habría que señalar también la función rítmica de las pausas, su afinidad con la noción musical de intervalo, en consonancia con la creciente preocupación formal de Beckett, con su progresiva concepción del texto dramático como partitura y su aspiración a

controlar desde el texto —y pronto (1966) desde el mismo escenario— todos los códigos de la representación. Códigos que, por similar motivo, van a ir reduciéndose cada vez más en sus obras.

Y por último, envolviendo la totalidad del ámbito referencial de la acción dramática el silencio como amenaza que gravita sobre un mundo en extinción, sobre ese “refugio” postrero, sobre ese “interior sin muebles” bañado por una “luz grisácea” en el que cuatro personajes, “los últimos del género humano”, parecen dialogar con un lenguaje residual, repetitivo, que ya no contiene ninguna certidumbre y que, en el caso de Hamm, es inminencia de monólogo ofrecido al vacío.



Entre 1957 y 1959, Beckett escribe dos pantomimas (*Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II*), dos obras radiofónicas (*Todos los que caen* y *Cenizas*) y ese primer monólogo (*La última cinta*), que parece producirse en la intersección de ambas modalidades dramáticas: la que se sustenta en el puro gesto y la que nace de la sola palabra.



Si el mecanismo de interacción verbal que llamamos *diálogo* supone una ilusoria cooperación para conjurar la irrupción del silencio, nada mejor que abolirlo para hacer ostensible la insostenible precariedad del ser, su radical penuria. En las pantomimas, el mutismo de los personajes resulta acentuado

por los sonidos que impulsan u ocasionan sus acciones (silbato, golpes, caídas, roces...), mientras que en los radiodramas, la palabra parece invocar o atraer los sonidos del mundo para conjurar el silencio que envuelve amenazadoramente a los personajes, si no es que ya los habita.



En *La última cinta*, ese “polvo de las palabras” de que es cuestión en *Lo innombrable*, se materializa escénicamente a través del ritual solitario del viejo Krapp y su magnetófono. El vacío, la oscuridad, la quietud y el silencio cercan la presencia ya residual de un personaje que no se reconoce en su palabra de antaño. A través de un patético “autodiálogo”, sólo es capaz de identificar la magnitud de su fracaso y aquella oportunidad perdida. □

La última acotación del texto (“Krapp permanece inmóvil, mirando el vacío ante sí. La cinta continúa girando en silencio”) subraya la importante función dramática de esa “sombra del lenguaje”, que crece y crece a medida que la palabra revela su oscuridad. Aparece también en esta obra una *figura* del silencio que tendrá en la posterior dramaturgia beckettiana una presencia creciente: la escucha. En muchas de sus obras, en efecto, la dramaticidad del personaje va a radicar en una actividad que, hasta ahora, no había tenido relevancia teatral alguna. Alguien escuchando en silencio una voz no parece ser, en principio, el núcleo de una potente situación dramática, y sin embargo, ¿qué otra cosa ocurre en textos como *Yo no*, *Esa vez*, *Nana*, *Impromptu de Ohio...*, en los que la presencia casi inmóvil de un oyente nos obliga a imaginar una conflictividad atenazada, enmudecida, soterrada, pero no por ello menos activa? El mutismo total o parcial de los au-

ditores beckettianos se revela como polo negativo de la palabra, como hueco voraz que absorbe tanto el flujo verbal del hablante —cuerpo o voz— como la mirada y la atención expectantes del público.<sup>5</sup>

Para terminar este breve recorrido me detendré en *Qué hermosos días* (1961), esa obra crucial en la cual “el proceso de despojamiento escénico iniciado en 1948 con ‘*Esperando a Godot*’ se precipita peligrosamente hacia el vacío y el

silencio, sin alcanzarlos nunca”.<sup>6</sup>

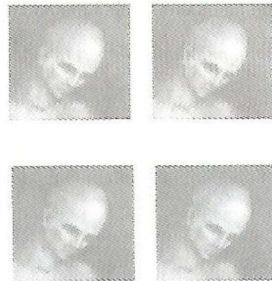
En esta apoteosis de la pérdida que encarnan Winnie y Willie, la disgregación del lenguaje como última frontera de lo humano, como refugio postremo de la ilusión de existir, es tematizada de diversos modos. Y la inscripción en el texto de casi seiscientas pausas enuncia claramente la amenaza del silencio como motor de la acción dramática... y también, sin duda, de la misma existencia.

En el universo cada vez más reducido de Winnie —enterrada hasta la cintura en un montículo desértico, luego hasta el cuello... —, las limitaciones físicas no parecen suponerle un excesivo sufrimiento ni una especial fuente de inquietud. En cambio, la progresiva pérdida de la memoria, que erosiona paulatinamente, junto a los otros recuerdos, su repertorio de citas literarias (“Olvidamos nuestros clásicos...”), el deterioro de la pasada elocuencia (“el estilo antiguo...”), que empobrece cada vez más su parloteo, la reducción del mundo referencial accesible a la acción y, *por lo tanto*, al pensamiento y al discurso (“No puedo hacer nada más. (Pausa) Decir nada más (...) No, algo tiene que moverse, en el mundo, yo no puedo más.”), la ausencia y/o indiferencia y/o sordera de su único interlocutor, Willie, que socavarían la motivación de su incesante monólogo (“... Saber que en teoría puedes oírme, aunque de hecho no lo hagas, es todo lo que necesito...”), en suma,

aquellos factores que van limitando implacablemente su ecuación fundamental: hablar = existir, desazonan al por otra parte animoso personaje cuando se ve abocado al pozo sin fondo del silencio.

“...¿qué haría yo, que ‘podría’ hacer todo el día, es decir, entre el timbre de la mañana y el de la noche? (*Pausa*) Sólo mirar fijamente al frente con los labios apretados. (*Pausa larga mientras hace este gesto...*) Ni una sola palabra hasta el día en que me muera, nada con que romper el silencio de este lugar”.<sup>7</sup>

Esta potente función dramática del silencio —a la vez motivación interna y manifestación escénica— constituye un buen ejemplo de aquello que caracteriza la



operación intelectual y artística efectuada por Beckett en el teatro —y no sólo en el teatro— contemporáneo, y que podríamos definir como *inversión de la negatividad*. En efecto: hacer del silencio un lenguaje, transformar el mutismo en clamor, se nos aparece como paradigma de una obra que desguaza todas las ilusorias tentativas de la *representación* del mundo, para instaurar en su lugar un “murmullo ininteligible” capaz de hacer por fin patente la cara oculta de lo humano. ]

Se dirá que el murmullo incomprendible —señala Olga Bernal— significa el fin de la literatura, y quizás quien tal diga esté en lo cierto. Pero, ¿el fin de qué literatura? ¿Es preciso que la literatura se reproduzca indefinidamente, según el viejo logos, o podrá al fin escapar del logos para buscar ‘la luz de la noche’, es decir, lo in-dicho? La obra de Beckett es una tentativa heroica, por lo difícil, de escapar de la luz inevitable.<sup>8</sup>

#### Notas

- 1 Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, México, Gedisa, 1990.
- 2 Sontag, Susan, *Estilos radicales*, Barcelona, Muchnik, 1984.
- 3 Cfr. “Comment dire”, *Pausa*, (5), Barcelona, sept., 1990. (Monográfico dedicado a Samuel Beckett)
- 4 Chabert, Pierre, “Samuel Beckett, metteur en scene”, en: *Revue d’Esthétique*, fasc. 2-3, 1976. (Datos incompletos)
- 5 Cfr. Worth, Catherine, “Los oyentes en el teatro de Beckett”, en: *Pausa*, (6), Barcelona, ene., 1991.
- 6 Ver mi ensayo “Happy days, una obra crucial”, en: *Primer Acto*, (206), nov.-dic., 1984. (Datos incompletos)
- 7 Todas las citas de *Happy days...* proceden de la excelente edición bilingüe de María Antonia Rodríguez Gago (*Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1989.), cuya introducción —así como las notas al texto— constituye sin duda el mejor abordaje crítico al teatro de Beckett realizado en nuestro país.
- 8 Bernal, Olga, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, Barcelona, Lumen, 1969.



Ilustraciones: grabados de Luis Fernando Mejía.