

FIN DE PARTIDA

Samuel Beckett

EL TEATRO Y SU DOBLE

Antonin Artaud

Emma Rueda

... Se trata de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias, o el desarrollo caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro, y esto por un encadenamiento eficaz, por un verdadero esclarecimiento de la atención... habrá un elemento físico y objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos...

Antonin Artaud

(*El teatro y su doble: El teatro de la crueldad*).

“Después de nosotros, el Dios Salvaje” (William Butler Yeats), pudiera ser muy bien una frase de choque que describe todo el movimiento del drama de vanguardia: la comedia de la desesperación y del nihilismo. Tuvo que surgir un crítico tan profundo y temperamental como Antonin Artaud para percibir las hondas implicaciones de la obra de Jarry (*Ubu Roi*); y así cumplirse, a decir de Wellwarth, aquella paradoja de la historia teatral moderna: “las tendencias del drama no las determinan los dramaturgos sino los críticos”.

La teoría dramática de Artaud tal y como la encontramos expresada en su trabajo crítico *Le théâtre et son double*, viene a ser la contratesis de lo propuesto por Alfred Jarry; ambas, o las dos juntas, dan espacio y pauta para la síntesis del drama del siglo XX, drama vanguardista: Ionesco, Beckett, Adamov y Genet. La “mixtificación del teatro” o “teatro de la mixtificación”.

FIN DE PARTIDA (Beckett). Este título puede aludir a la extinción de la existencia humana, a que se extingan las vidas de los personajes (*Hamm, Clov, Nagg y Nell*) o tratarse de los movimientos finales de un partido de ajedrez, por ejemplo. Aunque los “jugadores” estén solos. El final de un juego desvirtuado fantásticamente: “un ballet estático a cargo de dos peones inmóviles, un rey indefenso y un caballo errático, que terminan en una insoluble situación de tablas”. (George E. Wellwarth).

Fin de partida, por otra parte, es uno de los más significativos dramas de Beckett, donde nos muestra la tortura infinita y monótona que resulta la vida, sólo vivida porque no hay más que hacer; no queda otra alternativa o posibilidad distinta. Así, el color predominante en esta tortura es el gris; todo parece gris: Clov a Hamm) “El sol ya no se levanta”.

Son robots sumisos y sometidos, con un supremo aire de cansancio; continúan

enredando la araña de la vida pero no se atreven a la esperanza de que algún ser *piadoso* los libere de una vez por todas. Cada vez que concluyen uno de los interminables y repetidos episodios o pasajes de su comedia eterna, con una satisfacción morbosa, Hamm dice: “progresamos”.

Clov: “Toda la vida las mismas preguntas, las mismas respuestas”.

Para el teatro beckettiano, en la continuidad del tiempo, solamente el ciclo de la naturaleza distingue y marca un periodo de otro. Esta, como las demás obras de vanguardia, reconocemos, es herencia directa de la medida de Ubu y las teorías de Artaud subsiguientes: el papel del drama —con su *apariencia* falsa y oscura, como éste que comento—, debe ser doble; básicamente libre de todo tipo de inhibiciones, decidida protesta contra la artificialidad jerárquica de *valores* impuesta por la cultura. Por otro lado, tiene que demostrar o mostrar simplemente, a través del “drama de la crueldad”, la realidad verdadera del alma humana y las despiadadas, inexorables condiciones en que “vive” para no acabar de morir totalmente.

[La crueldad en el teatro, como Artaud subrayó, no quiere decir o debe traducirse como puro sadismo; significa en realidad, esa dosis de crueldad incorpórea, impersonal —*implacable*, sin embargo— a que estamos sujetos los hombres todos. En cierto punto, tal crueldad se visualiza por un modo de rencor muy característico entre la especie humana; por eso Artaud propone en su ensayo de referencia, escenas presentadas de suerte tal, que el espectador sienta la necesidad de una purificación (*catarsis*, en la tragedia griega) llevado más por sus emociones propias y primitivas que por lo que pueda ver]. El pequeño tirano de *Fin de partida*.

Hamm: “¿Puede existir miseria más orgullosa que la mía?” Pretensión absurda desde el instante mismo en que la acción *no* tiene ningún significado. La máxima ironía: escena donde, también Hamm —que no está ciego, sino que *es* ciego— pregunta a Clov si el perro se encuentra derecho, firme ante él: “implorándole”. Clov le responde que sí, que así se halla este animal; aunque claro, el perro está tirado; sigue en su sitio, tumbado, sin poder implorar a nadie. (Se trata de un perro de trapo al que Hamm “da órdenes”; tiene tres patas; por tanto, no está aún terminado).

Como si fuera la natural condición de los hombres sobre este planeta, todos los personajes de Beckett están físicamente incapacitados, más o menos; Nagg y Nell (*Fin de partida*: los padres de Hamm), son, además de viejos, inválidos y no pue-

den ni consiguen salir de sus cubos de basura. El propio Hamm aparte de ser ciego, tampoco puede andar. Clov, aunque lo intentara, no se podría sentar; tiene, lo persigue una sensación de malestar que se antoja perpetua. Como los personajes de *Esperando a Godot*, del mismo autor. *That Fall*, *Molloy*, *El Innombrable*, *Happy Days* (1961), y *Watt*, todos ellos adolecen o padecen de algo: pruebas bien variadas pero de un profundo pesimismo antes no expresado tan tajante y cruelmente: la beckettiana convicción de que todo, es más que nada, *insoportable*; insensato, absurdo, inútil.

De este modo, Beckett nos ofrece una nueva concepción del hombre: la imperfección, su deformidad, son su estado más natural. Insiste, ésa es la condición humana. Así sintetiza su muy personal idea, punto de vista, concepto que él tiene o se ha hecho de la existencia. Todo lo cual queda resumido en esta pregunta de Hamm: “¿Tuviste alguna vez un instante de felicidad?”

Respuesta de

Clov: “No, que yo sepa.”

El grito desesperado de Hamm —nuevamente— más tarde:

Hamm: “Piensa con la cabeza, por lo que más quieras, piensa con la cabeza, estás en la tierra y no hay remedio para eso.”

Si Beckett nos devuelve la crueldad primera —por llamarla de algún modo— será para no negar la visión de Artaud de que el teatro era perfecto en sus orígenes más primarios, y si degeneró fue a causa precisamente de la contaminación con los “civilizados” convencionalismos. Para él, el teatro constituía el medio más adecuado para que el hombre expresara sus sentimientos inconscientes, lo irracional, la esencia misteriosa, intangible del ser. Su marcado interés de volver a la primera forma del drama, obedecía a que el drama es en sí la expresión más humana. El nuevo teatro, entonces, tenía que crearse como había sido creado la primera vez: *a partir de sus originales fuerzas motinadoras*.

(G.E.W.): “A diferencia de las primitivas ceremonias de adoración religiosa, en que el hombre se humilla ante un poder superior a fin de ganar su favor, el ritual del drama era la reafirmación por parte del hombre de su dignidad y de su independencia, y, por tanto, constituía un reto y una protesta contra el poder superior. En las ceremonias religiosas el hombre no es nada; en la autoexpresión del drama lo es todo. Ambos ritos son formas de adoración, ya que ambos reconocen la existencia de un poder soberano. Amar e inclinarse ante este poder superior es un modo de admitir su omnipotencia y supe-

rioridad; y también lo es odiarlo y desafiarse. Y la segunda alternativa es la más noble, porque es la más sincera: el hombre tiene derecho a sus propios sentimientos y a su propia dignidad como ser vivo.”

Encontramos en *Fin de partida* esa “pantomima pura” a que Artaud alude en su ensayo; igualmente, si se quiere, esos “jeroglíficos animados” toman el lugar indicado por el *metteur en scène*, tal y como lo propone Artaud. Asimismo, se rompe con el “conformismo burgués” y lo discursivo literario no teatral; apela a la emoción —aunque crudelísima—, pues la mayoría de las gentes, en lugar de la inteligencia emplean más sus sentidos.

Beckett consigue esa penetración ambiental, para Artaud esencialmente ritual y primitiva, envuelta en una crueldad deformada y deformada por los hombres: eternos personajes centrales de su permanente drama conflictivo-existencial.

También advertimos en *Fin de partida*, la que parece inevitable presencia estética de Artaud en ese tempo *extático* de que Beckett impregna, pese a todo, la dinámica de sus figuras humanas. Vamos sintiendo, a veces identificándonos al ser partícipes, otro aliento que huele a cloacas, basura y miseria humana; pero desde donde vibra también una perceptible, insistente y reiterada de muchos modos, “poesía del espacio”; y tal y como Antonin Artaud lo ha expresado en *El teatro y su doble*, este drama es susceptible de adoptar a iniciativa o capricho del *metteur en scène* (en el sistema artaudiano: combinación de productor-director-autor) cualquier forma. Porque aquí Beckett nos revela un muy cruel sueño.

Se ajusta así su obra a la *técnica onírica* que para el drama artaudiano es básica. Debo aclarar, no obstante, que, en lo relativo al sueño, Artaud coincide con la teoría de Jung: los sueños unen entre sí a los hombres mediante la demostración de una inconciencia colectiva heredada. Artaud no compartía el criterio de Freud sobre los sueños.

Por otro lado, Beckett nos presenta “el discurso” en forma puramente teatral y en nada literario; justifica el uso de la comunicación visual a base de símbolos (*comunicación onírica*, el método) y tiene la virtud, su drama —tan mágicamente apegado a los postulados artaudianos— de lograr la integración del público en la perseguida fusión mística con la acción; con la fuerza cruel, bárbara y primitiva que gobierna o rige el universo. Pero por arriba de todo esto, Beckett consigue la unión mística del hombre consigo mismo.

Por supuesto que hablo de “otra” mística: “la mística del mundo real” —para nombrarla de alguna manera— por

ejemplo; no me refiero a “mística clásica” (sólo por distinguirlas), que muchos críticos insisten en atribuir a la producción beckettiana. Como no comparto ese criterio, por eso me he permitido esta aclaración.

Sin desdeñar lo antes expuesto, *Le théâtre et son double* a grandes rasgos, y simplificando, quedaría resumido de esta suerte: se trata de un ensayo, como la *Poética* de Aristóteles. Sólo que Artaud muestra lo más profundo del ser humano y pide la liberación del subconsciente. En cada frase deja abierta una doble o triple interpretación. En su intento por redimir el teatro de Occidente, se lanza a la búsqueda de los orígenes mágicos del teatro, y, atraído por el exotismo de que México goza en Europa, vino a él en 1933, pensando encontrar las raíces mágicas de la dramática primitiva y su ceremonial también mágico. Mas, solamente halló el ya muy viciado teatro español de las hermanas Blanch.

Luego optó por ir a la sierra tarahumara en donde la única forma teatral que encontró fue el *Juego de pelota*, que tiene un sentido mágico que representa algo. Igualmente recogió algunos testimonios de Sahagún y Motolinía; más tarde decidió penetrar en el teatro oriental, ya que en México fueron muy pocos los vestigios que logró recoger; hallando, eso sí, una gran similitud con las comedias de Aristófanes: donde los animales formaban un espectáculo mágico y simbólico, como el jaguar, los pájaros, gusanos, etcétera.

En el teatro oriental se encontró con el *Kabuki*, al que Artaud le descubrió una significación secreta y simbólica. Estudió cada movimiento con determinados valores también simbólicos. Por ejemplo, una mujer abanicándose, marca el deseo sexual; un hombre rodeando a una mujer, puede indicar protección, amor. Dice Artaud que esto es más significativo que el monólogo de un amante. Artaud antepone el gesto a la palabra; pretende la creación de un nuevo lenguaje o sea el *lenguaje escénico*. Afirma que el actor debe establecer una comunicación con el cuerpo, una comunicación libre, sin artificios exteriores que no correspondan al sentido interior emotivo. (Antecedente del moderno método teatral de Grotowsky.)

Artaud no trataba de purificar el teatro occidental eliminando la fábula, los caracteres, la unidad de acción, sino solamente las reacciones subconscientes del autor y el actor llevadas al subconsciente del público sin ser razonadas, como en el Teatro Balinés, que nos revela una idea del teatro *física* y no verbal; donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en la escena, independientemente

del texto escrito. Hace también alusión al budú: espectáculo alucinatorio en donde los espectadores rescatan los aspectos selváticos e irracionales de cada individuo, efectuándose una purificación catártica, valga la redundancia.

Sabemos, en sus cartas, Artaud aclara el concepto de crueldad; sostiene que no hay sadismo ni sangre en este tipo de crueldad, al menos no de manera exclusiva. Insiste en que la palabra "crueldad" debe ser tomada en sentido amplio, y no con la intención material y mezquina que se le atribuye habitualmente. La crueldad del dramaturgo ha de provocar el fenómeno catártico; igual que la irritación del espectador cuando espera se consume un

crimen, en ese "retardamiento" consistiría la crueldad. O sea, el enfrentamiento de los impulsos con el hombre como un estímulo de alteración del subconsciente para aceptar sus aspectos irracionales. Otro ejemplo de la implicación artoniana, dentro de la ceremonia mágica, lo es la tauromaquia.

Por último, Artaud renuncia al hombre psicológico, al carácter y los sentimientos; persigue la transformación de la identidad profunda de lo concreto y de lo abstracto. El teatro de la crueldad se dirigirá al *hombre total* y no al hombre parcialmente social que está sometido a leyes y deformado por religiones y conceptos.

