

## Paradigmas literarios: reminiscencias shakesperianas en Pirandello y Beckett

Ariela Borgogno

Centro de Estudios Comparados, UNL - UADER

Bajo la premisa de que la categoría «paradigma» posibilita la formulación de un dispositivo conceptual para leer continuidades y discontinuidades en el «complejo literario» (VALLEJOS, 2003: 47) nos proponemos analizar en este trabajo la presencia y reelaboración de estrategias teatrales shakesperianas en la dramaturgia de dos exponentes claves del teatro de ruptura del siglo XX: Pirandello y Beckett.

Una lectura de la vinculación diacrónica de sus textos posibilita estudiar la evolución del predominio de la palabra sobre la acción en la escena teatral, elemento que ha sido entendido como rasgo de modernidad en *Hamlet* y que alcanza su plenitud en la obra beckettiana, como así también releer las diferentes estrategias utilizadas en y por el teatro para hablar de sí mismo.

Cuando Harold BLOOM intenta justificar la constitución de su polémico canon occidental, explica que «toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica» (1994: 35), que «Uno sólo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción» (1994: 39).

Éstas son las razones que le sirven a Bloom para ubicar a Shakespeare como centro del canon occidental, para enaltecerlo ante sus precursores y considerarlo presencia indiscutible en toda la literatura posterior. Bloom, lector voraz, concentra su atención en dos rasgos sobresalientes del dramaturgo inglés: el inagotable manejo de recursos lingüísticos y, lo que sería su mayor originalidad, la representación del personaje (1994: 57).

Los frentes de batalla abiertos por Bloom con la publicación del *Canon...* no han sido pocos. Su fascinación por la obra del isabelino lo llevará, años después, a redoblar la apuesta al escribir *Shakespeare, la invención de lo humano* (1998), texto en el que, desde la más profunda empatía, reconoce ser leído por las obras shakesperianas mejor de lo que él puede leerlas. La propuesta de Bloom es un modelo de lectura alternativo, «producto de una pasión intelectual que, en realidad, (...) busca con afán el juicio absoluto», como planteara Paul DE MAN (1962: 179)<sup>1</sup>. Desde nuestro lugar de estudiosos de la literatura y de los discursos que trabajan y se relacionan con ella, desde nuestras preferencias como lectores, podemos objetar una hiperbólica atención de Bloom hacia la figura de Shakespeare en el universo literario o entenderla vastamente fundamentada. Lo que no podemos negar es la importancia y la vigencia del influjo de su arte. Es así como encontramos cuatro siglos después obras teatrales que, en un marco de ruptura con la tradición, establecen un diálogo con los textos del isabelino vinculándose desde la proyección del lenguaje como motor y fin del hecho teatral. Es así como, desde *Hamlet*, llegamos a *Seis personajes en busca de autor* y *Esperando a Godot*.

En *Hamlet* nos enfrentamos al modelo de personaje que rompe con la tradición aristotélica, planteada en *la Poética*, que concibe como condición sustancial de los caracteres contener los impulsos que mueven la acción, situada ésta siempre en el terreno de la ética con implicancias morales, sociales, religiosas y políticas. Esta concepción aristotélica del personaje subordinado siempre a la trama, como soporte funcional de la acción, perduró en la teoría literaria hasta la llegada del Romanticismo. Pero mucho tiempo antes, la literatura había dado cuenta de este distanciamiento en sus propias creaciones. Escritores, entre los que encontramos a Shakespeare, crearon personajes con un comportamiento heterodoxo e individualista, capaces de confrontar y

discutir con sus acciones y, aún más, con sus palabras, las normas de conducta socialmente consensuadas.

Aparecen entonces en escena personajes con una fuerte conciencia de sí mismos, lograda por la meditación sobre sus propios actos y desde la esencia de su propio discurso. Son criaturas que en cualquier momento pueden sentirse perturbadas por las reflexiones íntimas de su conciencia acerca de su propia experiencia. Hamlet, fascinado por su propio lenguaje, es en la obra más importante que las acciones que ejecuta, porque más que ejecutadas, las acciones son experimentadas por el personaje. Esta lectura moderna, psicológica, de la subjetividad del personaje no hace más que corroborar los rasgos modernos de la obra shakesperiana.

En *Hamlet* acudimos a un claro predominio de la palabra sobre la acción. La conciencia, ligada a la continua reflexión, paraliza temporalmente, retrasa el desarrollo de sus actos pero cuando la acción llega, lo desborda. O podemos pensar que en la tragedia del príncipe danés el límite entre palabra y acto se desvanece. Lo más interesante del lenguaje de Hamlet es lo que tiene de confusión; él está sumido en las emociones y esto le impide resolver sus propios dilemas. No sabe cómo actuar: no sabe cómo amar, cómo matar. En su intento moral de restituir el caos al orden, a la época del rey muerto,

Hamlet actúa de «generador lingüístico», lo que hace de la retórica el elemento básico de su comportamiento. Con ello se consigue un «horizonte simbólico» donde se puede pasar del mundo de la palabra al de los actos sin interrupción visible. Hamlet contradice, matiza, precisa...; la lengua es como un tamiz por el que debe pasar el habla de los demás y hace de cada palabra un alegato que se orienta en el sentido preciso. (PÉREZ GALLEGO, 1976: 9)

Esta lucha desolada de Hamlet por restaurar el orden entre tanto caos nos permite pensar la obra shakesperiana como un mecanismo para alcanzar respuestas que deja al descubierto una manera particular de entender el lenguaje dramático, hacerlo un motivo de reflexión moral (PÉREZ GALLEGO, 1976: 12) Y para lograr su propósito, Hamlet recurre al teatro y representa el pasado, ante el rey Claudio y Gertrudis, en un intento de hacer del teatro un modo de llegar a la verdad.

El metateatro es un recurso esencialmente moderno cuyo desarrollo se da plenamente a partir del Renacimiento. Dicho impulso responde a la manera de percibir el mundo de los hombres de la época. Según Erich AUERBACH (1950) desde los inicios del humanismo comenzó a gestarse una mirada histórica que permitió, con el tiempo y la experiencia, dilatar la mirada sobre los modos posibles de vida humana.

La realidad en la que viven los hombres se transforma: se hace más amplia, más rica en posibilidades sin límites, con lo cual se transforma también, en idéntico sentido, en tanto que objeto de representación. El círculo de vida representado cada vez ya no es el único posible (...) y se percibe como base de la representación, una conciencia más libre y que abarca un mundo ilimitado. (1950: 301-302)

La idea de la realidad como representación recupera la metáfora medieval del *teatro del mundo*, esbozada ya en la literatura clásica (CURTIUS, 1948), que alcanza en el arte de Shakespeare su estética más lograda. En *As you like it (A vuestro gusto)* de 1599, son los personajes quienes explicitan la percepción shakesperiana del mundo. El duque desterrado le dice a su compañero Jacques: «Este vasto y universal teatro presenta más espectáculos de duelo que la escena donde somos actores», a lo que el último responde: «El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes». (SHAKESPEARE, 2003: 312)

La identificación shakesperiana del teatro con la vida, del teatro como arte autoconsciente prefigura una interpretación teatral del universo, pone en discusión la naturaleza escénica y las ideas de apariencia, ficción y realidad en la comunicación humana. Analizando estos rasgos manieristas de la obra de Shakespeare, leemos ya a Pirandello quien en el siglo XX concibe la vida del hombre como un todo indivisible entre realidad y apariencia. El hombre pirandelliano es fruto de la descomposición de la subjetividad romántica, es la dispersión del yo como unidad moral y psicológica; el hombre es la duplicidad, la multiplicidad multiplicante. Esta multiplicidad del yo es expresada categóricamente por el Padre al Director en *Seis personajes...*

El drama para mí está todo aquí, señor; en la conciencia que tengo de que cada uno de nosotros... se cree «uno» pero no es verdad: y es «tantos», señor, «tantos», según todas las posibilidades de ser que hay en nosotros: «uno» con éste, «uno» con aquél, ¡diversísimos! (PIRANDELLO, 1997: 113-114)

Aparece nuevamente la idea de la vida como drama y la del hombre como personaje, como máscara. El hombre/personaje vive por el engaño pues el engañarse hace soportable la verdad/realidad que cada uno se crea y, por lo tanto, es ilusoria. Este juego de realidad y apariencia, del «ser» y del «parecer» entre las personas y los personajes, domina el corpus dramático pirandelliano.

Hamlet es consciente de la discontinuidad de ambas categorías y juega a aparentar locura para custodiar el terrible secreto y su sed de venganza, recordemos el maravilloso soliloquio *Ser o no ser... He ahí el dilema...* Este acto de fingir se resuelve en el texto shakesperiano a través de la modalidad metateatral de la representación escénica que convierte a Hamlet, no sólo en autor del fragmento «La Ratonera», inserto en una obra ya conocida como *La muerte de Gonzago*, sino también en autor de sí mismo, imponiéndose un rol. La oscilación continua entre el polo de la verdad y el de la ficción es también visible en *Seis personajes en busca de autor* cuyo final resume el conflicto: pensemos en la palabras del Padre «¡Realidad!..., ¡Realidad!...» que luchan por imponerse a las de los actores «¡Ficción!..., ¡Ficción!». Será Vladimiro, en *Esperando a Godot*, quien recupere las consideraciones hamletianas sobre la realidad y la apariencia de la vida cuando reflexione sobre la ambigüedad del sueño y la realidad.

En la obra de Pirandello encontramos la representación del drama de los personajes que quieren ser personajes y no consiguen serlo. Vagan en la sombra, buscando un autor y buscándose a sí mismos sin encontrarse, porque a cada instante dejan de ser lo que son; el transcurrir del tiempo impide que se forjen como formas perdurables. Los seis personajes son símbolo de una acción potencial hacia la que orientan sus actitudes, sus gestos, sus silencios y, fundamentalmente, su discurso; la acción latente es la que llevan dentro de sí, la del drama para el que estaban destinados en la mente del autor y que no llega a realizarse (GUGLIELMINI, 1967: 80). Estos personajes están condenados a fluctuar eternamente entre el ser y el no ser, quieren existir pero no hay autor y no hay obra. Algunos representan sus dramas para interesar al Director y luego los actores imitan sus actitudes y hechos, copian sus gestos y ademanes. Cuando esto ocurre somos espectadores de la ficción de una ficción, y lo somos además cuando el Padre y el Director acuerdan escribir juntos un texto teatral en el transcurso de la representación de los personajes. Al igual que Hamlet, también el Padre se revela como dramaturgo.

La producción literaria de Pirandello explicita una constante reflexión sobre la función del lenguaje en la relación entre los hombres. La convivencia humana se sustenta en supuestos imaginarios pues cada cual se esconde tras su forma o sus formas elegidas o que otros le atribuyen; y la reacción de cada ser, plenamente individual, queda registrada en los actos así como en el lenguaje. Dice el Padre:

¿Y cómo podemos entendernos... si en las palabras que yo digo pongo el sentido y el valor de las cosas como son en mi interior; mientras tanto, el que las escucha, inevitablemente las asume con el sentido y el valor que tienen para él mismo, pertenecientes al mundo como él lo tiene dentro? ¡Creemos entendernos; no nos entendemos nunca! (1997: 95)

Entonces todo es subjetivo, todo es relativo a cada cual. El dramaturgo siciliano plantea la problemática de la incomunicabilidad de nuestras vidas, la incomunicabilidad del mundo. La descomposición del carácter del personaje en infinidad de aspectos superpuestos o sucesivos, debido a la incidencia del tiempo, aporta a la idea de la segmentación del hombre, fuertemente marcada a lo largo del siglo XX. Y la incomunicación y soledad de cada existencia humana encuentran en el teatro de Beckett su más claro exponente.

*Esperando a Godot* es un rotundo ejemplo de la falta de correspondencia entre la palabra y la acción, hecho que caracteriza a todo el drama beckettiano y que sintetiza la idea del absurdo de la vida; recordemos el monólogo de Lucky, que algunos han leído como la parodia al

«razonamiento hablado» de Joyce. Pero puede pensarse, como lo hacemos en *Hamlet* y en *Seis personajes en busca de autor*, que el marco de la acción es completamente lingüístico. Es en el decir de Vladimiro y Estragón donde reside la acción de la espera; porque si hay algo seguro en el texto del irlandés es que nada sucede porque nada puede suceder, el perdurar de la espera es inmodificable y expone la gratuidad de todos los actos. El lenguaje es aquí lo único que pasa y mientras pasa se manifiesta como un elemento frágil que conduce al fracaso para descubrir y conocer el mundo. Pues el vínculo referencial entre palabra y realidad ha sido quebrado. Beckett define su escritura como un intento de encaminarse hacia una literatura de la des-palabra, proyecto que Laura CERRATO (1999: 16) entiende no como una escritura que declara su fracaso, sino una escritura que se construye «alrededor de ese fracaso con un lenguaje que es impotencia (...), que se despallabra, que se encamina hacia el menos».

La obra teatral que nos ocupa es un ejemplo del modo en que, en la literatura beckettiana, el lenguaje es forzado a decir, es obligado a repetirse, reconstruyéndose permanentemente a sí mismo en un juego donde toda referencialidad externa es negada.

Esas figuras desterritorializadas que son Vladimiro y Estragón, suspendidas en un espacio indeterminado y en un tiempo cíclico, sin memoria ni historia, sólo hablan. No dialogan, dado que esto implicaría una comunicación y un entendimiento que nunca se produce totalmente, sólo hablan. Y no pueden dejar de hacerlo ya que en eso consiste su espera. Dice Estragón: «Entretanto, intentemos hablar sin exaltarnos, ya que somos incapaces de callarnos» (BECKETT, 2004: 100). Callar significaría para ellos caer en el vacío circundante. El decir, las palabras, son una pequeña garantía de su propia existencia. Al exponer de este modo su naturaleza discursiva se hace más notoria aún la naturaleza ficcional de los personajes. Lucas MARGARIT (2003: 93) explica que en la literatura de Beckett, «El lenguaje deviene (...) en una estructura mental que representa el mundo interior de los personajes», máscaras, sujetos de la enunciación transformados en lugar de tránsito de voces balbuceantes, dubitativas. El lenguaje ya no puede ofrecer certeza de nada, excepto de sí mismo, de su propio artificio. Aun así, sin el lenguaje, sin hablar y sin hablarse a sí mismo, Vladimiro no habría alcanzado en el segundo acto la conciencia de sí, como tampoco lo habría hecho Hamlet. La figura bufonesca de Didi, tan cercana al espectáculo circense, tan cercana al *clown* (como todos los personajes de *Esperando a Godot*) logra en el reconocimiento de sí misma la comprensión de su condición humana. Al igual que el príncipe danés se convierte en un claro «razonador», en uno que es artífice de sí mismo, condenado al acto de pensamiento.

En esta literatura del despoblamiento que es la beckettiana la intensidad lingüística juega con la dualidad del vacío del significado y la multiplicidad del mismo, lo que produce la indeterminación. Ésta se profundiza en *Esperando a Godot* a partir de la falta de certezas del espacio escénico, del manejo del tiempo cíclico y ahistórico y, por lo tanto, de una acción-inacción suspendida en el devenir temporal. Esta reestructuración y resignificación de los componentes tradicionales del drama hacen de la obra teatral un artificio estético que cuestiona constantemente su propia naturaleza, y transforman al lenguaje en el elemento esencial que pone en crisis la misma representación al negarle un sentido concreto.

Unidos al lenguaje, en tanto reflexión de su propia esencia, Hamlet, el Padre de los personajes que buscan autor y el meditativo Didi son protagonistas de un proceso de autoconocimiento y se sirven de la potencialidad del teatro para verse o escucharse vivir sobre la escena. La tragedia de Shakespeare, de diversas maneras, se ha convertido en modelo de conceptos y contenidos sostenidos en una reflexión continua sobre el hecho teatral, hecho complejo que, como toda creación artística, explora las posibilidades ilimitadas del lenguaje.

El dramaturgo-poeta decide un día escribir. Gesualdo BUFALINO (1985) se pregunta cuáles son las razones para hacerlo y, entre muchos otros motivos, señala que: «Se escribe para jugar, ¿por qué no?, la palabra es también un juguete, el más serio, el más necio, el más caritativo de los juguetes para adultos». Ese juego planteado por el lenguaje, ese juego que juega el poeta para interpelarnos, ese juego que jugamos los lectores se juega para poner en jaque supuestas certezas, desnudar las dudas y discutir, finalmente, lo que somos o creemos ser.

## Bibliografía

- ~ARISTÓTELES, *La Poética*, México, editores mexicanos unidos, 1989. [Versión de García Bacca]
- ~AUERBACH, Erich, *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, [1950] 2006. [Trad. de I. Villanueva y E. Ímaz]
- ~BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*, Buenos Aires, Fábula-Tusquets, 2004. [Trad. de Ana Ma. Moix]
- ~BLOOM, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, [1994] 1995.
- *Shakespeare. La invención de lo humano*, Bogotá, Norma, [1998] 2001. [Trad. de Tomás Segovia]
- ~BUFALINO, Gesualdo, «Las razones del escribir», de *Cere Perse*. Palermo, Sellerio. Publicado en Diario «El Litoral», Santa Fe, 19 de junio de [1997] 1985. Trad. Ariela Borgogno y Adriana Crolla.
- ~CERRATO, Laura, *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ~CURTIUS, Ernst, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, [1948] 1989. [Trad. de M. Frenk y A. Alatorre]
- ~DE MAN, Paul, «Un nuevo vitalismo: Harold Bloom», en *Escritos críticos* [edición e introducción de Lindsay Waters], Madrid, Visor, [1962] 1996 [Trad. de Javier Yagüe Bosch]
- ~GUGLIELMINI, Homero, «Ser o no ser» en *Teatro del disconformismo (Pirandello)*, Buenos Aires, Nova, 1967.
- ~MARGARIT, Lucas, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
- ~NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, [1943] 2007. [Trad. de Eduardo Ovejero Mauri]
- ~PÉREZ GALLEGOS, Cándido, «Hamletología», en SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Madrid, Editorial Cátedra, [1992] 2005 [Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Versión definitiva Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens]
- ~PIRANDELLO, Luigi, *Seis personajes en busca de autor*, Buenos Aires, Editorial Losada, [1997] 2004. [Trad. de Roberto Raschella]
- *Trilogía*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- ~SHAKESPEARE, William, «A vuestro gusto» en *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Editorial Aguilar, 2003. [Primera versión íntegra del inglés. Trad. y notas de Luis Astrana Marín]
- *Hamlet*, Madrid, Cátedra, [1992] 2005 [Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Versión definitiva Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens]
- ~VALLEJOS, Oscar, «Paradigmas literarios. Una indagación sobre problemas epistemológicos y ontológicos en literatura», en *El hilo de la fábula*, vol. 2/3, CEC-UNL, 2003. ISSN 1667 7900.

## Notas

<sup>1</sup> La apreciación de Paul De Man refiere a *La compañía visionaria* publicada en 1961, pero es útil para entender el tono de toda la obra crítica de Harold Bloom.

<sup>2</sup> Es interesante recuperar la lectura que Friedrich Nietzsche realiza del personaje de Hamlet en *El origen de la tragedia* al atribuirle el carácter dionisiaco que suprime los límites ordinarios de la existencia: «... el hombre dionisiaco es semejante a Hamlet: ambos han penetrado en el fondo de las cosas con mirada decidida; han visto, y se han sentido hastiados de la acción, porque su actividad no puede cambiar la eterna esencia de las cosas; les parece ridículo o vergonzoso meterse a enderezar un mundo que se desploma. El conocimiento mata la acción; es preciso para ésta el espejismo de la ilusión: esto es lo que nos enseña Hamlet [...] es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila toda impulsión, todo motivo de acción...» (1943: 81).

