

ELIPSIS Y APOSIOPESIS: LA REFLEXIVIDAD DEL SILENCIO EN EL DRAMA DE SAMUEL BECKETT¹

ELLIPSIS AND APOSIOPESIS: REFLEXIVITY
OF SILENCE IN SAMUEL BECKETT'S DRAMA

CAROLINA BRNCIC

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Av. Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025
Ñuñoa
Santiago de Chile
Chile
carolinabrncic@uchile.cl

RESUMEN

Este trabajo aborda la función del silencio en el drama de Samuel Beckett como recurso de densificación discursiva. Para ello, se establecen las funciones tradicionales que adopta el silencio como contrapunto y disyunción, como correlato del diálogo, como expresión de lo inexpresable y la nueva

¹ Este artículo se inscribe en el desarrollo de investigación del proyecto Fondecyt Iniciación N°11130269 "Estudio de la reflexividad en el drama".

significación y función que adquiere en el drama contemporáneo. Frente a la naturaleza estructurada y secuencial que debiese tener el discurso como movilizador del acontecer, precisamos la función connotativa del silencio y las pausas como estrategia densificadora de la textualidad beckettiana. Con ello se muestra cómo la supuesta ‘ausencia de un sentido’ en un discurso interrumpido y suspendido, se transforma en condición significante al plegarse reflexivamente sobre el lenguaje y no como su negación.

Palabras claves: Samuel Beckett, reflexividad, discurso dramático, silencio, personaje.

ABSTRACT

The following work addresses the function of silence in Samuel Beckett's drama as a resource for discursive densification. Thus, it establishes the functions that silence adopts as a counterpoint and disjunction, as in close correlation to dialogue and as an expression of the unprofessed and also, the new meaning and function that contemporary drama acquires. Hence, in eyes of the structured and sequential nature that the dramatic discourse should have as an action prompter, we define the connotational function of silence and pauses as a strategy to densify discourse in Beckett's textuality. Doing so allows to disclose how the supposedly "absence of sense" in a discourse that is constantly interrupted and suspended, transforms itself into a signifying condition by convoluting itself up reflexively into language and not as a denial of it.

Key words: Samuel Beckett, Self-Reflexivity, Dramatic Speech, Silence, Character.

Recibido: 20/01/2017

Aceptado: 14/03/2017

If *He Dissolve* – then– there is *nothing* – *more*–
Eclipse – at *Midnight* –
 It was *dark* – *before*–

Emily Dickinson

I. INTRODUCCIÓN

Desde la década de los cuarenta el silencio se ha convertido en lugar obligado de reflexión en la literatura, entendido como momento del lenguaje, tanto como su plenitud o bien como su clausura bajo la forma de la ausencia o la negación. Ya sea en la marca tipográfica que imprime la presencia de una ausencia en el nombre ‘silencio’ o en las perifrasis que rodean la posibilidad de enunciación, tal como manifiesta Hamm en *Endgame* en su: “¿De qué podemos hablar todavía?”, pensar el silencio implica siempre una reflexión sobre el lenguaje y los modos en que éste se vehicula. Cuestión vital para el drama y el teatro, si asumimos el estatuto basal del lenguaje en las representaciones occidentales desde su génesis. No en vano la afirmación de Simon Goldhill sobre el teatro ateniense “como el lugar para mirar la exposición del *logos*” tiene una actualidad y vigencia que resuena, como veremos más adelante, en la obra dramática de Samuel Beckett.

En tanto soporte de la acción dramática trabada y desencadenante, el lenguaje de la tragedia se exhibe como vehículo de progresión y sentido, por lo que la claridad y asertividad se tornan centrales a juicio de Aristóteles. Más allá de las múltiples zonas de opacidad y ambigüedad, de ese doble decir que recorre al discurso dramático de la tragedia, los escasos momentos en que el silencio se hace presente en medio de un torrente de argumentación y contraargumentación son dramáticamente significativos. Tomaré un solo ejemplo: la negación de Tiresias en *Edipo Rey* cuando sentencia “no puedo hablar”. La palabra pura —*reine Wort*— como designa Hölderlin al decir de Tiresias corresponde de un lado a esa palabra sacra que hace vívido lo impronunciable, lo irrepetible, lo inefable; pero

al mismo tiempo es la cesura que rítmica y dramáticamente disecciona la tragedia en dos partes, logrando con ello la densificación dramática al tensionar el enunciado inmediatamente precedente con el correlato de la acción que se desarrolla fácticamente *a posteriori*.

La discreta presencia del silencio en el drama clásico y hasta las postrimerías del siglo XIX responde a razones de diversa índole. En primer lugar, ya que la representación de una historia se actualiza a través de la palabra, el diálogo se articula como el modo que posibilita la progresión y el cambio en virtud de la finalidad. En ese marco, el silencio constituiría un elemento que bloquea dicha continuidad, abortando las expectativas construidas desde la palabra. Por otra parte, y en una dimensión pragmática, la coherencia entre el discurso y su aprehensión y articulación, vale decir, la comprensión del lector o la apropiación del actor, no es una arista que preocupe al dramaturgo renacentista o moderno en la elaboración del texto dramático visto como arte literario más que escénico, considerando además la escasa presencia de la textualidad secundaria entendida como didascalía, que ingresa recién a la forma impresa de los folios aproximadamente en el 1600.

Será sólo a fines del siglo XIX en un grupo heterogéneo de dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Maeterlinck y Chéjov entre otros, a medio camino entre el naturalismo y el simbolismo, bizqueando entre el psicologismo y el irracionalismo, donde el silencio aparece como motivo portador de sentido y al mismo tiempo como recurso que abre una grieta en el lenguaje lógicamente articulado del drama decimonónico. Frente a la claridad y asertividad, el silencio se abre paso instalando la ambigüedad, la indistinción y la opacidad. Se vuelve el espacio o inclusive el hueco en que se desagua la interioridad del individuo, expresando el desajuste entre su sentir, decir y hacer, o bien se despliega como una constelación que rebasa todo, entrapando o fagocitando al grupo, la colectividad e inclusive la humanidad, como lo muestran Maeterlinck y Chéjov. Será entonces cuando ese hueco en el lenguaje, graficado ahora por la proliferación de pausas y puntos suspensivos, se abra a una serie de connotaciones, sumando nuevos sentidos. Para Leslie Kane, a los silencios tradicionales de apatía,

solemnidad, confusión, percepción, aprobación, reprobación, amenaza, se suman en esta época los de comunión, duda, sobrecogimiento, espera y muerte (15). Si bien estos últimos ligam al silencio como momento del lenguaje con el tiempo como momento *kairótico* y no cronológico y posibilitan una lectura de aquellos autores y del mismo Beckett bajo una lente de orden existencial y metafísica, la posibilidad de dicha lectura se carga ya desde su funcionalidad dramática. Las distintas formas de elipsis, graficadas particularmente en el silencio y la pausa de las didascalias y los puntos suspensivos de la textualidad primaria, van demorando y obstruyendo la fluidez, progresión, direccionalidad y finalidad del discurso y del diálogo en particular, favoreciendo la recreación de un estado y un marasmo oclusivo. Con ello, el diálogo pierde su fuerza performativa, se vuelve disyuntivo, indirecto, iterativo e inclusive monótono, diluyendo el acontecer en distensión y ganando fuerza en acumulación y gravedad. Así, la naturaleza contrapuntística del diálogo que Anne Übersfeld identifica como “la exigencia a la palabra teatral de estar necesariamente precedida por un enunciado anterior” (72), es desplazada por una palabra que queda resonando y rebotando en los puntos suspensivos que separan dos periodos del enunciado, sin respuesta, sin réplica y sumando un estrato más de expectativas en el destinatario. A ello se suma la creciente incorporación del monologismo, proscrito de la representación realista por su carácter artificioso, y que Manfred Pfister reconoce como una tendencia de las obras modernas como resultado de una comunicación disruptiva, ya sea porque el canal no existe o no es compartido por los interlocutores, porque éstos emplean códigos distintos que causan incomprensión o equívocos, o finalmente, porque sus contextos referenciales son tan distintos que no hay un mínimo de consenso para la comunicación (129).

Con ello, la presencia y funcionalidad del silencio pone de relieve la crisis del drama como forma y modo de representación, al instalar la pregunta por el lenguaje y su capacidad como medio de expresión dramática y teatral que Beckett explorará ampliamente. Para dar cuenta parcialmente de este problema en la dramaturgia beckettiana, he elegido un corpus de referencia delimitado por tres factores que me parece relevante precisar.

Primero, refiero a aquellas piezas que Beckett escribió y concibió para la representación teatral, dejando fuera obras y guiones para la radio y la televisión. La razón: esas obras se articulan como una semiosis compleja que se actualiza en la representación teatral como una experiencia irreducible e irreplicable en el que se conjugan la palabra, el sonido, el silencio, el gesto, la iluminación y un espacio restringido, vale decir, en un aquí, ahora y así: el acontecimiento de la palabra en una corporeidad visible y audible, sin la mediación, supresión o intervención a los que pueden estar afectos los textos para otros medios de comunicación.

En segundo lugar, una delimitación temporal y epocal que circunscribo a algunas obras de las décadas de los cincuenta y sesenta: *Waiting for Godot* de 1952, *Endgame* y *Act without Words I* ambas de 1956, *Act without words II* de 1959, *Happy Days* de 1961, *Play* de 1962 y como coda *Not I* de 1972. La elección de estas obras y la omisión frente a otras del mismo periodo radica en el hecho de que en todas ellas asistimos a la horadación de la forma dramática, subsistiendo ésta en alguna de las categorías que permiten de todas formas calificarlas como tal. En ese sentido, esta reflexión sobre el silencio como recurso de densificación dramática implica necesariamente su relación con el lenguaje y las nociones de personaje, tiempo, espacio y acción. Propongo que, en su interrelación y friccionamiento, Beckett explora nuevos modos de pensar el drama y desde allí la experiencia teatral de la palabra haciéndola visible y audible, antes que disolverla. En ese marco, no entenderé el corpus elegido necesariamente como una fase dentro de su producción dramática, ni que exista forzosamente una progresión cronológica entre las obras, como sí podría verse en la 'evolución' que el mismo autor muestra en su narrativa. Se trata más bien de un abanico de posibilidades en que se explora las posibilidades del lenguaje y del silencio a través de diferentes recursos y formas, concentrándose algunas obras en unos, y otras recurriendo a todos. Por otra parte, cabe decir que tampoco hay una necesaria correspondencia entre la exploración del lenguaje que realiza Beckett en el drama en relación o contrapunto a su narrativa. La razón, a mi juicio, es que ambas formas discursivas poseen modos diferentes de representación: la narrativa

se sustenta exclusivamente en el lenguaje, mientras que en el drama si bien aquel es el soporte esencial, se densifica en una semiosis más compleja que implica el gesto, la espacialidad, la duración —tiempo y tempo—, la iluminación, etc. Con ello, el teatro de Beckett sigue siendo el lugar donde se mira la exposición del *logoi*.

En este punto se entronca el tercer factor, y que es mi distanciamiento frente a dos posiciones teóricas canónicas que en ocasiones marcan lecturas absolutizantes y al mismo tiempo reductoras de la dramaturgia beckettiana. Me refiero a la crítica mimética en las posiciones de Martin Esslin (1966) y Theodor Adorno (2003) alojada bajo los rótulos del ‘absurdo’ y la ‘ruina’ respectivamente, en su interpretación de Beckett como drama de la descomposición. Con argumentaciones diferentes, para ambos la repetición y vaciamiento darían cuenta de las limitaciones del lenguaje como vehículo signifiante y de comunicación, por lo que la palabrería se reduciría al *non sense* del absurdo en palabras de Esslin, o bien al preludio incesante que inaugura la mudez absoluta en el caso del “Intento de entender *Fin de partida*” de Adorno. Como hijas de su tiempo, indudablemente ambas interpretaciones leen esta dramaturgia bajo el signo de la catástrofe, la imposibilidad y la clausura, buscando en el referente la explicación de la forma artística. Mi lectura se distancia de esta interpretación temática del lenguaje y del silencio entendidos como correlatos de la circunstancia y acontecer históricos, para proponer una orientación que ve el silencio como un recurso lingüístico, literario, dramático y teatral que exhibe la profunda autoconciencia de la enunciación reflexionando en y desde las posibilidades del lenguaje teatral.

2. ELIPSIS Y APOSIOPESIS: LOS SILENCIOS EN EL DRAMA BECKETTIANO

Es un consenso en la crítica especializada identificar cómo el drama contemporáneo y particularmente el de Beckett se acerca al habla coloquial, buscando reproducir los hiatos y vacíos a través de repeticiones,

digresiones y bloqueos que entorpecen el flujo de la comunicación cotidiana. Me parece significativo mencionar que, si bien el silencio es un elemento constitutivo del habla, no lo ha sido tradicionalmente de la escritura, como lo refrendan las distintas retóricas que persiguen una escritura clara y diáfana en la comunicación de un propósito, erradicando la opacidad, dubitación y oscuridad propias de la *asapheia* como lo plantean ya Aristóteles, Demetrius y Quintiliano.

En ese marco, como sumariamente he descrito, el silencio en el drama clásico y convencional aparece como correlato o resultado de una acción verbal, mientras que en Beckett aparece como premisa y subtexto del lenguaje dramático. No se trata de un lenguaje circundado de silencio como podrían leerse algunas obras de Materlinck o Chéjov, sino más bien de un silencio relleno o perforado por palabras. Esta imagen, sugerida por el propio Beckett de su mundo como un cielo perforado por palabras, moviliza a Stephen Connor (2014) a analizar el uso de la puntuación y particularmente de la coma vista como marca gráfica, visual y tonal en la narrativa beckettiana, similar a nuestra propuesta de los silencios como signos reflexivos inscritos en la textualidad dramática y como marcas de las tesituras de la enunciación.

La tesis que identifica un habla coloquial en el drama beckettiano sería plausible si encontrásemos argumentos que recreen historias, personajes como entidades psicológicas y espacios que constituyan un correlato de sentido al drama. Nada de eso encontramos en *Waiting for Godot* y *Endgame* donde advertimos una situación dramática que se vuelve conflicto desde su composición y en la exhibición de los elementos que la constituyen.

El espacio deja de reproducir un camino o un refugio para volverse una caja de resonancia, ya sea por su apertura infinita o por su oclusión asfixiante. La insistente mecanización del movimiento físico —ir de un lado hacia otro, subir y bajar, mover y detener— y el borboteo de palabras van llenando, y con ello densificando el espacio que se vuelve un contenedor del lenguaje. El espacio escénico se dramatiza y se vuelve un paréntesis, un *locus* donde se alojan las palabras.

Por otra parte, los personajes, nominalizados aún por un nombre que los singulariza y fija más que en una condición en una función, se convierten en roles preocupados de sostener a través de la palabra el juego: el de la espera o el del acabar. Estos roles dramáticos se posicionan desde el uso, detención y manipulación que hacen de la palabra para que el juego continúe y transcurra, dramatizando con ello el tiempo, descronologizándolo y volviéndolo *tempo*. Recordemos que para el drama convencional y ya para Aristóteles la magnitud de la fábula y la sugerencia de una unidad temporal estribaba en que el proceso secuencial mostrado sea inteligible y verosímil para el espectador. En estas piezas el tiempo se vuelve dramático en tanto se torna objeto de reflexión y exhibición por las figuras que adquieren realidad sólo en el acto de la enunciación y se potencia en el juego en torno a la detención y manipulación del lenguaje como patentización del ser que sólo puede ser siendo, es decir, mensurándolo en la constatación de la enunciación. Con ello se instala la paradoja entre el fluir y el detener, donde los silencios se posicionan como momentos que aquilatan, pero también direccionan el movimiento y el ritmo dramático.

Para Meschonic, el ritmo en el drama se exhibe como flujo

que anima y da el sentido a todo el discurso, como inscripción de la singularidad de la palabra, confrontando al espectador con la subjetividad de una escritura . . . Redefine el movimiento dramático, construyendo un *tempo* subjetivo donde el silencio en sus distintas marcas y tipografías se muestran como ‘momentos’ inscritos en la irregularidad y singularidad de un movimiento de la palabra. (cit. en Sarrazac 2006)

Estos momentos de suspensión en el movimiento están marcados también por la forma del diálogo en estas obras, la *stycomithia*. Tradicionalmente la *stycomithia* como diálogo breve y ágil es el medio que permite que la acción avance. Aquí, no necesariamente, ya que se vuelve corte, incisión, réplica o repetición. Al no haber una correlación lógica entre los enunciados y un referente, el diálogo en su sentido funcional, comunicacional, aborta y se vuelve objeto de su propia reflexión. En este contexto,

Michael Worton (1994) ha identificado tres tipos de silencio en *Waiting for Godot* y *Endgame*: los silencios de inadecuación, cuando los personajes no encuentran qué decir, los de represión, cuando están anonadados por la actitud del interlocutor o por la sensación de estar rompiendo un tabú social, y los de anticipación, cuando esperan la réplica para poder seguir.

En nuestro caso, y porque hemos identificado el silencio como marca visual, dramática y teatral en la textualidad discursiva, lo clasifico en diferentes tipos de acuerdo con el registro gráfico y a la intencionalidad y movimiento que posibilitan en el discurso.

El primero de ellos es el (Silencio), marcado en la didascalía, secciona la textualidad primaria en momentos distintos. Es un corte que separa en dos partes a modo de bloques, mostrando un aparente giro del tema que en realidad es una variación —en el sentido musical— del mismo asunto sobre el cual dialogan toda la obra. En el caso de *Endgame* de manera más explícita, hablar para mantener el juego y paradójicamente acabar, y en *Waiting for Godot*, entre-tenerse hablando mientras esperan.

[Silence.]

VLADIMIR: What do they say?

ESTRAGON: They talk about their lives.

VLADIMIR: To have lived is not enough for them.

ESTRAGON: They have to talk about it.

VLADIMIR: To be dead is not enough for them.

ESTRAGON: It is not sufficient.

[Silence.]

VLADIMIR: They make a noise like feathers.

ESTRAGON: Like leaves.

VLADIMIR: Like ashes. ESTRAGON: Like leaves.

[Long silence.]

VLADIMIR: Say something!

ESTRAGON: I'm trying.

[Long silence.]

VLADIMIR: [In anguish.] Say anything at all!

ESTRAGON: What do we do now?

VLADIMIR: Wait for Godot.

ESTRAGON: Ah!

[Silence.]

VLADIMIR: This is awful!

ESTRAGON: Sing something.

VLADIMIR: No, no! [He reflects.] We could start all over again perhaps.

ESTRAGON: That should be easy.

VLADIMIR: It's the start that's difficult.

ESTRAGON: You can start from anything.

VLADIMIR: Yes, but you have to decide.

ESTRAGON: True.

[Silence.]

VLADIMIR: Help me!

ESTRAGON: I'm trying.

[Silence]. (*Waiting for Godot* 45)

El segundo, la (Pausa), inscrita como didascalia pero dentro del flujo de la enunciación de la figura dramática. Casi siempre el periodo que sigue a la pausa vuelve o es una suerte de pliegue sobre el enunciado inmediatamente anterior. Constituye un hiato, una interrupción que posibilita una continuación del pensamiento o afirmación, pero densificada,

es decir, vuelta sobre sí misma. En ese sentido es también una cesura que perfora la enunciación para intensificarla. Necesariamente esa intensificación tiene un esfuerzo concentrador que se exhibe como marca gráfica del *tempo* dramático y teatral y que se condice con los tonos y colores de la tesitura de la enunciación.

CLOV: [As before.] I say to myself – sometimes, Clov, you must learn to suffer better than that if you want them to weary of punishing you – one day. I say to myself – sometimes, Clov, you must bethere better than that if you want them to let you go – one day. But I feel too old, and too far, to form new habits. Good, it'll never end, I'll never go. [*Pause.*] Then one day, suddenly, it ends, it changes, I don't understand, it dies, or it's me, I don't understand that either. I ask the words that remain – sleeping, waking, morning, evening. They have nothing to say. [*Pause.*] I open the door of the cell and go. I am so bowed I only see my feet, if I open my eyes, and between my legs a little trail of black dust. I say to myself that the earth is extinguished, though I never saw it lit. [*Pause.*] It's easy going. [*Pause.*] When I fall I'll weep for happiness. [*Pause.* He goes towards door]. (Endgame 101)

También de manera densificadora funciona la pausa en *Play*, pese a que en esta pieza los diálogos no son tales y el término (pausa) nunca aparece registrado en la didascalia. Como sabemos, son tres grandes monólogos de tres voces individualizadas por letras que se van yuxtaponiendo entre sí, a partir de los quiebres y turnos dirigidos por los focos de la iluminación. La alternancia entre las voces, dada por el foco de luz que indica el turno, aparece como una polifonía en que los tres flujos se intersectan pero no se interrelacionan, sino que se montan como en un canon musical. Así, cada enunciación aparece como un eco de la precedente. Si en las obras anteriores el silencio y la pausa marcados en la didascalia, diseccionaba a modo de bloque sugiriendo un aparente giro en el discurso que en el fondo era una variación del mismo, en este caso la pausa es sustituida por la luz que opera en la misma dirección. Cada cambio de luz corresponde a una suerte de intervalo temporal en que cada voz va

montando y sumando con una tonalidad diferente el mismo tema que recorre la obra de principio a fin. Con ello, lejos de construir una progresión, el foco de luz como intervalo silencioso permite la amplificación y al mismo tiempo densificación del discurso dramático. Es por ello por lo que cada cambio luminoso constituye una cesura frente al enunciado ya proferido y es posible establecer una continuidad de sentido en cada una de las voces pese a los cortes y aparentes interrupciones.

Tercero, los puntos suspensivos, tradicionalmente asociados a un pensamiento inconcluso, inacabado, a la dubitación y a los cambios de humor y de tono. A diferencia de las otras marcas, los . . . se inscriben en la textualidad primaria formando parte de la enunciación y convirtiéndose en un déctico de la misma. Como marca visual, manifiestan un rebote, una reverberación del sonido y la palabra, por lo que puede verse como signo expreso del proceso de constitución del discurso.

HAMM: Before you go ... [CLOV *halts near door*] ... say something.

CLOV: There is nothing to say.

HAMM: A few words ... to ponder ... in my heart.

CLOV: Your heart!

HAMM: Yes. [*Pause. Forcibly.*] Yes! [*Pause.*] With the rest, in the end, the shadows, the murmurs, all the trouble, to end up with. [*Pause.*] Clov ... He never spoke to me. Then, in the end, before he went, without my having asked him, he spoke to me. He said ...

CLOV: [*Despairingly.*] Ah ...!

HAMM: Something ... from your heart.

CLOV: My heart!

HAMM: A few words ... from your heart.

[*Pause.*] (*Endgame* 101)

Si bien puede verse como falta de asertividad, en tanto pausa parcelada en tres tiempos, puede leerse como expresión de la continuidad del *momentum* discursivo. En el caso de su presencia en el diálogo tiene una connotación emocional, abierta, como un vacío convocante al interlocutor y al espectador/lector para irlo rellenando.

En el caso de la textualidad monológica cobra una significación especial, por cuanto se muestra como procedimiento expreso de autoreflexividad.

El monólogo en el drama ha sido considerado un recurso antidramático que tendería a su novelización, en tanto altera las leyes del intercambio dialógico, ya sea por su disfunción o inclusive por la imposibilidad del diálogo. Para J. P Sarrazac, en el siglo XX el monólogo se convierte “en el espacio abierto de una palabra en busca de interlocutor o en el universo cerrado de una comunicación imposible . . . tropezando con los límites del silencio o desembocando en una corriente de discurso que ha dejado lugar a su musicalidad” (137).

Para dar cuenta de la posición de los puntos suspensivos, . . . , en el discurso monológico, quiero concentrarme exclusivamente en la pieza *Not I*. En ella las convenciones dramáticas se han desplazado. El personaje como constructo psicológico e inclusive el actor como soporte han sido borrados, ocultos completamente por la oscuridad para privilegiar una corporeidad resonante: Boca. El personaje se jibariza, se reduce, pero al mismo tiempo se concentra en el medio que le confiere su existencia, la voz, esto es, como medio y articulador del acto de enunciación. Así, el monólogo de Boca se vuelve reflexivo en la exposición de un lenguaje que vuelve una y otra vez sobre el lenguaje: sobre la posibilidad e imposibilidad, la urgencia, necesidad y articulación de la enunciación que se muestra como el tema de la pieza organizado en torno a motivos.

... imagine! .. no idea what she's saying! ... and can't stop ... no stopping it ...she who but a moment before ... but a moment! .. could not make a sound ... no sound of any kind... now can't stop ...imagine! .. can't stop the stream ... and the whole brain begging ...something begging in the brain ... begging the mouth to stop ... pause a moment ... if only for amoment ... and no response ... as if it hadn't heard ... or couldn't ... couldn't pause a second ...like maddened ... all that together ... straining to hear ... piece it together ... and the brain ...raving away on its own ... trying to make sense of it ... or make it stop ... or in the past ...dragging up the past ... flashes

from all over ... walks mostly ... walking all her days ... day afterday ... a few steps then stop ... stare into space ... then on ... a few more ... stop and stare again... so on ... drifting around ... day after day ... or that time she cried ... the one time she couldremember ... since she was a baby ... must have cried as a baby ... perhaps not ... not essentialto life ... just the birth cry to get her going ... breathing ... then no more till this ... old hagalready ... sitting staring at her hand ... where was it? .. Croker's Acres ... one evening on theway home ... home! .. a little mound in Croker's Acres ... dusk ... sitting staring at her hand ...there in her lap ... palm upward ... suddenly saw it wet ... the palm ... tears presumably... herspresumably ... no one else for miles ... no sound ... just the tears ... sat and watched them dry ...all over in a second ... or grabbing at straw ... the brain ... flickering away on its own ... quickgrab and on ... nothing there ... on to the next ... bad as the voice ... worse ... as little sense ...all that together ... can't- ... what? .. the buzzing? .. yes ... all the time the buzzing ... dull roarlike falls ... and the beam ... flickering on and off ... starting to move around ... (*Not I* 282)

El discurso de Boca se vuelve un flujo intermitente perforado por los puntos suspensivos que horadan la continuidad densificándola y construyendo un movimiento elíptico. Así, el movimiento se suspende, retrocede para retomar e ir avanzando, pero sobre un mismo tema: la posibilidad y necesidad de hablar, esto es, la existencia como acto de enunciación; lo que queda graficado en una de las afirmaciones allí contenidas: “just the birth cry to get her going”. De esta forma podemos identificar los distintos sintagmas que se iteran (“steady stream”, “practically speechless”, “mouth half open”, “the buzzing” “dull roar”, “how she survived”, “no speech possible”, “make something of them”, “can't stop”) como motivos que se retoman y abortan, separados unos de otros por los . . . recorriendo el discurso y orbitando en torno al mismo tema. Con ello, en los puntos suspensivos se anticipan los distintos motivos que se reúnen en el tema, y la repetición ‘punto punto punto’, seguida de palabras y otros ‘punto punto punto’ se muestra como la reverberación de esa repetición verbal y el déctico de esa posibilidad de enunciación.

En el caso de *Happy Days* podemos reconocer todos los signos ya mencionados. Aparentemente una pieza más convencional, a medio camino entre las ya citadas, nos muestra una aparente organización dramática con espacios y personajes concretos y visibles. Aparente, por cuanto el espacio petrificado que rodea e inmoviliza el cuerpo de Winnie, se densifica con la luz enceguedora (recurso que anticipa paradójicamente la focalización luminosa de las letras en *Play* y de Boca en *Not I*). En el montículo, como prolongación del personaje que crece en el paso del primer al segundo acto, podemos observar la inversión de la lógica que entiende convencionalmente al espacio como soporte físico para el desarrollo de la acción y de un carácter, para en su crecimiento ver el pliegue del espacio sobre el personaje, Winnie, todavía reconocible parcialmente en un referente cotidiano: “Imbedded up to above her waist in exact centre of mound, WINNIE. About fifty, well preserved, blond for preference, plump, arms and shoulders bare, low bodice, big bosom, pearl necklet” (*Happy days* 107).

Señalo un personaje y excluyo a Willie, ya que en sus diecisiete intervenciones monosilábicas del primer acto y la única que cierra el segundo, lejos de ser un personaje o voz constituye más bien una función. Aparece como el supuesto destinatario, pero no interlocutor del falso diálogo de Winnie, que es un extensísimo monólogo, cuyo último destinatario es ella misma y que se encuentra perforado por todas las formas de elipsis ya descritas: silencio, pausas, puntos suspensivos, a los que sumamos dos: el guión o *dash* y la gestualidad que funcionan solidariamente.

Mantenemos la acepción inglesa de *dash* que se diferencia del *hyphen*, en español guión largo y guión corto, utilizados indistintamente para subordinar un periodo o una frase dentro de una oración, por el componente performativo que el verbo *to dash* tiene.

Gramaticalmente, el *dash* y los puntos suspensivos tienen un origen común y en ocasiones su uso impreso era indistinto, ya que ambos aparecen como signos de elipsis, como marcas gráficas de una ausencia o silenciamiento. Si bien ambos constituyen una impresión en el papel con el punto o la línea, la dimensión performativa del *dash* está inscrita en la acción que lo define. Cito del Oxford English Dictionary:

to dash: to strike with violence so as to break into fragments; to drive impetuously forth or out, cause to rush together; to affect or qualify with an element of a different strain thrown into it; to destroy, ruin, confound, bring to nothing, frustrate, spoil; to put down on paper, throw off, or sketch, with hasty and unpremeditated vigour; to draw a pen vigorously through writing so as to erase. (OED 1971, 647)

Todas estas acepciones definen semánticamente el verbo como la huella de una agencia consciente, voluntaria y por lo tanto subjetiva que se articula como paradoja de cese y continuidad. El uso del *dash* en poesía, paradigmáticamente en Emily Dickinson cuyo epígrafe ha dirigido este trabajo, entrega musicalidad y ritmo; su posición se exhibe como momento de contención, pero al mismo tiempo impulsa el verso o periodo siguiente. Es una suerte de espasmo en que la conciencia del aire contenido impele necesariamente a exhalar. En *Happy Days* su función es análoga complementando y contraviniendo el uso de los puntos suspensivos y la coma.

One does not appear to be asking a great deal, indeed at times it would seem hardly possible – (*voice breaks, falls to murmur*) – to ask less – of a fellow-creature – to put it mildly – whereas actually – when you think about it – look into your heart – see the other – what he needs – peace – to be left in peace – then perhaps the moon – all this time – asking for the moon. (*Happy Days* 112)

I used to think – I say I used to think – that all these things – put back into the bag – if too soon – put back to soon – could be taken out again – if necessary – if needed – and so on – indefinitely – back into the bag – back out of the bag – until the bell – went. (*Stops tidying, head up, smile.*) But no. (*Smile broader.*) No no. (*Smile off. Resumes tidying.*) I suppose this – might seem strange – this – what shall I say – this what I have said – yes– (*she takes up revolver*) – strange – (*she turns to put revolver in bag*) – were it not – (*about to put revolver in bag she arrests gesture and turns back front*) – were it not – (*she lays down revolver to her right, stops tidying, head up*) – that all seems strange. (*Pause*) Most strange. (*Pause*). Never any change. (*Pause*) And more and more strange. (*Happy Days* 117)

Winnie, en su miedo a no ser escuchada por Willie o por ella misma, no cesa de hablar y de gesticular incesantemente, construyendo un ritmo *in crescendo*, perforado por estos momentos espásticos que diseccionan, pero unen, siendo la marca del *momentum* discursivo, de la paradoja en que el silencio posibilita y exige la enunciación. En ese sentido, es una doble marca: un deíctico del aquí y el ahora que es la enunciación teatral y una marca de la subjetividad. Como cese momentáneo abrupto, densifica no el enunciado anterior sino el acto de enunciación, buscando constatar y reafirmar la propia subjetividad en el transcurrir del tiempo.

La autoconciencia de la enunciación se absolutiza en la subjetivación del tiempo que se mensura a través de estos espasmos performativos, ligando indefectiblemente la conciencia del habla con la conciencia y patentización del tiempo como experiencia. De manera análoga sucede con el tono narrativo en las declamaciones monológicas de Hamm en *Endgame*. En el relato de su novela, además de insistir en los instrumentos de medición —el termómetro, el heliómetro, el anemómetro, el hidrómetro—, los distintos cambios de tono marcados en didascalía buscan poner de manifiesto el control que ejerce sobre el lenguaje, autoerigiéndose como el narrador de la historia de ambos personajes. El control sobre el lenguaje y con ello sobre la historia-experiencia a través de la tonalidad, imprime la presencia y subjetividad del rol teatral construyéndose en el acto discursivo, tal como Winnie lo hace en sus espasmos marcados por el *dash* y complementados con la gestualidad que siempre los acompañan.

WINNIE: [*Gazing at zenith.*] Another heavenly day. [*Pause. Head back level, eyes front, pause. She clasps hands to breast, closes eyes. Lips move in inaudible prayer, say ten seconds. Lips still. Hands remain clasped. Low.*] For Jesus Christ sake, Amen. [*Eyes open, hands unclasp, return to mound. Pause. She clasps hands to breast again, closes eyes, lips move again in inaudible addendum, say five seconds. Low.*] World without end Amen. [*Eyes open, hands unclasp, return to mound. Pause.*] Begin, Winnie. [*Pause.*] Begin your day, Winnie. [*Pause. She turns to bag, rummages in it without moving it from its place, brings out*

*toothbrush, rummages again, brings out flat tube of toothpaste, turns back front, unscrews cap of tube, lays cap on ground, squeezes with difficulty small blob of paste on brush, holds tube in one hand and brushes teeth with other. She turns modestly aside and back to her right to spit out behind mound. In this position her eyes rest on WILLIE. She spits out. She cranes a little farther back and down. Loud.] Hoo-oo! [Pause. Louder.] Hoo-oo! [Pause. Tender smile as she turns back front, lays down brush.] Poor Willie – [examines tube, smile off] – running out – [looks for cap] – ah well – [finds cap] – can't be helped – [screws on cap] – just one of those old things – [lays down tube] – another of those old things – [turns towards bag] – just can't be cured – [rummages in bag] – cannot be cured – [brings out small mirror, turns back front] – ah yes – [inspects teeth in mirror] – poor dear Willie – [testing upper front teeth with thumb, indistinctly] – good Lord! – [pulling back upper lip to inspect gums, do.] – good God! – [pulling back corner of mouth, mouth open, do.] – ah well – [other corner, do.] – no worse – [abandons inspection, normal speech] – no better, no worse – [lays down mirror] – no change – [wipes fingers on grass] – no pain – [looks for toothbrush] – hardly any – [takes up toothbrush] – great thing that – [examines handle of brush] – nothing like it – [examines handle, reads] – pure ... what? – [pause] – what? – [lays down brush] – ah yes – [turns towards bag] – poor Willie – [rummages in bag] – no zest – [rummages] – for anything – [brings out spectacles in case] – no interest – [turns back front] – in life – [takes spectacles from case] – poor dear Willie – [lays down case] – sleep for ever – [opens spectacles] – marvellous gift – [puts on spectacles]. (*Happy Days* 107)*

Mencioné ya la importancia de la gestualidad en la semiosis teatral, pero no necesariamente entendida como correlato de la acción verbal, sino como elemento significante por sí solo que suma un estrato más a la tesisura del texto. En ese sentido el *gestus* de Winnie, entendido como ya lo hizo Meyerhold, esto es como una serie de posiciones-poses que indican la actitud cristalizada y fundamental de un personaje, no debe ser leído como 'gestos' en las incesantes marcas expresivas de movimiento (subir y bajar cosas, mover manos, brazos y cabeza). El *gestus* —meyerholdiano— funciona en *Happy Days* como una intencionalidad musical en

tanto constituye también un intervalo temporal que de un lado mecaniza-cristaliza al personaje en sus cortes y al mismo tiempo densifica su discurso en el *tempo* que le imprime.

Con ello, el uso del *gestus*, del *dash*, así como los . . . y las pausas son marcas gráficas de una escritura y de la enunciación dramática que se hace consciente, reflexiva, del acto de la enunciación teatral.

Para finalizar, sólo una breve mención a *Act without words I* y *Act without words II*, aún cuando pareciera una paradoja si hemos insistido en el silencio como recurso densificador del discurso dramático en dos piezas que, como lo indican sus títulos, carecen de palabras y se realizan en el mayor y más absoluto de los silencios de la visualidad kinésica sólo interrumpida por ruidos, pero fijada desde la expresión verbal contenida en el guión que las sustenta y rigidiza. Esto, porque ambos textos son exclusivamente el registro de una textualidad secundaria o didascalía que describe narrativamente la acción escénica como un movimiento en progreso, marcado por las pausas y movimientos que se registran como puntos aparte y en el uso insistente de la coma.

The rope is pulled up quickly and disappears in flies.

With length of rope in his possession he makes a lasso with which he tries to lasso the carafe.

The carafe is pulled up quickly and disappears in flies.

He turns aside, reflects.

He goes with lasso in his hand to tree, looks at bough, turns and looks at cubes, looks again at bough, drops lasso, goes to cubes, takes up small one, carries it over and sets it down under bough, goes back for big one, takes it up and carries it over under bough, makes to put it on small one, hesitates, thinks better of it, sets it down, takes up small one and puts it on big one, tests their stability, turns aside and stoops to pick up lasso.

The bough folds down against trunk.

He straightens up with lasso in his hand, turns and sees what has happened.

He drops lasso, turns aside, reflects. (*Act without words I* 149)

A, wearing shirt, crawls out of sack, halts, broods, prays, broods, gets to his feet, broods, takes a little bottle of pills from his shirt pocket, broods, swallows a pill, puts bottle back, broods, goes to clothes, broods, puts on clothes, broods, takes a large partly-eaten carrot from coat pocket, bites off a piece, chews an instant, spits it out with disgust, puts carrot back, broods, picks up two sacks, carries them bowed and staggering half-way to left wing, sets them down, broods, takes off clothes (except shirt), lets them fall in an untidy heap, broods, takes another pill, broods, kneels, prays, crawls into sack and lies still, sack A being now to left of sack B. (*Act without words II* 154)

La fijación y mecanización del movimiento y del *gestus* queda así contenida en la escritura que determina los ritmos de la pantomima y de la visualidad teatral en la perforación de un texto desde sus puntos y comas. Con ello el punto aparte de la narración disecciona el movimiento tal como lo hacía el silencio en la textualidad dialógica de las obras anteriores y la coma se instituye también como marca que registra un transporte temporal, como mecanismo de perpetuación de un hacer en el tiempo, donde la palabra hecha gesto reverbera y perfora el silencio absoluto.

Señalaba al principio cómo el teatro en su génesis fue el lugar para mirar la exposición del *logoi*. Contra las interpretaciones que ven la fragmentación del lenguaje en Beckett como disolución del drama, quiero pensar la presencia del silencio como recurso que densifica el discurso dramático. Ya sea con las marcas de (Silencio) o (Pausa) entre paréntesis de la textualidad secundaria —que funcionan análogamente como nido que aloja una palabra que sustituye una ausencia— o bien con la perforación de la textualidad primaria con . . . y –, el texto entra en un dialogismo consigo mismo para pensarse y mostrarse. La textualidad primaria se aleja

del diálogo que moviliza una acción y del monólogo que la detiene en un sentido convencional, para entrar en un movimiento rítmico de flujo y detención ya sea dentro del discurso dramático o en diálogo con la didascalía, donde la aposiopesis reflexiva posibilita pensar la palabra teatral en el acto de constituirse en un aquí, ahora y así.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. "Intento de entender *Final de partida*". *Notas sobre Literatura II*. Madrid: Akal, 2003.
- Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Work of Samuel Beckett*. London: Faber & Faber, 2012.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Kane, Leslie. *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. London: Associated University Press, 1984.
- O' Connor, Steven. "'Was that a Point?': Beckett Punctuation". *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the arts*. España: EUP, 2014. 269-281.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Sarrazac, Jean- Pierre, dir. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.
- The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*. Vol 1. Oxford, Clarendon Press, 1971. 20-48.
- Übersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2014.
- Worton, Michael. "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text". *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge University Press, 2004. 67-87.