



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Modernas**

Pas moi: una epifanía dionisiaca

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Francesas)**

P R E S E N T A

Fátima María Inés Nicasio González



**DIRECTORA DE TESIS
Dra. Gabriela García Hubard**

México, D.F. 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Fátima y Humberto
porque sin ellos simple y sencillamente no sería

Agradecimientos

Agradezco sinceramente a la Dra. Gabriela García Hubard, por haberme iniciado en el universo beckettiano, de otra forma esta tesis no sería posible, gracias también por tus valiosas enseñanzas en cada una de tus clases, por ser una amiga en este proceso.

A la Dra. Monique Anne Jeanne Landais Choimet, por el interés puesto en este trabajo, la cuidadosa lectura y revisión y por las ricas reflexiones generadas a partir del diálogo.

A la Dra. María Elenea Isibasi Pouchin, a la Dra. Claudia Ruiz García, a la Lic. Ingrid Ramírez, a mi padre Humberto Nicasio y a Eduardo por su lectura, su tiempo, su paciencia y sus valiosas correcciones. A todos ellos, gracias por todo el apoyo a lo largo de todo este proceso de titulación.

Agradezco el Eterno Retorno, el Destino forjado y el Azar

Agradezco a Mina (y a su estirpe): lo prometido es deuda
Agradezco a mis primos, por siempre alegrar mi camino
Agradezco a mis hermanos, sin ustedes la vida no sería igual
Agradezco a mi tovarichenka del alma, Amelia, por tanta Vida
Agradezco a Eduardo, por tanto y por todo el Amor

Finalmente agradezco todos y cada uno de quienes han sido un fragmento de mi existencia.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I Muerte y resurrección de la tragedia.....	7
Capítulo II Contexto histórico y corpus beckettiano: <i>Pas moi</i> , hacia una nueva tragedia.....	29
Capítulo III El viaje a lo dionisiaco, el camino hacia la experiencia artística trágica a través de las imágenes onírico simbólicas.....	47
Capítulo IV La verdadera epifanía dionisiaca.....	67
Conclusiones.....	90
Anexo 1: Guía de imágenes visuales.....	95
Bibliografía.....	99
Anexo 2: Texto en inglés.....	103
Texto en francés.....	108
Texto en español.....	113

Introducción

De la convergencia de la perplejidad causada por la lectura de las obras de Beckett y del irrefrenable (y muy humano) afán de encontrarle un sentido a lo leído nace esta tesis. Tras encontrarse con *Pas moi* por primera vez surgen las interrogantes ¿qué significa lo que acabamos de leer o ver?, ¿cuál es el sentido de *Pas moi*? El objetivo de este trabajo de investigación es mostrar el sentido de *Pas moi* que se nos da al leer esta obra de teatro como una tragedia ática. Paradójicamente en la época de la caída de las grandes narrativas, en la época del problema de la legitimación del saber, cuando las fronteras genéricas están más difuminadas que nunca¹, el género, y en particular la tragedia, se nos presenta como una de las múltiples posibilidades de entrada al texto, como el punto de partida para la interpretación de *Pas moi*. La actualidad o la vigencia del uso de las categorías genéricas como clave interpretativa, servirá como el inicio del análisis de la obra, pues se trata ante todo de un texto destinado a ser puesto en escena. En este sentido, sostengo que *Pas moi* puede ser leída como una “actualización” de la tragedia ática.

La tragedia ática será tomada desde el pensamiento filosófico de Nietzsche, por lo que la noción de lo dionisiaco articulará el pensamiento sobre lo trágico y, por lo tanto, sobre la tragedia misma. La noción de epifanía en su doble acepción, como manifestación y aparición de una divinidad en su asociación de orden teológico, y como una categoría estética en su asociación secular a la Joyce, es decir, en su acepción de manifestación espiritual repentina, sea en la vulgaridad del discurso o del gesto, o en una fase memorable de la mente (Sefamí, 92), nos llevará a la revelación de lo dionisiaco.

¹ Acerca de la caída de las grandes narrativas ver, por ejemplo, Jean-François Lyotard *La condición posmoderna*; a propósito del problema de la legitimación del saber ver, por ejemplo, Michel Foucault *Las palabras y las cosas*; en relación con la problemática de las fronteras genéricas ver Jacques Derrida *La loi du genre*.

A través de las nociones anteriores veremos que *Pas moi* cumple cabalmente con el propósito del hombre de letras según Joyce, pues él creía “that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments” (Joyce citado en Sefamí, 92). La revelación del sentido de la existencia a partir de las diversas epifanías, tanto divinas como seculares, servirá como el hilo conductor de este trabajo. Nos embarcaremos así en un viaje a través de *Pas moi* donde podremos ir viendo las distintas etapas de lo que llamo la epifanía dionisiaca.

Rastrear las diversas epifanías de lo dionisiaco nos llevará a interpretar *Pas moi* como una tragedia nietzscheana. En el primer capítulo la epifanía dionisiaca se dará a través del género. *Pas moi*, en tanto que género dramático, se nos presentará, partiendo del marco nietzscheano de *El nacimiento de la tragedia*, como el último avatar del teatro. La naturaleza de las nuevas formas del teatro contemporáneo, es decir el teatro posdramático, con el cual puede ser identificado *Pas moi*, se nos revelará como una epifanía de Dioniso. Esto sólo será posible a partir de un breve recorrido genealógico de la categoría genérica del drama, desde la antigüedad griega, con las comedias y tragedias clásicas, hasta el desarrollo teatral contemporáneo. De la poesía dramática, pasando por el drama ideal, hasta llegar a la crisis del drama en la modernidad y la perpetuación de esta crisis en el teatro posdramático. De la hegemonía del texto respecto a la escena, o sea de la relevancia del género literario sobre el medio físico, el teatro, a la “independización” de la escena respecto al texto.

Por esta razón, a causa del contexto teatral en el que se inscribe *Pas moi* no podemos dejar de tomar en cuenta las dos dimensiones de la obra, tanto la textual como la escénica. Debido a lo anterior, consideraré la pieza como un texto destinado a ser puesto en

escena por lo que la teatralidad, es decir la dimensión escénica del texto, no hará referencia a una puesta en escena en particular vista en una fecha determinada, sino que será considerada como la teatralidad ocasionada en la representación mental, o sea “la puesta en escena mental” causada por la lectura de las obras dramáticas. Esta teatralidad proviene del condicionamiento de las convenciones de lectura y será tomada siempre en cuenta a lo largo de la interpretación de *Pas moi*. Sin embargo, en algunos pasajes del análisis de la obra ejemplificaré ciertas ideas evocando, sobre todo, la versión para la televisión de la BBC de *Not I*. El anunciamiento del tercer renacimiento dionisiaco que es dado por el contexto teatral en el que se inscribe *Pas moi* será la primera epifanía dionisiaca, fundamentada a partir de la forma que el género le impone a la obra.

El tercer renacer de Dioniso² comienza a efectuarse en el capítulo dos, al contextualizar *Pas moi* dentro del corpus beckettiano. El nuevo estilo beckettiano que supone *Pas moi*, es lo que reclama una nueva forma de expresión escénica y literaria. Es pues, el aspecto formal de lo obra lo que la acerca en primer lugar a la tragedia ática. Asignando al Auditeur la función y el papel estructural del coro griego, haré una nueva división estructural de la obra que se desarrolla en un solo acto. La división será realizada con dos fines: facilitar la referencia a pasajes específicos de la obra en lo sucesivo, y mostrar la cercanía a nivel estructural que tiene *Pas moi* con la tragedia y la comedia griegas.

De la coincidencia de los elementos formales y estructurales de la tragedia, restará por ver los rasgos de contenido que nos invitan a considerar la pieza una tragedia. Es ahí

² En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche considera al dios órfico Zagreo como el “primer” Dioniso, quien fue despedazado por los Titanes. De la unión de sus restos nace el “segundo” Dioniso [ver la nota 121 de la edición citada], quien muere en la obra de Eurípides. El renacimiento de este Dioniso que se manifiesta en la tragedia ática, el “tercero”, es el “renacimiento que ahora nosotros, llenos de presentimientos, hemos de concebir como el final de la individuación” (116-7).

donde el contexto del corpus beckettiano será la clave para ver *Pas moi* a partir del giro escatológico de Beckett, giro que nos llevará al tema de lo trágico. De esta forma, veremos que la expresión del contenido trágico en *Pas moi* se aleja de otras obras de Beckett. *Pas moi* se erigirá entonces como la obra que inaugura un nuevo estilo beckettiano, que dominará el resto de su producción dramática. Lo trágico en *Pas moi* se nos revelará como un nuevo trágico en Beckett, este trágico se acerca al pensamiento de Nietzsche a la vez que se aleja del de Schopenhauer.

De esta manera, dos tópicos recurrentes en la obra de Beckett, el del viaje y el de la apercepción³, nos acercarán debido al tratamiento que tienen en *Pas moi* (distinto respecto al resto de sus obras anteriores) a lo dionisiaco. Esta será la segunda epifanía de Dioniso, que se manifestará a partir de la antítesis artística de Apolo/Dioniso, tal como es expuesta en *El nacimiento de la tragedia*.

En el tercer capítulo, las imágenes presentes en *Pas moi*, tanto en su dimensión textual como en su dimensión escénica, se nos presentarán, ya dentro del contexto dionisiaco, como imágenes onírico-simbólicas. Iremos interpretando estos simbolismos para rastrear y dar con lo dionisiaco; por lo que los símbolos de lo negro, la boca, la figura del lírico, la música y el coro, se nos revelarán como las distintas manifestaciones simbólicas o epifanías simbólicas dionisiacas. Gracias a estas epifanías dadas por la interpretación de los símbolos nos será posible ver el efecto causado por la tragedia de *Pas moi*. Éste está dividido en cuatro etapas que terminan por llevar o revelarnos la transformación dionisiaca. El efecto más inmediato causado por toda verdadera tragedia es

³ A propósito del viaje en Beckett ver, por ejemplo, “‘Molloy’ and the archetypal traveller”. Acerca del tema de la apercepción ver, por ejemplo, “ALL LIFE IS FIGURE AND GROUND: Perception and Self-reflexive Structures in Beckett’s Early Prose and Late Drama” o “THE RESISTANCE OF SEEING IN BECKETT’S DRAMA: Self-Perception and Becoming Imperceptible”.

el consuelo metafísico. Se trata aquí de la metafísica de artista de Nietzsche, aquella de la que renegará después en su ensayo de Autocrítica. A través de la metafísica de artista se lleva a cabo una estetización del ser, el ser y el mundo sólo son entendidos como fenómenos estéticos. Llegaremos así a la revelación metafísica dionisiaca.

En el último capítulo, al reinterpretar los simbolismos dionisiacos de lo negro, el rayo de luz y el zumbido a partir de la “verdadera” antítesis Dioniso/Crucificado, la antítesis ya no artística, sino la de la afirmación y la negación, llegaremos también a la *verdadera* epifanía dionisiaca. Como uno de los simbolismos primordiales, el que nos llevaría al significado dionisiaco de la justificación de la existencia como algo criminal, transgresor o sacrílego, no se halla presente en *Pas moi*, me veré obligada a ensanchar el marco de referencia dionisiaco más allá de *El nacimiento de la tragedia*. Para lograr lo anterior, partiré de la lectura y genealogía de lo dionisiaco que hace Gilles Deleuze en *Nietzsche et la philosophie*. De esta manera, será posible abordar lo dionisiaco en toda su amplitud a partir de la verdadera antítesis Dioniso/Crucificado. Se nos revelará así, finalmente, el *verdadero* Dioniso, a partir de una ontología que ha sido “limpiada” de la metafísica de artista, la última y verdadera epifanía dionisiaca será la del juego del eterno retorno.

Si bien la elección de hacer una lectura genérica-genealógica, que dentro del marco nietzscheano inevitablemente me ha conducido a realizar también una interpretación metafísica de *Pas moi*, no deja de ser una lectura parcial de la obra; considero que gracias al juego del eterno retorno, gracias a la lógica de la afirmación múltiple que le es inherente, se hace patente la riqueza de la producción de Beckett. Es decir, que dicha lógica no es restrictiva, pues posibilita la validez de cualquier interpretación de *Pas moi*, siempre y cuando ésta sea fundamentada; gracias a esta lógica, se pueden afirmar las múltiples,

diversas y en ocasiones opuestas lecturas que se han hecho de la pieza. A través del juego del eterno retorno, se enfatiza que el sentido es libre, que no hay un sentido único de la obra y dentro de esta amplia libertad yo propongo la siguiente lectura de *Pas moi*.

Capítulo I Muerte y resurrección de la tragedia

Para comenzar a leer *Pas moi* como una tragedia, lo mejor sería hacerlo partiendo de una definición. Sin embargo, considero que hablar de tragedia implica, por un lado y se quiera o no, hablar desde una cierta postura filosófica. Ya desde Aristóteles la tragedia se piensa y funciona al interior de un sistema filosófico particular. Me refiero, claro está, a la tragedia en tanto que idea. Esta idea se caracterizaría primordialmente por tener un contenido trágico; es decir, como una obra donde se nos presenta lo trágico. Esta idea nace, es cierto, de las obras literarias, pero parece desarrollarse casi independientemente a tal punto que la idea llega a ser en ocasiones prescriptiva y restrictiva: se dice lo que una tragedia debe ser, las características que debe tener e incluso el contenido y la forma para poder ser considerada como tal. La obra se subordina a la idea y ésta llega a descartar obras artísticas concebidas como tragedias. De esta manera, ya desde Aristóteles parece abrirse una brecha entre la idealidad de la tragedia y las concreciones artísticas también llamadas tragedias. Y así, dependiendo del enfoque teórico filosófico desde el que se parta, una misma obra puede ser considerada o no tragedia.

Hablar de tragedia implica, por otro lado e independientemente de la postura filosófica de la que se parta, aceptar la categoría de género. La tragedia como género literario se inserta así en un conjunto más amplio de categorización del cual forma parte. Desde este punto de vista, la tragedia forma parte de la categoría más general llamada poesía dramática, donde la comedia es otra de las subcategorías. La tragedia obtiene su identidad entonces a partir de su diferenciación respecto a los otros subgéneros. Esta misma lógica se sigue para la caracterización de categorías más generales, en este caso la poesía dramática, que junto a la poesía épica y la poesía lírica, sería un subgénero de la categoría

más general llamada poesía. Podríamos seguir el recorrido de la tragedia a través del tiempo y hacia categorías más generales como lo son la categoría de literatura (recuérdese que el término no nace sino hasta el siglo XVII), o la de arte, o aquella de cultura, etc.; sin embargo, lo que me interesa poner de relieve es el hecho de que la categoría de poesía dramática impone cierta forma a la tragedia, forma que la diferencia de la poesía épica y la poesía lírica. Sumando a lo anterior, existe una particularidad en la poesía dramática y es que, a pesar de que ésta se pueda leer, implica sobre todo la puesta en escena, así, el género dramático se define también por su medio: el teatro, y de esta manera cualquier obra dramática adquiere una doble dimensión, la textual y la escénica. Por su parte, la categoría de tragedia respecto a la categoría de comedia impone cierto contenido al género: lo trágico.

De las dos implicaciones antes descritas creo que la tragedia podría ser definida como la puesta en escena (en el medio teatral) de un contenido trágico (idea filosófica) expresada en la forma dramática (género literario). Para acercar *Pas moi* a la definición de tragedia, partiré desde el pensamiento filosófico de Nietzsche, utilizando sus ideas de tragedia y de trágico. A través del filtro nietzscheano, el contexto teatral-histórico, en tanto que literatura o poesía dramática y en tanto que arte escénico en el que se inscribe la obra, se nos revelará, en mi lectura, como el anunciamiento del tercer renacimiento del Dios, se trata de la primera epifanía de Dioniso.

En *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*⁴ Nietzsche traza una línea genealógica de la tragedia griega, desde sus orígenes como una voluntad natural pre-

⁴ En este libro se hallan también los textos preparatorios para la obra prima del filósofo alemán: *El drama musical griego*, *Sócrates y la tragedia*, y *La visión dionisiaca del mundo*, así como su crítica posterior expuesta en el *Ensayo de autocritica*. Todas las citas de Nietzsche, a menos que se indique lo contrario, proceden de estos textos. No haré la distinción entre uno y otro más que a partir de la paginación

artística hasta su muerte en la obra de Eurípides. En este capítulo seguiré la línea ya esbozada por Nietzsche del teatro después de Eurípides hasta llegar al contexto teatral en el cual se inscribe *Pas moi*. Primero retomaré algunas de las características de la tragedia griega para ver el tránsito hacia la comedia ática nueva. Después veré los elementos en común entre la comedia ática nueva y el drama ideal, concepto que articula gran parte de la reflexión teórica sobre el género dramático. De esta manera será posible desarrollar la noción de crisis del drama, noción a partir de la cual es tratado el teatro de la época posmoderna; finalmente me serviré de algunos postulados del teatro posdramático para caracterizar *Pas moi* y llegar, así, a la primera epifanía dionisiaca.

Para Nietzsche la tragedia es el resultado del apareamiento de lo dionisiaco y lo apolíneo. Lo apolíneo es el mundo del sueño, de las imágenes, cuyo arte por excelencia es la escultura. Lo dionisiaco es el mundo de la embriaguez, de lo no-escultórico, cuyo arte por excelencia es la música. Apolo es el dios de las apariencias, imagen divina del principio de individuación, del placer y de la sabiduría de la apariencia, de la belleza. Lo dionisiaco, por otro lado, es entendido a partir de la infracción del principio de individuación: cuando hay una excepción a las formas del conocimiento de la apariencia, se evidencia que la individuación y su consecuente multiplicidad no son más que apariencias. Lo dionisiaco nos permite llegar a lo que hay detrás de las apariencias, que para Nietzsche es lo Uno primordial, la no individuación.

Las imágenes de las divinidades griegas, Apolo y Dioniso, sirven para sintetizar y simbolizar dos instintos⁵ antitéticos en cuanto a origen y metas que, de acuerdo con el

correspondiente a la edición citada en la bibliografía. En lo sucesivo, en el cuerpo del texto me referiré a esta obra de manera abreviada como *El nacimiento de la tragedia*.

⁵ Sobre el instinto en *El nacimiento de la tragedia*, Sánchez Pascual apunta “*Trieb*: Pese a los equívocos a que pudiera dar lugar, traduzco siempre *Trieb* por ‘instinto’. Nietzsche toma este término [...] de Schopenhauer.

filósofo alemán, se hallan en la naturaleza. Ambos, siguiendo el desarrollo de la humanidad terminan por encontrar expresión en un arte en particular, marcando una dualidad y una encarnizada lucha artística. Sin embargo, Nietzsche entiende “la obra de arte de la tragedia ática y del dítirambo dramático como meta en común de ambos instintos” (73). La tragedia aparece como la unión y expresión de ambos instintos cuyo misterioso significado ha de ser descifrado o en todo caso recordado.

Considero que la explicación de la unión de ambos instintos se da a partir de una lógica aparentemente dialéctica que se desarrolla entre la dualidad antitética que conforma el arte: la voluntad apolínea y la voluntad dionisiaca. Y es que lo dionisiaco sólo puede emerger en el mundo de las apariencias a través de las mismas; es decir, a través de una representación apolínea. De esta manera “[e]l drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos” (Nietzsche, 102). Por esta razón, en mi interpretación, las imágenes, las apariencias, incluso aquellas generadas por las palabras en *Pas moi*, han de ser vistas en lo sucesivo como simbolismos apolíneos, como imágenes onírico-simbólicas en donde yace lo dionisiaco.

Ahora bien, ¿qué es lo dionisiaco? Esta pregunta será respondida a profundidad a lo largo de la tesis, a través de las distintas manifestaciones del dios. Por el momento pienso que la tragedia ática está íntimamente ligada a un saber, es más, es la expresión de un saber en particular, el saber dionisiaco. A su vez el saber está ligado a una experiencia, la experiencia trágica. La tragedia es entonces la expresión estética de un saber o una cierta

Sin duda hay que entender ‘instinto’ en un sentido muy amplio, como ‘tendencia hacia’” (Nietzsche, 315). Lo dionisiaco sería entonces una tendencia natural hacia los efectos de la embriaguez y lo apolíneo hacia los efectos del sueño. Es preciso tener en cuenta que Nietzsche rastrea los orígenes de la tragedia por lo que al hablar de instintos naturales se refiere a una época de la civilización humana “pre-artística”, donde sin importar la cultura de la que se hable (griega o no) existían cultos a divinidades con estas características.

forma de relacionarse con el mundo, este saber está fundado y nos es dado por la experiencia trágica dionisiaca.

Para Nietzsche la tragedia nace del espíritu de la música, que es la fuerza que transforma el mito en el vehículo de la sabiduría dionisiaca pues “[l]a verdad dionisiaca se incauta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de *sus* conocimientos [...] siempre bajo el antiguo velo mítico (118). De este modo, el desvelamiento mítico nos llevaría a la verdad dionisiaca, a la universalidad del espíritu de la música. En la tragedia ática el elemento musical se halla en el coro, por esta razón, el coro es considerado como el elemento fundador de todas las partes dialógicas de la tragedia y, por lo tanto, de todo el mundo escénico: de lo que Nietzsche denomina el *drama propiamente dicho*.

La importancia de la música es primordial y original en *El nacimiento de la tragedia*, por lo que todo cuanto expone el poeta lírico⁶ en la tragedia se encuentra ya en esencia en la música: “[l]a poesía del lírico no puede expresar nada que no esté ya, con máxima generalidad y vigencia universal, en la música, la cual es la que ha forzado al lírico a emplear un lenguaje figurado” (Nietzsche, 86). Cuando la música deja de tener tal trascendencia en la tragedia ésta pierde su esencia y muere trágicamente, suicidándose; en la obra también dramática de Eurípides, al cual Nietzsche interpela y declara: “[y] de igual manera que se te murió el mito, también se te murió el genio de la música, lo único que conseguiste fue una música remedada y simulada” (119). Comedia ática nueva es el nombre que Nietzsche le da a este género posterior donde el mito, la música e incluso los héroes, no son más que simulacros y remedos de lo que otrora fue la grandeza de la tragedia. La comedia ática nueva también es el fenecer de la sabiduría dionisiaca.

⁶ Profundizaré en la figura del lírico en el tercer capítulo.

Creo que la imputación de la muerte de la tragedia que Nietzsche hace a Eurípides tiene que ver con toda una serie de transformaciones formales operadas en la tragedia. El cambio formal, sin embargo, es sólo un síntoma de un cambio más profundo que ha tenido lugar no sólo en la tragedia, sino en toda la sociedad de la época. Se trata de un desplazamiento epistémico personificado en la figura de Sócrates, quien en *El nacimiento de la tragedia* es el único otro espectador que le importa y para quien escribe Eurípides, además de sí mismo. El saber mítico y eterno de la tragedia sucumbe ante el demonio historizador, teórico y dialéctico que representa la figura de Sócrates, pues “aquello de que murió la tragedia, [es] el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico” (Nietzsche, 33).

Antes de abordar los cambios formales que dan cabida al nacimiento del género eurípideo de la comedia ática nueva, del cual el drama ideal del renacimiento y del neoclasicismo es el heredero, me gustaría detenerme en dos aspectos relevantes de la muerte de la tragedia. Por un lado, en el marco nietzscheano la muerte del saber dionisiaco que estaba presente en la tragedia ática implica una negación de la vida, del instinto y de la voluntad naturales. Lo anterior sucede en relación con la conciencia y el instinto, pues en el saber dionisiaco, en los hombres productivos, el instinto es la fuerza creadora y afirmativa, mientras que la conciencia es crítica y disuasiva, la *monstruosidad* de Sócrates es invertir estas capacidades: en él, la conciencia se vuelve creadora, el instinto crítico (Nietzsche, 142). Por esta razón:

Socrate est le premier génie de la *décadence* : il oppose l'idée à la vie, il juge la vie par l'idée, il pose la vie comme devant être jugée, justifiée, rachetée par l'idée. Ce qu'il demande, c'est d'en arriver à sentir que la vie, écrasée sous le poids du négatif, est indigne d'être désirée pour elle-même, éprouvée en elle-même : Socrate est « l'homme théorique », le seul vrai contraire de l'homme tragique (Deleuze, 15).

La verdadera oposición que, como señala Deleuze, se encuentra en *El nacimiento de la tragedia* no es la de Apolo-Dioniso, sino aquella de la afirmación que es simbolizada en la figura de Dioniso y la negación teórica socrática, la antítesis entre el pesimismo y el optimismo, entre el hombre trágico y el hombre teórico. Ahora bien, la oposición del “sí” y del “no”, a partir de la cual es expuesta la noción de lo trágico, no se manifiesta sino hasta que la figura de Apolo cede a la de Sócrates en *El nacimiento de la tragedia*. Esta oposición, y por lo tanto la idea de lo trágico nietzscheano, no alcanzará su máximo esplendor sino cuando se desvanece la figura de Sócrates para romper el *hostil silencio* sobre el cristianismo que se mantuvo durante toda la obra prima del filósofo alemán. En el *Ensayo de autocrítica*, Nietzsche por fin revela la verdadera antítesis de todo lo que simboliza lo dionisiaco, pues “[e]n verdad, no existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana” (40). Se trata prácticamente de una declaración de guerra que atraviesa el resto de su filosofía: “¿Se me ha comprendido? – *Dionisio contra el Crucificado...*” (Nietzsche, *Ecce Homo*, 163).

Por otro lado, en un marco filosófico más general, pero sin alejarnos de la cuestión del saber, el tema de la muerte de la tragedia y el tema de la tragedia en sí mismo parecen ocupar, de acuerdo con Christoph Menke en su ensayo “Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche”, una posición central en el pensamiento filosófico desde el romanticismo. También para Peter Szondi, en su libro *Tentativas sobre lo trágico*, la filosofía de lo trágico, que para éste comienza desde Schelling y es expuesta a partir de un canon estrictamente alemán, encuentra su fuente de inspiración en la tragedia griega y en el pensamiento de Aristóteles, así como en la distanciamiento respecto a éstos de las producciones dramáticas posteriores. Para Menke, el

debate sobre la modernidad y en consecuencia el de la posmodernidad, no pueden entenderse ni superarse sin tomar en cuenta la tragedia: modernidad y tragedia “[t]ienen que ser determinadas recíprocamente entre sí” (CEJE, 206)⁷. Por esta razón, tragedia y modernidad no dejan de ser actuales en nuestros días; para Menke la tragedia nunca ha dejado de estar presente, aunque de diversas maneras, a lo largo de la historia de la humanidad. Lo anterior sin mencionar el hecho de que cada vez que se habla de modernidad se habla también, aunque sea de manera implícita, de tragedia.

Pese a que el tema de la modernidad exceda los límites de este trabajo, la magnitud otorgada a la tragedia, tanto por Szondi y Menke, como por el corpus de autores estudiados por éstos, patentiza la primera implicación expuesta al inicio de este capítulo, a saber, que la definición de tragedia se subordina a la postura filosófica de la que se parta. Por otro lado, el debate sobre la modernidad no deja de hacerse presente al hablar del contexto histórico en el que se inscribe *Pas moi*⁸. Finalmente, la afirmación de una actualidad de la tragedia por parte de Menke encuentra en “*Fin de partida* de Beckett no sólo [...] un ejemplo, sino *el* ejemplo de tragedia contemporánea” (CEJE, 219) o bien “la tragedia moderna por excelencia” (203). Al final del capítulo profundizaré en el enfoque trágico de Menke y sus implicaciones para el análisis de *Pas moi*, por el momento quedémonos con la impresión de Beckett como escritor trágico.

⁷ La abreviatura CEJE corresponde al texto “Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche”

⁸ Me refiero al debate de si hemos salido de la modernidad, y en consecuencia nos encontramos en una época posmoderna, postura tomada por autores como Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna*, o Gianni Vattimo en su texto de *En torno a la posmodernidad*, por mencionar sólo algunos. O si por el contrario, seguimos inmersos en los paradigmas y contradicciones de la modernidad, postura que toman autores como Christoph Menke en el texto ya citado o Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad*. Sumado a lo anterior, no sólo *Pas moi*, sino la obra de Beckett en general ha sido sometida a la discusión de modernidad/posmodernidad. Al respecto ver, por ejemplo, “Beckett and the modern/posmodern debate” de Andrew Kennedy.

Siguiendo la línea de la actualidad de la tragedia, pero desde el pensamiento de Nietzsche, tendríamos que ésta no podría estar presente más que a través de “la resurrección del espíritu dionisiaco y el renacimiento de la tragedia” (198). Es decir, y contrario a la opinión de Menke, que el asesinato de Dioniso, perpetrado por Eurípides-Sócrates y perpetuado por Cristo, es irremediable. La comedia ática nueva surge precisamente de la eliminación de los elementos dionisiacos, como señala Bernard Lambert en su texto *Les grandes théories. Nietzsche et le théâtre*, el género nace gracias a una desacralización de la escena (15). Ahora bien, considero que lo anterior no quiere decir que la materia mítica ya no encuentre un lugar en las obras de Eurípides, tan sólo con ver los títulos de sus obras constatamos la presencia de nombres míticos. Sin embargo, ya no es el saber mítico dionisiaco el que se pone en escena, sino el saber dialéctico. Por esta razón, la importancia primordial del saber mítico ha sido desplazada, las divinidades que aparecen en escena al final de las obras de Eurípides, ya no lo hacen a través del saber velado a lo largo de la obra, sino de una manera remedada, simulada en el dispositivo del *deus ex machina*⁹ pues :

[e]l héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afin del héroe euripideo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos [...] elemento optimista que, una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación —hasta el salto mortal al espectáculo burgués. [...] Pues ahora el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico, ahora tiene que existir un lazo necesario y visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral, ahora la solución trascendental de la justicia de Ésquilo queda degradada al principio banal e insolente de la ‘justicia poética’, con su habitual *deus ex machina* (Nietzsche, 147).

Lo anterior sucede a través de lo que Lambert llama el *rappor constitutif* de la comedia ática nueva, se trata de la relación entre la escena y el público. Pues si “nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico” (Nietzsche, 115), me parece que en la

⁹ Ver nota 146 de *El nacimiento de la tragedia*. “Dios sacado con la máquina: En el teatro antiguo dios que por medio de un mecanismo aparecía en escena al final de las obras para provocar el desenlace” (324).

comedia ática el héroe ya no es dionisiaco, y pese a que siga teniendo el nombre de una divinidad, su sabiduría ahora es la dialéctica, ya no la mítica, y de ahí la desacralización de la escena. Con Eurípides “el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena, el espejo en el que antes se manifestaban tan sólo los rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella meticulosa fidelidad que reproduce concienzudamente también las líneas mal trazadas de la naturaleza” (123). De esta forma, a través de lo que Nietzsche llama naturalismo, el teatro se convierte en el doble de la realidad, la escena se desacraliza y el mito y el saber dionisiaco mueren.

A partir de esta relación constitutiva de la comedia ática, los cambios formales pueden ser observados a través del diálogo, la intriga, la pintura de carácter, el “jeu” —actuación— y el desenlace (Lambert, 16) que acabamos de ver con el *deus ex machina*. Como iremos viendo, esta caracterización euripidea del drama encontrará una continuidad en el drama ideal, asociado, sobre todo, con la producción dramática del neoclasicismo francés: [l]a tragedia clásica francesa [...] tuvo que admitir en sí un elemento totalmente nuevo, [...] la intriga, es decir, un enigma a resolver para el entendimiento y una palestra de las pasiones *pequeñas*, que en el fondo no son trágicas: con esto su carácter se aproximó significativamente al de la comedia ática nueva.” (Nietzsche, 252). La intriga, contrario a lo que sucede en la tragedia donde importa más el padecer (*pathos*) que el obrar (*drama*), se convierte en la fuente principal y definitoria del drama entendido, ante todo, como la representación de una acción.

Respecto a la pintura de carácter, ya desde Sófocles se comienza a ver un cambio, evidencia del espíritu no-dionisiaco y que se dirige contra el mito, se trata justo de la representación de caracteres y del refinamiento psicológico. A través del naturalismo en el

arte, es decir, la manera de imitar la realidad y naturaleza humanas, se da una individualidad mayor en el personaje, éste ya no puede convertirse en un tipo eterno y mítico debido a la singularidad de sus rasgos marginales y particulares. El efecto que produce en el espectador es sólo el de la verdad naturalista y la fuerza imitadora del artista, por esta razón ya no se sienten ni el mito ni la fuerza dionisiaca (Nietzsche, 173).

El hecho de que ya no se sienta el mito se debe, además, a la falta de la música. No sólo porque el héroe en escena ya no sea Dioniso y sea ahora el hombre común, sino también porque su diálogo ha efectuado un desplazamiento del coro, receptáculo por excelencia de la música dionisiaca. De nuevo, esto no quiere decir que ya no exista coro en Eurípides, sino que éste ha cambiado su función; ahora se ha convertido en un personaje más, por lo que el diálogo entre los personajes se convierte en la materia lingüística por excelencia de la comedia ática nueva. De este modo, los cantos individuales constitutivos del diálogo se impusieron sobre la impresión coral-musical de conjunto que dominaba en la tragedia ática (Nietzsche, 250). Además, el diálogo pone de relieve la naturaleza dialéctica del género, al punto de que “es ella la que dice la palabra decisiva en la estructura dialéctica del drama entero” (276).

La centralización de la dialéctica como elemento definitivo del drama que se da ya en Eurípides, continúa operando en la definición genérica del drama ideal o clásico. Peter Szondi, en su *Teoría del drama moderno*, expone la crisis que se da hacia finales del siglo XIX en esta concepción del drama que podríamos calificar de ideal o absoluto. Los principios del drama contra los que atenta el drama moderno están fundados en el paradigma aristotélico-hegeliano: el *bello animal* sería la representación de subjetividades en el presente que estaría regida por las unidades de acción, tiempo y lugar.

A partir de Emil Staiger, Szondi describe los tres principios fundamentales del drama como absolutos: el suceso, lo interpersonal y el presente. “[E]l suceso es absoluto en el drama porque, al hallarse separado de las circunstancias íntimas del ánimo de cada cual y de las externas propias de la objetividad, constituye el soporte exclusivo de la dinámica propia y específica de la obra” (*Teoría del drama moderno*, 135)¹⁰. El suceso, entonces, no puede ser más que interpersonal, sería el conflicto que se da entre dos subjetividades o personajes. Además, éste tiene que ver con la fábula, es decir con la sucesión lógica de acciones (principio, medio y fin). Su carácter absoluto correspondería, entonces, con la unidad aristotélica de la acción¹¹.

Las acciones que se representan en el drama son siempre presentes, pues se van desarrollando, una tras otra, en una sucesión lógica que tiende hacia un fin, hacia una resolución del conflicto. “El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes” (Szondi, *TDM*, 76), el presente entonces es “absoluto porque carece de contexto temporal ‘el drama ignora la noción de tiempo [...] la unidad de tiempo supone la exclusión de su transcurso.’”(135). El carácter presente dentro del drama implica que las acciones representadas sucedan en “tiempo real”, el tiempo dramático es mimético, pues no difiere del tiempo de la enunciación. Por esta razón, la unidad aristotélica de tiempo dicta que la fábula se debe desarrollar en un periodo de tiempo que sea *natural*, no puede haber una desconexión temporal entre una y otra acción, pues esto implicaría la irrupción del pasado y del futuro y, en consecuencia, la intervención de un yo épico o narrativo.

¹⁰ De ahora en adelante abreviaré el título como TDM.

¹¹ Acerca de las unidades aristotélicas en el teatro, ver el texto de Esperanza Martínez Dengra “La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés”.

De manera análoga se desarrolla el tratamiento especial respecto a la unidad de lugar, “[a]l igual que el temporal, el entorno espacial tiene que mantenerse separado de la conciencia del espectador. Sólo así se genera un escenario absoluto y por ende dramático” (Szondi, *TDM*, 77). Es por ello que Shakespeare es eliminado por Szondi del canon dramático¹², ya que su estilo difiere notoriamente del estilo propio del clasicismo. Sus obras son clasificadas como *histories* pues al incluir múltiples fábulas, diversos escenarios donde sucede la acción o cambios temporales, hace uso de un yo épico (tácito o implícito) el cual es capaz de dar cuenta de los cambios temporales o espaciales. Esto sin mencionar el uso de monólogos en sus obras, lo que supone una intimidad que borraría el carácter absoluto del suceso y eliminaría lo interpersonal.

En el drama, lo interpersonal debe de ser absoluto “porque junto a ese elemento no se registra la presencia ni de lo íntimo ni de lo ajeno al hombre. Al ceñirse en el Renacimiento el drama al diálogo erige la *esfera intermedia* en su ámbito exclusivo” (Szondi, *TDM*, 135), la dialéctica en el teatro es cerrada. El diálogo entre los personajes, tras la desaparición del prólogo, del coro y del epílogo, se consolida como el único medio lingüístico que posibilita la forma dramática. La posibilidad o la imposibilidad del diálogo determinan la posibilidad o la imposibilidad del drama. El conjunto del drama se deriva, en suma, de su origen dialéctico. No surge gracias a un yo épico que se interne en el seno de la obra, sino gracias a la superación (continuamente alcanzada y anulada continuamente) de la dialéctica interpersonal que se hace palabra en diálogo. Que el drama exista dependerá de si el diálogo es posible (78).

¹² Nótese que tragedia y drama ideal parecen excluirse. Respecto al caso de Shakespeare, Szondi lo elimina del género dramático, Nietzsche por su parte lo utiliza en su argumentación para hablar de tragedia pese a que éste no corresponda con la tragedia ática. Esto patentiza que Szondi habla de un drama bastante excluyente y particular, el drama ideal absoluto, aunque al hacer el desarrollo del concepto utilice simplemente el sustantivo drama y no le otorgue ningún calificativo, como posteriormente lo hará con el drama moderno.

El carácter absoluto del drama parte entonces del soporte lingüístico y junto con sus principios fundamentales determina una relación específica entre la platea y el escenario, entre el espectador y el drama. El espectador debe limitarse a ser un observador que escucha en una pasividad absoluta tras la cuarta pared del escenario; aunque esta observación pueda llevar hacia lo irracional, hacia la identificación con los personajes que haría del espectador un agonista, “[l]a relación entre espectador y drama conoce sólo la separación absoluta y la identidad absoluta, pero no injerencias por parte del espectador ni tampoco interpelaciones a éste desde el drama” (Szondi, *TDM*, 75). Para que el drama sea absoluto, hace falta también que el autor desaparezca de su drama, que le ceda su palabra y lo deje plantearse libremente en escena, el drama se independiza de aquél, se vuelve autónomo, no conoce nada fuera de sí, es absoluto.

Este drama dibujado por Szondi, heredero de Eurípides pero surgido en el Renacimiento, y al cual me referiré en lo sucesivo como drama ideal o absoluto, es el que entra en crisis hacia finales del siglo XIX, cuando algún rasgo *épico* o *narrativo*, *exclusivos* del género de la poesía épica, irrumpe en la forma dramática. Al hacer patente la presencia de un *sujeto épico*, se relativiza la forma dramática. Lo épico, siguiendo la influencia de Bertolt Brecht, sirve en la teoría szondiana como término opuesto al drama, a partir de tal oposición le es posible hacer un estudio dialéctico de las transformaciones del drama ideal que da como resultado la resolución de la crisis en el teatro o drama moderno. La resolución y, por lo tanto, el teatro moderno no se da sin las aportaciones de cinco autores en cuya obra se vería reflejada la incursión épica: Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann.

Tras hacer un estudio de las obras de estos autores, Szondi llega a la conclusión de que “[l]a crisis que hacia el final del siglo XIX atraviesa el drama —en su condición de

actual, de interpersonal, y de suceso— debe imputarse a la transformación temática que conduce a la sustitución de cada uno de los términos de esta tríada conceptual por su contrario” (*TDM*, 133), es decir, la sustitución por lo íntimo, el pasado y la no-acción. Este cambio temático que se da en el plano del contenido termina por sedimentarse en el plano formal, con la resolución de las antinomias ocasionadas por el mismo: esto es en resumidas cuentas la teoría del cambio de estilo elaborada por Szondi, la cual explicaría el nacimiento del teatro o drama moderno.

El curso que el desarrollo del teatro siguió en los decenios posteriores a la publicación de la *Teoría del drama moderno* evidencia la insuficiencia de la aproximación dialéctica-histórica para el estudio de las categorías genéricas. En primer lugar, porque a partir del enfoque dialéctico se busca una síntesis armonizadora, una resolución de la crisis a partir de la formalización de elementos épicos. Sin embargo, la realidad teatral ha mostrado que el camino emprendido por Brecht no es el único a seguir, no sólo se ha efectuado una epicización del drama. La reflexión teórica más reciente se deshace, por su parte, del control ideológico al que continúa sometida la teoría szondiana y considera que la crisis del drama no tiene por qué resolverse (Sarrazac, 30).

Estas razones y el contexto posmoderno incitan a Jean-Pierre Sarrazac a continuar trabajando con el concepto de crisis de la forma dramática. Ésta sintetiza, para el francés, cuatro crisis mayores: crisis de la fábula, crisis del personaje, crisis del diálogo, crisis de la relación escenario-platea. Pienso que estas cuatro crisis encuentran un eco en las transformaciones formales que se operaron en la comedia ática nueva: la acción (drama), el héroe dialéctico, el diálogo y el espectador llevado a la escena frente al padecer (pathos), al héroe dionisiaco, el coro y lo mítico propios de la tragedia ática. No sólo es el drama ideal

lo que entra en crisis a partir de esta aproximación, sino también la herencia dialéctica de Eurípides y Sócrates.

Sarrazac sustituye el proceso dialéctico emprendido por Szondi que involucra “un principio y, sobretodo, un “fin”, con la idea de una crisis sin fin, en los dos sentidos del vocablo. De una crisis permanente, y de una crisis sin solución, sin horizonte preestablecido. De una crisis siempre con imprevisibles líneas de fuga” (32). La idea de crisis pasa a ser parte constitutiva de la idea contemporánea de drama, ya desde sus orígenes y hasta los últimos desarrollos dramáticos. El desplazamiento respecto a la noción de crisis que se da en el pensamiento de Sarrazac implica, a mi parecer, una eliminación de lo dialéctico, augurando así un renacimiento de lo dionisiaco, un retorno al pensamiento trágico pesimista.

La insuficiencia del enfoque dialéctico-histórico en el estudio de las categorías genéricas se muestra, en segundo lugar, porque en el ámbito histórico de esta misma realidad teatral posterior a 1954, se demuestra que lo que parecía ser una resolución de la crisis del drama (que habría dado al traste con la antigua forma dramática), como es el caso de Brecht, “no puede entenderse ya como un contrapunto revolucionario respecto de la tradición sino que, a la luz de los últimos desarrollos, se ve más claramente que en la teoría del teatro épico se produjo una *renovación* y un *perfeccionamiento de la dramaturgia clásica*” (Lehmann, 59). Así, la forma dramática no cambia radicalmente sino hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando el contrapunto épico deja de entenderse como la antítesis del drama. En el caso del teatro épico de Brecht, por ejemplo, el principio de la fábula seguía reglando su drama, pero este mismo principio ya no puede dar cuenta de lo que acontece en el teatro posterior.

En este sentido “se puede hablar de un teatro *pos-brechtiano*, que no es precisamente un teatro que rechace cualquier referencia a Brecht sino que, siendo consciente de las exigencias e interrogantes sedimentadas en su obra, ya no puede, sin embargo, aceptar sus respuestas” (Lehmann, 45). Este teatro ya no puede aceptar la tendencia hacia el dogmatismo del teatro autorizado de Brecht, deja atrás el estilo político y el énfasis en lo racional. Pero al mismo tiempo continúa interrogándose acerca del nuevo arte del espectador y del arte de mostrar, también sobre la presencia y la consciencia del proceso de representación en lo representado, interrogantes ya planteadas en la obra de Brecht (59).

El teatro continúa buscando respuestas a la pregunta sobre lo que puede existir más allá del drama ideal. El término de teatro posdramático propuesto por Lehmann pone el acento en la realidad escénica del teatro, en la representación particular de cada obra que conlleva un carácter de acontecimiento. La categoría de teatro posdramático intenta incluir las múltiples y muy diversas prácticas teatrales que se han dado a partir de la cesura de la sociedad mediática hacia 1970. Estas prácticas ya no corresponden a la representación de un universo textual absoluto. Si bien, aún en nuestros días continúa existiendo la forma dramática ideal en el teatro, ésta cohabita con el teatro posdramático. Se trata de un teatro que se sitúa más allá del drama ideal, pero no en el sentido de Szondi (como una negación y superación de la forma dramática, a través de un proceso dialéctico), sino en un más allá que “incluye la presencia, la readmisión y la continuación de estéticas antiguas, incluso de aquellas que ya había rechazado anteriormente la idea dramática al nivel del texto o del teatro” (Lehmann, 45). El enfoque teórico sobre el teatro ha cambiado, ya no se trata de uno dialéctico-histórico: en lugar de una dialéctica, ahora florece en el terreno de la reflexión un diálogo con la tradición, donde las tensiones no tienen por qué ser resueltas.

El teatro posdramático no nace pues de una polémica oposición respecto a la tradición, “no requiere normas clásicas para poder establecer su identidad, mediante una demarcación polémica respecto a ellas” (Lehmann, 46) como sugieren teóricos del teatro que parten del enfoque histórico-dialéctico. Pues, como señala Lehmann, “la provocación en sí misma, sin embargo, no constituye ninguna forma; también el arte de la negación debe crear algo desde su propia fuerza, y sólo entonces puede ganarse una identidad sin recurrir a las normas clásicas” (46). Mientras el arte sólo niegue sin crear nuevas formas, seguirá subordinado a las normas clásicas, careciendo de una identidad propia y sometándose a un proceso dialéctico. El teatro posdramático, en tanto que se encarga de las nuevas formas, no encuentra una definición negativa: no se define a partir de lo que “ya no es” respecto al drama ideal, sino que afirma las formas de las *imprevisibles líneas de fuga* que ha seguido el desarrollo del teatro. En este sentido, considero que la definición de teatro posdramático, al alejarse del pensamiento dialéctico, se acerca a la afirmación dionisiaca.

Se trata en *El teatro posdramático* de proporcionar claves para el análisis de estas nuevas formas no ideales ni dialécticas con identidad propia. Estas nuevas formas teatrales se revelan como el punto de encuentro de diversas artes, como un espacio donde las fronteras entre los géneros se difuminan: performance art, teatro físico, conciertos escénicos, danza y pantomima, etc. Dentro de esta práctica teatral, Lehmann incluye tanto a dramaturgos como a bailarines, a directores y a compañías como a grupos teatrales, a escenificaciones y a acciones escénicas, tanto al performance art como al happening. Lehmann incluye también una lista de nombres, que no es ni exhaustiva ni exclusiva ni normativa, pero que ayuda a dibujar el panorama del teatro posdramático. Dentro de esta enumeración, el teórico alemán incorpora a Samuel Beckett.

Desde el punto de vista del teatro posdramático, *Pas moi* no se opondría a la tradición dramática eurípidea, no establecería una dialéctica con ella, sino más bien un diálogo con las diversas estéticas antiguas. Este diálogo nace de una doble tensión que propone la categoría de teatro posdramático. Por un lado, se encuentra la actualidad de la categoría de teatro en cuanto medio, “una vez que lo dramático parecía favorecer el tránsito hacia un espacio de fronteras difusas, primero entendido desde la categoría de narración y, más tarde, desde la categoría de performatividad” (Sánchez, 18). Mantener el término de teatro y dotarlo de una nueva actualidad implica reconocer la capacidad del viejo medio, así como los aspectos institucionales (estéticos y sociales) que conlleva.

Este reconocimiento se da, además, en el marco de una disolución del medio físico del teatro, cuando el escenario y la platea no sólo llegan a ser puestos en cuestión, sino que incluso son abandonados como el lugar de la representación teatral (Sánchez, 18). Surge así la tensión entre la afirmación del teatro como medio y el cuestionamiento o la negación de los paradigmas que regían al teatro, es decir las definiciones genéricas de poesía dramática o drama o tragedia. Se plantea además un conflicto, a partir de esta misma afirmación de la actualidad del teatro, “con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico” (18). A mi juicio, es así como se abre la posibilidad a un teatro que ya no dependa del paradigma dramático ideal, se abre también la posibilidad del renacimiento dionisiaco.

Es justo a partir de la relación que surge entre drama, en tanto que género literario, y teatro, como medio físico, que la categoría de teatro posdramático propone la otra tensión, la cual:

resulta de la afirmación de la autonomía del arte escénico respecto al drama [...ésta] no constituye en sí misma una negación del texto, ni siquiera del drama, sino el establecimiento de

un campo de creación desde el que resulta posible tanto la colaboración o el diálogo con la literatura (dramática o no) como la redefinición del concepto mismo de drama (Sánchez,18).

Considero que la tensión surgida entre la afirmación de la autonomía del teatro respecto al drama y la continuidad de un diálogo con la tradición literaria acarrea importantes consecuencias. Primero, que la redefinición del concepto mismo de drama surge a través del diálogo que el teatro posdramático establece con la tradición no sólo literaria ni dramática sino también teórica y filosófica. Segundo, que a su vez esta redefinición abre la posibilidad de una actualidad del drama moderno, del drama clásico o incluso de las tragedia y comedia griegas. Esta actualidad de estéticas antiguas no se da simplemente porque éstas se encuentren presentes en el diálogo posdramático, más importante aún, se da porque estas categorías genéricas también se redefinen.

Dentro de esta perspectiva, el género posdramático estaría caracterizado, por lo tanto, como el “desarrollo y florecimiento del potencial de la desintegración, del desmontaje y la deconstrucción del drama dentro del drama mismo” (Lehmann, 77). Para Lehmann, este potencial viene dado ya desde la concepción misma de la forma dramática en el pensamiento filosófico-estético de Hegel: “[e]n las profundidades del teatro dramático yacen tensiones ocultas [...] que abren la posibilidad de su crisis, de su disolución y finalmente, de un paradigma no dramático” (76). La fractura de la forma dramática ideal que apunta hacia su disolución viene dada desde su mismo nacimiento, pero no se manifiesta en el ámbito de la creación artística hasta que se lleva a escena ese potencial de disolución, hasta que se desvelan las tensiones ocultas, hasta que finalmente se da un teatro más allá del paradigma del drama absoluto: el teatro posdramático.

Por consiguiente, el teatro posdramático sería el desarrollo de una premisa que yacía ya en la concepción de la forma dramática, desde sus orígenes, en la tragedia ática. Esto

sólo es posible gracias a la relectura que Lehmann hace de Hegel, esta lectura tiene como consecuencia una redefinición del drama como una forma que está en crisis desde su nacimiento. La continuidad de la crisis del drama que Lehmann y Sarrazac proponen apunta, en mi opinión, a la clausura del enfoque teórico-dialéctico. Con la influencia socrática descartada tanto en el “método” de estudio como en la definición del teatro posdramático llegamos por fin a la primera epifanía dionisiaca, el género mismo ahora ha dejado de ser un género dialéctico.

Con el terreno formal preparado para el renacer dionisiaco, resta ahora encontrar las manifestaciones de contenido, es decir de lo trágico, en *Pas moi*. Pues el hecho de que una obra de teatro sea posdramática no implica que sea también una tragedia. De manera similar, el hecho de que podamos rastrear un contenido trágico en una obra no quiere decir que ésta pueda ser considerada una tragedia posdramática si no tiene, a la vez, los aspectos formales del teatro posdramático. Es justo por esta razón que la actualidad de la tragedia que sostiene Menke no puede ser aplicada a *Pas moi*, pues parte de un espíritu contrario al dionisiaco.

Para Menke, la tragedia sigue comportando una estructura dialéctica tanto en el plano de contenido de lo trágico, como en su definición genérica. En su libro *La actualidad de la tragedia*, Christoph Menke sigue el itinerario histórico de la tragedia hasta llegar a la tragedia contemporánea posmoderna denominada por éste tragedia de la representación. De una forma general y más allá de las determinaciones históricas, Menke da una definición de la tragedia “derivada de su doble cuestionamiento [la tragedia es] ‘la exposición estética de conflictos ético-políticos irresolubles’” (CEJE, 210). De esta manera, la tragedia abarca una dimensión doble, por un lado lo trágico entendido como el conflicto y por otro la

representación estética de este conflicto. Esta doble dimensión articula todas las formas de la tragedia expuestas por Menke.

De este modo, la tragedia posmoderna, la tragedia de la representación de Menke se concibe como una procesualidad dialéctica, como un conflicto que se da entre experiencia ética (con el contenido trágico) y experiencia estética (con la representación juego o puesta en escena de la tragedia). Para Menke la procesualidad de la tragedia es en ambos sentidos: como disolución de lo trágico en el juego estético de la comedia y como resurgimiento de la dimensión ética al interior de la representación estética.

La definición de Menke y las obras con las cuales expone su teoría parten aún del paradigma dramático ideal, se encuentran aún subordinadas a la forma dialéctica de este tipo de drama. En la tragedia de la representación tanto la acción como los personajes y su diálogo juegan un papel central en la definición de tragedia, estos elementos como ya vimos son herederos de Eurípides y característicos del drama ideal. La propuesta de Menke de la tragedia contemporánea no puede dar cuenta, por lo tanto, de lo que acontece con la tragedia en el contexto del teatro posdramático, pues si bien ve las definiciones de tragedia como categorías históricas, no toma en cuenta el desarrollo del potencial de desintegración, deconstrucción o desmontaje del drama que se ha operado en el teatro posdramático. Finalmente, el hecho de que Menke considere *Fin de Partie* como el máximo exponente de su teoría trágica y de que, sin embargo, no podamos abordar *Pas moi* a partir del paradigma propuesto por la metatragedia (aunque esta dimensión pueda ser observada en *Pas moi*), exige una contextualización de la obra dentro del corpus beckettiano.

Capítulo II Contexto histórico y corpus beckettiano: *Pas moi*, hacia una nueva tragedia

Pas moi es la versión francesa de la obra *Not I*¹³(1972) escrita quince años después de *Fin de Partie* (1957), los años que separan ambas obras implican un cambio importante en el estilo de Beckett. Las dos obras se sitúan dentro de la estela de producción dominada por *el giro escatológico*, es decir la narrativa sobre el fin de los tiempos, del autor irlandés, por lo que expresan inquietudes y temas en común como, veremos más adelante. Sin embargo, ya desde mediados de los años sesenta el estilo de Beckett se había modificado radicalmente: el lenguaje se fue depurando, dando como resultado obras cada vez más minimalistas. De acuerdo con Mary Catanzaro el nuevo estilo de Beckett da cabida a un nuevo modo de expresión cuya estructura está basada en la transformación de las densidades y textura del lenguaje. Las frases, cuya estructura básica está rota, aparecen cíclicas y repetidas: Beckett había interiorizado la densidad del sonido y formalizado la periodicidad (36).

En el contexto de sus obras teatrales, estas transformaciones actúan, a mi parecer, tanto en el ámbito lingüístico como en el escénico. *Pas moi* se aleja de los principios dramáticos, que pese a ser cuestionados y relativizados (incluso ridiculizados), aún eran reconocibles en *Fin de Partie*, y en general en la producción teatral anterior de Beckett. En la escena no queda más que el detritus del drama, el cual nos es ahora imposible calificar como drama, al menos como ese drama *ideal* identificado con el neoclasicismo francés. La

¹³ De ahora en adelante me referiré a la versión en inglés, de acuerdo a la terminología de Genette, como el hipotexto de *Pas moi*: “l’hypertextualité est toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (12). En efecto, la relación entre *Not I* y *Pas moi* va más allá del comentario, va incluso más allá de la traducción, pues pese a que *Pas moi* es la traducción hecha por el mismo Beckett de *Not I*, se trata de una versión que a mi parecer es completamente distinta. El hipertexto es más bien el resultado de un ejercicio de reescritura común en el autor irlandés. De manera implícita la hipertextualidad será desarrollada a lo largo de esta tesis, de forma significativa cumple un papel importante en esta relación el uso de la crítica especializada en Beckett, pues ésta parte y usa como texto de referencia, en todos los casos, el hipotexto de la obra.

descomposición del género poético encuentra un eco en la escena a través del desmembramiento del cuerpo. En el escenario, prácticamente a oscuras, vemos del lado derecho una boca suspendida a unos tres metros de altura, a su izquierda, levemente iluminada, aparece otra figura envuelta en una chilaba, al parecer se encuentra mirando a la boca. Pienso que el cuerpo humano así dislocado ya no puede contener al *dramatis personae*, tampoco puede contener ahora su diálogo, el medio lingüístico en el que se desarrollaba el drama ahora cede el paso al monólogo de Bouche.

Con la ruptura de la estructura básica de las frases y del drama y con la formalización de la periodicidad, tanto en el medio lingüístico como en la imagen escénica, considero que se llega en *Pas moi* al cénit de la nueva expresión teatral de Beckett. No sólo por las innovaciones, sino por el tratamiento de los temas e inquietudes beckettianas y sobre todo por un desplazamiento que se deja ver en el enfoque dado a los mismos.

En *Pas moi* se cierra, a mi parecer, el ciclo de la escritura de posguerra y se inaugura la última parte de la producción teatral de Beckett. En esta obra se encuentra ya el germen de lo que serán las últimas obras teatrales, obras donde el movimiento rítmico pasa a ocupar un lugar central como es el caso de *Quad* o de *Pas*. Por otro lado, y pese a que en obras anteriores como *La dernière bande*, *Oh les beaux jours* o *Comédie*, se vea ya un cambio estilístico tanto en las frases como en la imagen escénica, creo que no es sino hasta *Pas moi* donde se logra configurar finalmente un teatro que ya no está ligado, ni siquiera en forma de parodia, a los principios dramáticos.

La nueva expresión escénica de Beckett se debe, de acuerdo con mi juicio, a una reconsideración sobre lo trágico. Se trata de un contenido que ya estaba presente en las obras anteriores de Beckett, pero que ahora, desde otro enfoque, exige una nueva forma de expresarse. Es un contenido que ya no puede desarrollarse ni en la forma ideal dramática ni

en el cuestionamiento de la misma. En la expresión minimalista de *Pas moi* vemos un doble movimiento; por un lado, un alejamiento de los principios dramáticos, un movimiento hacia lo pos-dramático. Por otro lado, ese mismo movimiento termina por acercar la obra a lo pre-dramático, que en el contexto nietzscheano que vimos en el capítulo anterior tiene que entenderse como la tragedia ática. A través de estos desplazamientos *Pas moi* termina por sintetizar las dos vertientes temáticas que dominan la obra beckettiana a partir del giro escatológico, es decir, a partir de la posguerra.

En este capítulo veremos algunas consideraciones formales y estructurales que nos ayudarán, en lo sucesivo, a referirnos a pasajes específicos de *Pas moi* y que a su vez aclararán el acercamiento de la obra a la tragedia ática. De esta manera, llegaremos a observar la dualidad del monólogo de Bouche: el discurso referente al presente de la enunciación y aquél que narra escenas del pasado. Esta dualidad permitirá abordar la síntesis temática del giro escatológico que se lleva a cabo en la obra, por lo que también veremos brevemente el contexto histórico que da origen a tal giro. Finalmente, se podrá ver el desplazamiento de perspectiva respecto a otras obras de Beckett que se opera en *Pas moi*, desplazamiento que como ya mencioné anteriormente se debe a una reconsideración sobre lo trágico.

Para acercar *Pas moi* a la tragedia ática hace falta hacer algunas concesiones. Es evidente que por el contexto del desarrollo teatral en el que se sitúa la obra resulta complicado —si no es que imposible— hablar de pintura de caracteres (de *dramatis personae*), de intriga e incluso de desenlace; sin embargo, podemos acercar los elementos que componen la obra a los elementos que componen la tragedia ática. En esta obra, resulta

claro que los mínimos componentes aparecerán casi como símbolos de los grandes componentes de la tragedia, de los héroes, del coro, de la orquesta, etc.

Bouche, el personaje que vemos en escena, se disloca en su discurso y hace que *elle*, de quién se habla, aparezca de una manera escindida como el héroe de la obra. En mi lectura, *elle*, Bouche y la voz, si no en una unidad armoniosa, sí en una mezcla complicada, aparecen como el héroe o heroína de la pieza.

El otro personaje de la obra, el Auditeur, cuya participación se limita a un gesto realizado en cuatro momentos específicos que “*consiste en une sorte de haussement de bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante. Il faiblit à chaque répétition jusqu’à n’être plus, à la troisième qu’à peine perceptible*” (Beckett, 95)¹⁴ será tomado como el coro de la obra. Con la identificación de estos dos elementos comienza a configurarse *Pas moi* en tanto que una especie de actualización de la tragedia ática.

Desde el punto de vista estructural, la obra se desarrolla en un solo acto, las indicaciones dramáticas se limitan a la caracterización de la voz, la iluminación y los personajes antes de que comience el monólogo. Durante el monólogo, las didascalías indican las pausas donde interviene el Auditeur (así como el grito y el silencio de Bouche) en un momento preciso. Por último, se encuentran las indicaciones finales de la voz y de la iluminación, junto con la nota que caracteriza el gesto del Auditeur.

El Auditeur entendido como coro¹⁵ exige una nueva división estructural, cada una de las pausas donde interviene marcan los seis movimientos en los que se divide el monólogo de Bouche. Dado que el último gesto es imperceptible, la división de la obra está

¹⁴ En lo sucesivo y a menos que se indique lo contrario, todas las citas de Beckett provienen de *Pas moi*.

¹⁵ En los siguientes capítulos veremos que el Auditeur se convierte en el coro de la obra, no sólo por su papel para la división estructural de la pieza, sino que adquiere las funciones asignadas al coro tal como son expuestas en *El nacimiento de la tragedia*.

fundamentada en la lectura de la misma. A partir de esta segmentación de la obra podemos equiparar cada parte resultante con las partes de la tragedia ática. Éstas, de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, son: “*prólogo, episodio, éxodo, coral*, que a su vez se divide en *párodos y estásimon*. Estas partes son comunes a todas las tragedias” (1452 b).

El prólogo es “toda la parte que precede a la entrada del coro en la orquesta, es decir, la párodo” (Fuentes, 31). En *Pas moi* sería el primer movimiento del monólogo de Bouche. En éste se nos presenta el personaje de la obra, *elle*, quien nació prematuramente y fue concebida sin amor, y sin amor siguió viviendo, lo que hace de su historia una “*histoire banale donc*” (Beckett, 82) hasta un día de principios de abril en que se encontraba buscando primulas a sus setenta años y de pronto “*peau à peau... tout s’êteint*” (82). El prólogo termina como el resto de los movimientos del monólogo de Bouche: “—...*quoi?... qui?... non!... elle!...*” (82). Tras esta secuencia de palabras sigue la pausa y el gesto del Auditeur, la primera intervención del coro, es decir, la párodo.

Respecto al coro Fuentes señala, en su estudio sobre la estructura del drama griego realizado a partir de las obras que nos ha legado el tiempo, que tanto en la tragedia como en la comedia el coro va perdiendo relevancia dramática, es decir, que va dejando de dialogar con los personajes. Esta situación varía de obra en obra, sin embargo, respecto a la comedia añade que:

El coro desaparece en cuanto personaje dramático [es decir, que dialoga] pero no en cuanto presencia física [...] probablemente ni siquiera canta sino que se limita a danzar. Ahora bien, su presencia física era tal que el número y el momento de sus actuaciones tendió a alcanzar una forma fija. El número de sus actuaciones se fijó en cuatro y se configuró así una tradición que luego tuvo una enorme fortuna en el teatro europeo: la de la comedia en cinco actos. (Fuentes, 36).

En *Pas moi* sucede algo similar, las intervenciones del Auditeur marcadas por las didascalias son cuatro, aun cuando la última resulte ya imperceptible en escena y sólo

pueda ser leída. El coro se presenta en esta obra como una presencia física, cuyo gesto es su baile y que no dialoga, al menos verbalmente, con Bouche. Sin embargo, la presencia física del Auditeur es determinante no sólo para revelar la estructura de la obra, análoga a la de la tragedia ática, sino por el papel que juega en el simbolismo de la tragedia nietzscheana, que veremos en el siguiente capítulo. Respecto al resto de las tres intervenciones del Auditeur, estas son llamadas, en el contexto del teatro griego, estásimos.

El siguiente movimiento del monólogo de Bouche, sería el primer episodio o escena episódica. En el corpus analizado por Fuentes, los episodios son de una gran variedad, una de las formas que presentan es la del monólogo. Al igual que en *Pas moi*, el “recurso al monólogo se hace sobre todo para que un personaje muestre su interioridad” (Fuentes, 36). Tanto el personaje como la interioridad que se deja ver a lo largo de los episodios resultan de tal complejidad, que es necesario detenerse detalladamente en cada uno de ellos, lo cual haremos al revisarlos ya en el marco del corpus beckettiano.

Antes de pasar a ellos y para terminar con la estructura de la obra, queda por abordar el éxodo que “es la conclusión del drama, lo que transcurre entre el último estásimo o en su caso el último episodio (que puede llamarse epílogo), y el final absoluto de la pieza dramática” (Fuentes, 45). En *Pas moi* sería el sexto movimiento del monólogo de Bouche, donde el final absoluto del drama queda relativizado en esta pieza pues aún después de que el telón se baja “[l]a voix continue inintelligible, derrière le rideau, dix secondes, faiblit et se tait en même temps que revient l'éclairage de la salle” (Beckett, 95). En esta obra el éxodo abarca hasta que la sala se ilumina o bien la pieza nunca termina *absolument*.¹⁶

Regresando al monólogo de Bouche y a la interioridad que de él emana, los episodios finalizan, al igual que el prólogo con la frase “-...quoi?... qui?... non!... elle!...”.

¹⁶ Desarrollaré la problemática del final de la obra más adelante.

Esta frase sugiere para Keir Elam un momento de crisis “in wich her monologue becomes a dialogic question-an-answer with an inner voice inaudible to the theater audience” (151). De esta manera la interioridad del personaje se desdobra, no se trata pues de un monólogo donde el sujeto aparezca como una unidad¹⁷. Al contrario, considero que en escena el héroe, Bouche, aparece escindida tanto de su cuerpo como de su monólogo, o sea, de su interioridad. El diálogo con la voz interior sucede no sólo en los cuatro momentos de crisis que preceden la participación del coro, sino a lo largo de todo el monólogo. Por ejemplo, ya desde el prólogo apenas catorce palabras después de empezado aparece “—...quoi?... femelle?...oui” (Beckett, 82) y más adelante “—quoi ?... soixante-dix? mère de Dieu!” (82). La idea del monólogo interrumpido por momentos de diálogo interior se refuerza gráficamente con la utilización de los guiones que introducen las preguntas, cual si la inaudible voz interior de Bouche, más consciente que la que se escucha en escena, no dejara de hacer comentarios al monólogo de Bouche, corrigiéndolo, agregando información, intentando guiarla a la enunciación del yo. Sin embargo, el monólogo de Bouche nace de su “*véhément refus de lâcher la troisième personne*” (95).

Con su narración en tercera persona, Bouche “rejects a double subjectivity, both as a subject of the *énonciation*, the act of telling, and as a subject of the *énoncé*, the told events themselves”¹⁸ (Elam, 151). El rechazo a la doble subjetividad se da gracias a una duplicidad

¹⁷ El recurso de la interioridad escindida es ampliamente trabajado en la obra de Beckett. Tal vez sea *Krapp's Last Tape (La dernière bande)* el ejemplo más significativo. En esta obra Krapp, el personaje principal, escucha las cintas grabadas por él mismo durante distintas etapas de su vida, la interioridad va mucho más allá de un “simple” desdoblamiento pues podemos hablar de tantas identidades como cintas ha grabado Krapp. Lo anterior ocasiona una recurrente revisión del pasado y una reconstrucción constante de su memoria y por lo tanto de su identidad. Otra manera en la que la interioridad se desdobra se puede observar en todo el corpus de personajes beckettianos que también son autores, tal es el caso de Malone, de Winne o de Bouche, quienes crean historias y personajes que frecuentemente son consideradas “autobiografías”.

¹⁸ Ahora bien, es sólo gracias a su voluntad como sujeto, gracias a su *vehément refus*, que esta desubjetivación narrativa tiene lugar. Paradójicamente, sólo a través de la afirmación de Bouche como sujeto volitivo se lleva

del monólogo. Por un lado el monólogo de Bouche se refiere al momento de la enunciación, construyendo así una narración presente que concuerda con el tiempo de la escena y que se enfatiza con los momentos performativos, como en el primer episodio donde lo que narra es lo que sucede en el escenario: “crier... (*elle crie*)... puis écouter... (*silence*)... crier encore... (*elle crie encore*)... puis écouter encore... (*silence*)...” (Beckett,85).

Por otro lado, el monólogo hace referencia al pasado de *elle*, la tercera persona del singular que Bouche se niega a asumir como su yo. En el prólogo, como ya vimos, se narra su nacimiento, en el segundo episodio, por ejemplo, encontramos la narración del llanto: “un soir qu’elle rentrait à la maison... la maison!... presque nuit... à croupetons sur une petite bosse... fixant sa main... là sur son giron... paume en l’air... soudain humide... la paume humide... larmes vraisemblablement... siennes vraisemblablement” (Beckett, 90). De esta manera la narración del pasado se va entretejiendo con la del presente, al punto de que en ocasiones resulta difícil hacer una distinción tajante entre las partes del monólogo que se refieren al pasado y aquellas que se refieren al presente. La dificultad se debe a la escasez de verbos conjugados en pasado, a la abundancia de verbos en infinitivo y de participios (presentes y pasados), así como a la utilización de verbos conjugados en presente que pueden tener la función del tiempo pretérito.

La dualidad del monólogo sirve, en lo que a mí concierne, además de mostrar la doble desubjetivización de Bouche, para exponer dos temáticas ampliamente desarrolladas en la obra beckettiana de la pos-guerra: la temática del viaje y la de la apercepción. En el

a escena la desubjetivización del héroe, profundizaré en la dialéctica subjetivación-desubjetivación del héroe en el siguiente capítulo.

artículo *A Sense of Unending: Samuel Beckett's Eschatological turn*¹⁹, Stan E. Gontarski aborda la producción de Beckett a partir del *siege in the room*, la explosión creativa así apodada por el mismo Beckett tras la Segunda Guerra Mundial, donde su trabajo “took an overt turn towards the apocalyptic and the eschatological” (136). Este giro hacia la temática del final de los tiempos está enmarcado por la herencia de Auschwitz y atraviesa de distintas formas toda la obra de Beckett.

A partir del libro de Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theories of Fiction*, Gontarski ve un alejamiento de la obra de Beckett respecto a los “fictive concords”, narrativas que, al hablar del final, implícita o explícitamente también hablan de los orígenes, tendiendo un puente entre ambos y dando así significado a las vidas y a los poemas (SU, 135). De acuerdo con Gontarski, la obra de Beckett (que no deja de tratar estas temáticas inherentes al tiempo en el que escribió), por el contrario, fracasa en conectar el principio con el final, incapaz también de dotar de sentido, deja tras de sí *a sense of Unending*.

El sentido de lo inacabado, que tiene que ver inevitablemente con el tiempo, es estudiado a partir del tópico del viaje en la narrativa temprana de Beckett (que para Gontarski abarca la trilogía y *Textes pour rien*) y el de la apercepción, en lo que Gontarski llama “closed space stories” (las últimas obras del autor irlandés). Me parece que en *Pas moi*, ambos tópicos convergen haciendo que los “fictive discords”, la no relación entre el origen y el final, y el consecuente sinsentido de la vida junto con el *sense of Unending* adquieran un nuevo significado. Yo creo que a través de la síntesis temática que se da en *Pas moi* el sentido de lo inacabado acaba por constituir un nuevo tipo de acuerdo ficticio, que termina por dotar de sentido la vida. Para comprobar lo anterior veremos de qué

¹⁹ En lo sucesivo, las referencias a este texto aparecerán con la abreviación SU.

manera se presentan los tópicos antes mencionados en la obra, comenzando con el sentimiento de lo inacabado, para pasar al tópico del viaje y concluir con el tópico de la apercepción.

Aún en el contexto de pos-guerra “Beckett continued to treat what Hamm *in Fin de partie* (or *Endgame*) called « the old questions »” (Gontarski, *SU*, 137), es decir, preguntas y temas de *naturaleza teológica* que están directamente relacionados con la cuestión del origen y del final (137). En el contexto cristiano estas cuestiones se pueden leer como el tema de la Creación cósmico-divina y el final Apocalíptico, ampliamente sugerido por las barbaries perpetradas durante la Segunda Guerra Mundial. A nivel microcósmico, por otro lado, se leería a través del nacimiento y de la muerte del individuo. Sin embargo, en gran parte de las obras de Beckett la posibilidad de morir parece estar clausurada como en *Malone Meurt* donde el personaje declara “Tout est prêt sauf moi. Je nais dans la mort, si j’ose dire[...] Mon histoire arrêtée je vivrai encore. Décalage qui promet. C’est fini sur moi. Je ne dirai plus je.” (Beckett, 183). O en *Pour finir encore* donde, ya desde el título, se lee la imposibilidad de la muerte, y hacia el final del texto se cuestiona, incluso, la necesidad de la muerte y del fin en general : “Que non car pour finir encore peu à peu ou comme au commutateur le noir s’y refait enfin ce certain noir que seule peut certaine cendre. Par elle qui sait une fin encore sous un ciel d’une fin dernière si jamais il devait y en avoir une s’il le fallait absolument” (Beckett, 16).

El tiempo deja de ser lineal, deja de llevar de un principio a un fin y se vuelve circular. En las obras teatrales la repetición reafirma la idea de una existencia que se prolonga y repite, que vuelve a comenzar, siendo así incapaz de llegar a un fin. Desde *En Attendant Godot*, la sentencia del tiempo eterno, donde los mismos acontecimientos (como la espera de Godot, y el aviso del niño de que éste no vendrá) o situaciones similares (como

la escena de la comida con el nabo y la zanahoria) se repiten y no llegan nunca a un final absoluto, ya está presente. Por otro lado, da la impresión que el espectador siempre llega tarde a las obras de Beckett, pues parece que éstas llevan ya largo tiempo de haber empezado cuando se levanta el telón. Este tiempo, el que no se agota, donde no se puede morir, que no tiene ni un principio ni un final identificable, es equiparado con la cinta de Moebius; el sentimiento que causa es lo que Gontarski denomina *a sense of Unending*.

En *Pas moi* la estructura de la obra evidencia de manera sinigual este sentimiento, pues el monólogo de Bouche comienza incluso antes de que la luz de la sala se apague: “[e]n même temps que baisse l’éclairage de la salle la voix s’élève, inintelligible, derrière le rideau. La salle éteinte la voix continue de même, dix secondes. Avec le lever du rideau improvisation à partir des éléments donnés pour aboutir, une fois le rideau complètement levé et l’attention suffisante, au texte proprement dit” (Beckett, 81). Y en una repetición de este gesto, el monólogo se prolonga más allá de que el telón baje “Rideau complètement baissé. Salle dans l’obscurité. La voix continue inintelligible, derrière le rideau, dix secondes, faiblit et se tait en même temps que revient l’éclairage de la salle” (95). El medio teatral, por otro lado, enfatiza la idea de un final que no es sino un nuevo comienzo, al día siguiente, cuando se repita la función. Y a nivel diegético, Bouche nunca llega ni a ponerle fin al flujo de palabras ni a encontrarle un sentido, por más que repita y recomience su narración, nunca llega a “trouver un sens... ou y mettre fin” (89).

El espectador llega así a un evento escénico que ya tenía lugar antes de que llegara al teatro. Tanto en el mundo teatral de Beckett como en el mundo ficcional, el tiempo se expande hasta el infinito. En este tiempo eterno, sin principio ni fin no puede haber un puente entre ambos, no puede haber un sentido de la vida, del presente. La existencia de los personajes de Beckett es una existencia trágica, donde todos, al igual que Malone parecen

haber nacido en la muerte. Y es que como Gontarski señala “in Beckett’s world, birth, creation itself is the punishment” (*SU*, 140). Se trata del castigo del pecado original y la vida se convierte en el lugar donde ha de expiarse dicho castigo.

La concepción trágica de la existencia, como bien lo señala Gontarski, se remonta hasta su pensamiento de juventud, donde en el ensayo sobre Proust, Beckett escribe:

La tragedia no tiene nada que ver con la justicia de los hombres. La tragedia es el relato de una expiación, pero no la expiación triste de una violación tipificada de una ley local, que los bellacos disponen para los imbéciles. El personaje trágico representa la expiación del pecado original, de su pecado original y eterno, y también el de todos sus *socii malorum*, el pecado de haber nacido. Pues el mayor delito del hombre es haber nacido (*Proust*, 72).

Gontarski ve ecos de esta concepción de lo trágico en Nietzsche, Freud y Schopenhauer. De Nietzsche, la Sabiduría de Sileno²⁰ es análoga a la de los versos de Calderón de la Barca citados por Beckett y cercana también al pensamiento de Freud. Sin embargo, la senda que sigue el autor irlandés es la de Schopenhauer. “In between fictive, mythologized beginnings and inaccessible ends is unrelieved travail, borne through fiction of punishment, life as penum, Samuel Beckett’s metaphor for the “task” that damns life of the body as defined in Schopenhauer remarks on the ‘Doctrine of Suffering’” (Gontarski, *SU*, 142). De esta manera, todos los personajes sufrientes de Beckett estarían expiando su culpa, el pecado de haber nacido. El pecado y el castigo son la justificación schopenhaueriana del sufrimiento e infelicidad humanos, justificación que para Beckett valía la pena examinar: “his intellectual justification of unhappiness —the greatest that has ever been attempted— is worth examination” (citado en Gontarski, *SU*, 142).

²⁰ La Sabiduría de Sileno es expuesta por Nietzsche de la siguiente manera: “«Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar para ti— morir pronto»” (63). Gontarski se limita a esta cita de Nietzsche para abordar su noción de lo trágico. Sin embargo, ésta es sólo una parte de lo que constituye la experiencia trágica (que abordaré en el tercer capítulo), lo cual acarreará importantes consecuencias como veremos más adelante.

El viaje fue uno de los tópicos que utilizó Beckett para exponer la existencia trágica del ser humano hasta mediados de los años sesenta. Después viene un desplazamiento hacia la inmovilidad de los personajes en lo que Gontarski ha denominado “*closed space*” *stories*, donde hay también un cambio de tópico e innovaciones estilísticas. Antes de pasar a ellas, nos embarcaremos en el viaje expiatorio de Bouche, que se puede rastrear a partir del sujeto enunciado, es decir, en la narrativa del pasado.

El viaje de Bouche inicia con el nacimiento de *elle* en el prólogo. En un procedimiento común de Beckett, tenemos un movimiento que va de lo particular a lo general, y del escenario a la audiencia. En este sentido, en la obra “some of the pathos is countered by developing the more cosmic, universal ramifications of abandonment and shifting the focus from Mouth’s particular story to its ontological ramifications” (Gontarski, BVCW, 44)²¹. Así, la creación de Bouche puede ser equiparada a la creación divina, los ecos bíblicos se hacen presentes en la obra con la alusión al libro de las Lamentaciones de Jeremías 3:22-23 y con la Primera Epístola General de Juan 4:8 (44). En la frase “Dieu est amour... bonté intarissable... chaque matin nouvelle” (Beckett, 92) del tercer episodio, se sintetizan ambas intertextualidades. El nacimiento (que hace eco con la creación del mundo) y la creación artística enmarcan la vida como un viaje expiatorio.

El viaje-castigo de Bouche se prolonga durante toda su vida hasta la mañana de abril en la que entra en lo negro, por lo que el tópico queda delegado al tiempo del pasado, a la narración del sujeto enunciado: “trifouillant dans le passé... petites scénettes éclair... balades surtout... toute sa vie à se balader... tous les jours de sa vie... jour après jour... deux trois pas puis halte... les yeux dans le vide... puis allez encore deux trois... halte et le

²¹ La abreviación BVCW corresponde al artículo “Beckett’s Voice Crying in the Wilderness, from “Kilcool” to Not I”.

vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... jour après jour” (Beckett, 90). La importancia del viaje no recae en el destino al que se ha de llegar, sino en el hecho de mantenerse en movimiento, purgando las penas y los pecados, justificando el sufrimiento.

Bouche, o más bien *elle*, asume su existencia trágica en el primer episodio donde su sufrimiento está justificado por “cette idée de punition... d’un péché quelconque... ou tous ensemble... tout le cortège... ou sans raison... pour soi-même... chose qu’elle admet volontiers... cette idée de punition” (Beckett, 84). La condena de la vida del cuerpo se traslada del universo ficticio teatral a la realidad corporal de los actores y de ahí a la platea. El tratamiento físico del actor en algunas obras de Beckett llega hasta la tortura. Por ejemplo, en *Oh les beaux jours*, la actriz que de vida a Winnie ha de encontrarse enterrada primero hasta la cintura y luego hasta el cuello; algo similar ocurre con los actores que representen a Nagg y a Nell de *Fin de Partie*, que se encuentran en botes de basura o al trío de *Comédie*, encerrados en urnas donde a duras penas caben.

En el caso de Bouche, en *Pas moi*, la actriz debe mantenerse inmóvil durante los aproximadamente quince minutos que dura la obra, además “the actor playing the role is not only physically bound but also blindfolded so that only her mouth is visible; thus her torturous situation is worse” (Hori Tanaka, 250). La situación corporal del actor involucra también un sufrimiento psicológico como fue el caso de Billy Whitelaw, quien interpretó a Mouth en 1972 y más tarde haría la versión para la televisión, dirigida por Beckett. La actriz admitió que durante un ensayo pensó “I can’t do it, it’s a form of torture, it’ll never work” (citada por Hori Tanaka, 250), pues la obra “had touched terrors within me that I have never come to terms with”. La experiencia descrita por Bouche termina por ser experimentada por la actriz e inevitablemente transmitida al espectador. El pensum de la vida que emana del tópico del viaje alcanza estos tres niveles. En efecto, la vida es sentida

como un sufrimiento, un castigo o tarea que se realiza por lo menos durante el tiempo que dura la obra.

Ahora bien, parte de la tortura escénica en el actor es ocasionada por la quietud corporal, durante el presente de la enunciación. La inmovilidad se aleja del tópico del viaje y del movimiento, cuyo tiempo era el pretérito, para acercarse así a las *historias de espacio cerrado*. Para Gontarski "Beckett had turned to his fiction for tropes, as the stage iconography echoed less of his earlier drama than that of his more disembodied prose narratives, the voice" (SU, 144) y agrega que tanto *Comédie* como *Pas moi* parecen haber emergido del mismo jarro descrito en una escena de *L'Innommable*. De hecho, *Pas moi* se ha leído también como la puesta en escena de la voz de *L'Innommable*²². Por otro lado, temas que dominan las "closed space" stories, historias donde la movilidad de los personajes se ha reducido al mínimo, donde la voz y la tercera persona pasan a ser innovaciones estilísticas de primer orden, también se encuentran presentes en las obras teatrales. De esta manera, se enfatiza la cercanía de la obra con la narrativa de Beckett, tanto la narrativa temprana con el tópico del viaje, como la narrativa tardía de las "closed space" stories, historias-eco de la voz de *L'Innommable* que se deja escuchar también en *Pas moi*.

Esta voz que proviene de la narrativa beckettiana nace y se dirige hacia la conciencia, aquello que "Leibniz or Kant would call "aperception," but today we might call 'cognition,' 'cognitive science', or 'cognitive psychology,' the exploration of the function of mind or intelligence, the interaction of reason, perception, memory, and language" (Gontarski, SU, 144). *Pas moi*, aún en sus momentos referentes al pasado, se revela como la dramatización de la exploración cognitiva. En la obra interactúa la razón "première chose

²² Ver la referencia a Vivien Mercier en Slavoj Žižek, *Beckett with Lacan*.

l'idée" (Beckett, 83), la percepción "et tout le temps ce rayon... tel un rayon de lune... mais sans doute pas" (84), la memoria, que ya hemos estudiado en relación al sujeto enunciado, y el lenguaje "...sent venir des... des mots... imaginez!" (86).

Acerca de la apercepción, en el texto *La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon*, Beckett señala el curioso efecto que la apercepción expresada en los cuadros de Abraham van Velde causa en el espectador de buena fe: "Ils le privent, même le plus prompt au commentaire, de l'usage de parole. Ce n'est point un silence de bouleversé [...] C'est un silence, on dirait presque de convenance" (125). Se trata, tal vez, del silencio cómplice de una experiencia en común, de la experiencia compartida de la percepción. Ahora bien, creo que la apercepción literaria "visual" que se puede observar en *Pas moi* es un ejercicio de escritura que termina por dotar de encanto a la vida:

Écrire aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens. Comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement. C'est sans doute ce qui donne à la vie tout son charme (Beckett, 125).

El encanto de la vida proviene justamente del sinsentido, de los 'fictive discords' pues la apercepción, para Beckett, no se trata de una toma de consciencia racional que de sentido a los poemas y a las vidas, se trata más bien "d'une prise de vision, d'une prise de vue tout court. Tout court ! Et d'une prise de vision au seul champ qui se laisse parfois voir sans plus, qui n'insiste pas toujours pour être mal connu, qui accorde par moments à ses fidèles d'en ignorer tout ce qui n'est pas apparence : au champ intérieur" (*La peinture des Van Velde ou le Monde et le Pantalon*, 125). En *Pas moi*, el campo de visión dado por la percepción es el campo de la interioridad, a partir de esta nueva visión sobre la experiencia y la vida se llega a una nueva consideración sobre lo trágico.

Podríamos rastrear el inicio de la experiencia “cognitiva” o más bien de la apercepción, en la mañana de abril en que Bouche va hacia lo negro, y así poco a poco comienza a explorar el mundo de la mente. Pienso que este segundo viaje, uno que ya no tiene que ver con el movimiento ni con la vida, sino con la *prise de vision*, transforma la noción de lo trágico. Bouche, en el primer episodio, tiene la idea del castigo que he identificado con la existencia trágica schopenhaueriana:

...première chose donc l'idée... oh bien après brusque illumination... que la voilà punie... en voie d'être punie... de ses péchés... dont certains aussitôt... comme pour lui donner raison... défilent dans sa tête... toute allure... l'un après l'autre... puis chassée... *l'idée chassée*... comme bêtise... dès *qu'elle se rend compte*... soudain... peau à peau... *qu'elle ne souffre pas*... imaginez !... ne souffre pas !... (Beckett, 83, el énfasis es mío).

A mi parecer, el rechazo a la idea del castigo de la existencia significa también un rechazo de Schopenhauer. Supone entonces un acercamiento de Beckett hacia el pesimismo griego, hacia la concepción trágica nietzscheana. A través de la eliminación del castigo se deja ver una epifanía de Dioniso, es decir, Bouche manifiesta la voluntad dionisiaca. De esta manera lo trágico es reconsiderado y *Pas moi* sería una nueva tragedia donde el castigo ya no forma parte constitutiva de la vida, del ser; el destino del hombre ha cambiado.

Pienso que la existencia, considerada desde el campo interior del ejercicio de la apercepción visual en la escritura, deja de ser vivida como un castigo pues ya no hay sufrimiento que justificar. No es que el pecado original, el pecado de haber nacido, se haya borrado. Lo que sucede es que en el mundo de la cognición, el del presente del enunciador, el sufrimiento ha quedado suprimido gracias al nuevo enfoque de visión. Gracias a la interioridad dada por el contenido temático de la apercepción, interioridad que como ya vimos se enfatiza con la forma del discurso monológico de Bouche, se logra ir más allá de las apariencias. Beckett, al hacer un verdadero trabajo de “transbordement” de las palabras, al pasar del medio literario al medio visual, es decir, de la dimensión literaria a la

dimensión escénica de la tragedia, expresa la conciencia “visual” o la conciencia del “campo interior”. El tema de la apercepción desarrollado en *Pas moi* nos muestra una experiencia cognitiva no-racional, por lo que ésta es una epifanía más de Dioniso. Se nos revela así, el mundo dionisiaco detrás de las apariencias apolíneas, se nos manifiesta la verdad dionisiaca del campo interior.

Capítulo III El viaje a lo dionisiaco, el camino hacia la experiencia artística trágica a través de las imágenes onírico simbólicas

Il faut être toujours ivre, tout est là ; c'est l'unique question.
Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps
qui brise vos épaules et vous penche vers la terre,
il faut vous enivrer sans trêve.
Charles Baudelaire

El tema de la apercepción esbozado en el capítulo anterior hace aparecer la interrogante sobre la naturaleza de la conciencia puesta en escena en *Pas moi*. La confluencia de la razón, la percepción, la memoria y el lenguaje que se da en la obra es bastante compleja. Si aceptamos que todo el monólogo de Bouche se trata del proceso de cognición donde converge tanto la invocación al pasado como el presente de la enunciación (presente que al ser repetido a lo largo de la obra se convierte también en pasado), si aceptamos que este proceso cognitivo es expresado mediante una voz que pertenece a Bouche, podemos o en todo caso debemos aceptar, asimismo, que la experiencia cognitiva narrada en tercera persona pertenece también a Bouche, es decir, que la historia que narra Bouche es sobre Bouche, que *ella*, la protagonista huérfana de setenta años, es Bouche.

Y aquí el viejo problema de la relación cuerpo-mente no se hace esperar. Bouche es un órgano sin cuerpo²³, pero que ve un rayo de luz, escucha un zumbido y no sabe en qué posición está su cuerpo, percepciones sensoriales que exigen una corporeidad. El cuerpo ausente de Bouche es, en lo que a mi concierne, la desaparición visual del individuo, o más precisamente, es una infracción a las formas del conocimiento basadas en el principio de individuación. Esta desaparición es análoga a la desobjetivización operada a través del

²³ Tomo este término de manera literal, en ningún momento aludo al desarrollo de esta noción que Slavoj Žižek en *Órganos sin Cuerpo*.

monólogo. Bouche, órgano sin cuerpo, es una imagen simbólica, es una máscara más de Dioniso.

La conciencia tras la máscara dionisiaca que, como vimos en el capítulo anterior, manifiesta su voluntad no puede ser otra más que la conciencia embriagada. Su expresión, que no puede ser más que una expresión apolínea, es decir de la apariencia, es una expresión de imágenes *onírico-simbólicas*. Las imágenes, tanto la visual de Bouche como las expuestas en su monólogo exigen un desciframiento. Éstas, en el contexto de *El nacimiento de la tragedia*, nos llevarán a la epifanía dionisiaca de la experiencia artística trágica, las imágenes son los simbolismos que terminarán por revelárnoslo.

Para llegar a la epifanía dionisiaca, primero abordaré el contexto temporal en el que sucede la experiencia cognitiva de Bouche, de esta manera podré contraponer la figura dionisiaca de Bouche con la figura apolínea de Orfeo, interpretando algunos elementos de *Pas moi* como simbolismos de lo dionisiaco. Además exploraré otras partes constitutivas de la tragedia para Nietzsche: el lírico, la música, el baile y el coro. Siguiendo la genealogía de la tragedia, podré exponer el efecto que produce, así como la experiencia artística que conlleva. Finalmente llegaremos al origen de la tragedia y a la sabiduría dionisiaca más allá de la barrera genérica del drama.

El viaje cognitivo en el que se sumerge Bouche, un viaje donde lo trágico ya no se justifica mediante una existencia-pensum, es presidido por Dioniso, pues comienza en una mañana de abril, en el prólogo “quand soudain... peu à peu... tout s’êteint... toute cette lumière matinale... début avril” (Beckett, 82). La referencia temporal del acontecimiento, del inicio del viaje de la conciencia, resulta de gran importancia para descifrar el simbolismo de la tragedia, pues abril es un mes primaveral, estación que para Nietzsche simboliza la embriaguez dionisiaca: “[b]ien por el influjo de la bebida narcótica, de la que

todos los hombres y los pueblos originarios hablan con himnos, bien con la *aproximación poderosa de la primavera*, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértense aquellas emociones dionisiacas” (54, las cursivas son mías). La imagen de lo dionisiaco que comienza a configurarse irá encontrando reafirmación en lo sucesivo, a través de otros simbolismos que se encuentran presentes en *Pas moi*.

De esta manera, cuando *elle* se encuentra en lo negro en el primer episodio, lo negro simboliza a Dioniso, pues en tanto que antítesis de Apolo, deidad de la luz, Dioniso aparecería en mi lectura justamente a través de la antítesis de la luz, la obscuridad, lo negro. Pese a que la heroína se encuentra simplemente *en/dentro* de lo negro tras el desvanecimiento de la luz, esta referencia ha sido leída como un movimiento de descenso hacia el inframundo. Ya sea el inframundo griego, como para Katherine Kelly en su artículo “The Orphic Mouth in Beckett’s ‘Not I’”, o el infierno cristiano, como es el caso que expone Hersh Zeifman en “Being and Non-Being: Samuel Beckett’s *Not I*”. En ambos casos la lectura de lo negro como descenso tiene implicaciones de muerte. Pareciese que en la mañana de abril Bouche ha muerto y que desde ese momento se encuentra purgando sus pecados.

Ambas vertientes resultan, por lo tanto, contrarias a lo dionisiaco. En el caso del inframundo griego, Bouche es interpretada como Orfeo, poeta apolíneo antítesis del poeta lírico dionisiaco Arquíloco. En el caso del infierno cristiano, la figura que se erige como antagónica a la de Dioniso es Cristo. La manera en la que *Pas moi* se contrapone a estas dos interpretaciones de lo negro, la acerca a la experiencia trágica nietzscheana, *experiencia a la que toda verdadera tragedia debe llevar*. En este capítulo me centraré en la antítesis Dioniso- Apolo para revelar el efecto dionisiaco de la tragedia.

Para Katherine Kelly “Mouth undergoes the first part of the third mouvement of the myth, that of the dismemberment and descent into an underworld” (121). La autora se refiere al mito de Orfeo y en este sentido la imagen visual de *Pas moi*, la de la boca elevada sobre el escenario, “is like the ghost of a diminished Orpheus drastically reduced from his ancient fame and glory” (121). Sin embargo, retomando el motivo del desmembramiento sugerido por la boca, suspendida en el escenario, éste puede tratarse en realidad de la imagen que simboliza la epifanía del dios Dioniso a través de su propio mito de despedazamiento. Bouche no sería entonces Orfeo sino “el Dioniso sufriente de los Misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan que, siendo niño, fue despedazado por los titanes” (Nietzsche, 116). Lo negro entonces no significaría ya un descenso al inframundo, sino la entrada o el inicio del estado de embriaguez dionisiaca.

De esta manera Bouche, en tanto que heroína de la obra, aparecería como un simbolismo, como una máscara más del héroe originario, de Dioniso, pues para Nietzsche “el único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha” (116). Además, “[e]s una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso” (115). La tradición perdida a causa de los personajes de Eurípides reemerge gracias a Bouche, quien deja sentir de nuevo la presencia de Dioniso de dos maneras: visualmente remite al mito del despedazamiento del dios griego y en su monólogo expresa los sufrimientos de Dioniso.

El sufrimiento, único objeto de la tragedia, proviene de la materia mítica, el despedazamiento del dios ha de ser considerado, junto con “el estado de individuación

como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo” (Nietzsche, 116). Todo el sufrimiento sobre la faz de la tierra proviene de este principio enarbolado por Apolo, proviene de la separación del hombre de lo Uno primordial. En *Pas moi*, los momentos de sufrimiento de Bouche estarían explicados por la misma causa: Bouche sólo sufre en el pasado, cuando aún es un individuo, cuando aún conserva su corporeidad, antes de la mañana de abril, antes de que se encuentre en el estado dionisiaco. El inicio del estado de embriaguez está marcado por la referencia de la desaparición del sufrimiento “dès qu’elle se rend compte...soudain...peu à peu... qu’elle ne souffre pas” (Beckett, 83). Pues si bien Dioniso sirve para explicar el sufrimiento, es también gracias a la embriaguez que el sufrimiento puede ser suprimido o en todo caso aminorado.

Es justo lo que sucede al inicio de la primera escena, cuando además de ya no sufrir, Bouche se encuentra “sinon exactement... privée de sentiment” (Beckett, 83) no sabe ni siquiera la posición de su cuerpo “le corps si engourdi... à ne pas savoir comment il se tient [...] si debout... ou assis... ou à genoux... ou couché” (83). La pérdida de sensación que remite al estado de embriaguez, sumado al hecho de que Bouche no se enuncia como el *je* de su monólogo, hecho que, como ya hemos visto, provoca una doble desubjetivización, enfatiza la idea de la desindividuación. Y es que en la mañana de abril aparecen las “[e]mociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí” (Nietzsche, 54). Lo subjetivo, el principio de individuación, que es la causa primordial de todo sufrimiento, va desapareciendo a lo largo de la obra. Además, Bouche declara, en repetidas ocasiones, que no sufre.

La dualidad del sufrimiento dionisiaco, el hecho de que por un lado Dioniso sea el símbolo del dolor universal y de que por otro lado a través de la embriaguez éste se neutralice, puede ser observada en *Pas moi* a través de la voluntad. Como ya vimos en el

capítulo anterior, la doble desubjetivización de Bouche es posible gracias al vehemente rechazo de dejar la tercera persona, este rechazo lo he interpretado como la voluntad dionisiaca que pretende borrar el principio de individuación y por lo tanto neutralizar el dolor. Por otro lado, y pese a que en más de una ocasión Bouche declara que no sufre, califica al zumbido y al rayo de luz como la “*même volonté de faire souffrir... quoique en fait à vrai dire... pas le moindre... aucune douleur*” (Beckett, 85). El zumbido y el rayo de luz que han sido frecuentemente relacionados con la escena, es decir que el zumbido se trata del monólogo de Bouche que ella misma escucha y el rayo de luz hace referencia al reflector que ilumina la boca a lo largo de la obra, aparecen entonces como dos componentes de una misma voluntad, simbolismos ambos de Dioniso. En este caso la voluntad dionisiaca aparece como recordatorio del sufrimiento y dolor universal. Así pues, la voluntad dionisiaca se manifiesta en su multiplicidad apolínea, aparente, que cual *pharmakon*²⁴, es a la vez causa y cura del sufrimiento, “veneno” y “medicina”.

Regresando al olvido de sí que produce la embriaguez dionisiaca, lo podemos encontrar a través de las narraciones que se dirigen al pasado de Bouche, escenas donde un individuo aún es reconocible, donde aún podemos identificar a Bouche con un sujeto. La referencia a la mañana de abril en la que Bouche se encuentra buscando prímulas, por ejemplo, se repite a lo largo de la obra; sin embargo, la repetición nunca es igual. Independientemente de la sucesión temporal que provoca que el mismo hecho cambie a causa del contexto, Bouche no utiliza las mismas palabras, o si lo hace cambia el orden²⁵. De esta forma, la memoria se ve desestabilizada, pareciese que a través de la embriaguez dionisiaca Bouche llega efectivamente al completo olvido de sí. Esta sensación se enfatiza

²⁴ Me refiero al *pharmakon* de Jacques Derrida expuesto en *La pharmacie de Platon*.

²⁵ En el siguiente capítulo ahondaré en la problemática de la repetición.

ante nuestra incapacidad de asignar una identidad unitaria a Bouche, o incluso con la falta del nombre propio.

Durante el estado de embriaguez dionisiaca no sólo se llega al olvido de sí, sino que se opera toda una transformación que acerca al hombre a la naturaleza, en ésta “el ser humano [...] ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando” (Nietzsche, 55). La imagen dibujada por Nietzsche parece describir lo que sucede en *Pas moi*, Bouche ya no sabe andar, ya desde las narraciones sobre el pasado va de a dos o tres pasos y se detiene, y durante la embriaguez dionisiaca, como ya apunté, no sabe su posición corporal. En cuanto a su habla, es tan fragmentaria en el momento de la enunciación que pareciese que ya no sabe cómo hablar, esto sin mencionar que en su monólogo declara haber sido casi muda durante toda su vida. Finalmente, la imagen de echar a volar por los aires bailando, ¿no es muy similar a la imagen en escena? Una boca volando en el aire, pues está situada a una altura no-humana, bailando como sólo una boca podría hacerlo, con los movimientos que le exige la palabra, su monólogo.

Cabe ahora preguntarnos ¿qué significa ese baile de Bouche, de qué símbolo se trata? Detrás del baile de Bouche se encuentra la esencia de la naturaleza, pues “[a]hora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile” (Nietzsche, 60). Se trata de un contenido al que no le basta el lenguaje, lo inteligible del mundo de las apariencias, por lo que se dirige más bien al sentimiento, a las sensaciones dionisiacas. En este sentido, el mismo Beckett le dijo a Jessica Tandy, actriz de la première estadounidense: “I am not unduly concerned with intelligibility. I hope the piece may work on the nerves of the

audience, not its intellect” (citada en Brater, 200). El baile de Bouche actúa entonces más allá de la razón.

A través del gesto pleno del baile de Bouche aparece, también, el sonido de las palabras, la obra nos presenta una “violencia estremecedora del sonido” (Nietzsche, 60). Se trata de la música dionisiaca, a través de ésta, es decir, “[e]n el ditrambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse; la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún de la naturaleza” (60). De esta manera, la musicalidad del monólogo de Bouche junto con el baile provocado por éste apuntan hacia la exteriorización simbólica de esta naturaleza. A través de la estimulación de la embriaguez dionisiaca en *Pas moi* una idea aspira a salir a la luz, no la idea del castigo, pues Bouche la desecha rápidamente, sino la “segunda” idea, la que recorre el resto de la obra, aquélla que Bouche no desecha, “l’idée qu’elle ferait peut-être bien de... de gémir” (Beckett, 85).

Antes de pasar a la idea, me gustaría detenerme en la cuestión de la musicalidad de la obra. Si podemos hablar de musicalidad en esta obra es gracias al estilo de Beckett, gracias a la repetición de las palabras y a la estructura de las frases. Pese a que el estilo de la obra sugiera, para autores como Gontarski, que el interés de Beckett “was devoted [...] to the logorrhea apart from any physical embodiment, that is, to the spill of words, to recording and shaping the inner voice” (BVCW, 29) a mí me parece que el monólogo de Bouche no puede ser calificado precisamente de logorrea, ya que en la obra aún queda cierta inteligibilidad. O si se trata de logorrea es como un medio, como una “técnica”, como un *principio nuevo de medición en cada etapa del cálculo que cual matemático loco*, parafraseando al joven Beckett (*La lettre allemande*, 16), éste utilizara en la creación de sus obras.

El estilo que da cabida a la musicalidad de sus obras se encuentra ya en la temprana inquietud de Beckett expresada en su “manifiesto” de la carta alemana, en la que declara:

Et ma propre langue m'apparaît de plus en plus comme un *voile qu'il faut déchirer* afin d'atteindre les choses cachées derrière (ou le rien caché derrière). Grammaire et style. J'ai l'impression qu'ils sont devenus tout aussi caducs qu'un costume de bain Biedermeier ou que l'imperturbabilité d'un gentleman. Un masque [...] Comme nous ne pouvons pas le supprimer [le langage] d'un seul coup, tâchons au moins de le discréditer. Y forer un trou après l'autre jusqu'à ce que ce qui est tapi derrière lui, que ce soit quelque chose ou rien, commence à suinter— je ne peux pas imaginer de but plus élevé pour un écrivain d'aujourd'hui. (15, el subrayado es mío).

En *Pas moi* se trata entonces, más de un desvelamiento a través de la desgarradura del lenguaje que de logorrea, tal vez con la perforación del lenguaje se llegue a una voz interior, pero puede que más bien se llegue a nada. En la literatura de la no-palabra, de la *unword* o de la *non-mot*, que es a la que se entrega Beckett, no sólo se desgarran el lenguaje verbal, sino también el lenguaje escénico, éste pierde crédito a la hora que el lenguaje dramático apolíneo se perfora, los personajes, el tiempo y el espacio de la representación supuran lo que se encuentra escondido tras el lenguaje.

A través del juego de revelación y ocultamiento al que alude Gontarski en su ensayo, el de determinación e indeterminación, pues es tan importante lo que se perfora, lo que se elimina, como lo que permanece y queda intacto del lenguaje, vemos que lo que se rezuma a través de *Pas moi* es lo dionisiaco. El mismo método, el desgarramiento del velo del lenguaje remite a la aniquilación del velo de Maya, propio del ditirambo dionisiaco. Gracias a éste surge la música, con Beckett “vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de imitar la música [...] Con esto hemos señalado la única relación posible entre poesía y música, entre palabra y sonido: la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta” (Nietzsche, 83-4). La violencia y la transgresión infringidas a la gramática, al cuerpo y en resumen a lo

apolíneo del lenguaje, hacen surgir la música en *Pas moi*. En escena esta música es aquella del canto de las palabras, de la melodía surgida del instrumento vocal. Y aquí permítaseme recordar la interpretación musical de Billie Withelow en la versión para la televisión.

Beckett se convierte de esta manera en un poeta trágico, gracias a la musicalidad de la obra, ahora se ha convertido en el poeta lírico, pues como señala Nietzsche, la identidad entre el músico y el lírico es el fenómeno más importante de la lírica antigua (76). En *El nacimiento de la tragedia* el poeta lírico aparece simbolizado con la figura de Arquíloco, éste se convierte en el ejemplo por excelencia del artista dionisiaco. Para caracterizar a este tipo de artista, al cual pertenece Beckett en mi lectura, Nietzsche parte de la división común de su época entre arte subjetivo y arte objetivo. El artista lírico dionisiaco se revela como el único y verdadero artista subjetivo, pero lo es a partir de un proceso de transformación que se ha operado en él gracias a la experiencia artística trágica.

El proceso del artista dionisiaco inicia con una identificación con lo Uno primordial, lo cual implica también una identificación con el dolor y con la contradicción ocasionados por la separación de lo Uno primordial. De esta experiencia el artista “produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música [...] después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una imagen onírica simbólica.” (Nietzsche, 70). En la etapa dionisiaca el artista ya se encuentra desprovisto de subjetividad, por lo que el ‘yo’ del lírico es “la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el genio lírico” (78). De esta manera, el artista es un *médium* a través del cual habla el único sujeto, Dioniso. La obra de arte, expresión apolínea de las apariencias, guarda entonces la sabiduría dionisiaca que ha transformado mágicamente al artista: “ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador” (81).

Gracias a la música del lírico Beckett, se llega a lo trágico, pues “[l]o trágico no es posible derivarlo honestamente en modo alguno de la esencia del arte, tal como se concibe comúnmente éste, según la categoría única de la apariencia y de la belleza; *sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo*” (Nietzsche, 166, el subrayado es mío). Si a través de la representación apolínea de imágenes ya habíamos visto la desubjetivización y la desindividuación, tanto en el monólogo como en la imagen escénica, es sólo gracias a la canción de Bouche —donde el lenguaje hace un esfuerzo supremo de imitar la música— que la aniquilación del individuo puesta en escena, la aniquilación del “yo” en el monólogo en tercera persona de Bouche, adquiere tintes afirmativos:

Pues es en los ejemplos individuales de tal aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno del arte dionisiaco, el cual expresa la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del *principium individuationis* [principio de individuación], la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación. La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación. “Nosotros creemos en la vida eterna”, así exclama la tragedia; mientras que la música es la idea inmediata de esa vida (Nietzsche, 166).

El héroe entonces es negado mediante la voluntad dionisiaca de rechazar dejar la tercera persona, pese a que no haya un “yo” la voluntad permanece inalterable, Bouche nunca enuncia el “yo”, sin embargo el monólogo y la voz son posibles. Por esta razón, el *véhément refus de lâcher la troisième personne* no proviene de un sujeto cualquiera. Proviene de la voluntad, que sólo en apariencia es múltiple. Proviene del sujeto lírico, del poeta que se puede comparar con Arquíloco y en último término proviene de la voluntad de Dioniso. Además, la idea que Bouche nunca llega a enunciar pero que sin embargo es puesta en escena, es la idea que la música nos proporciona: la vida eterna demostrada

mediante la aniquilación del sujeto. Se trata de la epifanía que nos lega el efecto de la tragedia.

Por esta razón, para Katherine Kelly, Orfeo fracasa, Bouche no puede ser más que la imagen de un Orfeo disminuido, pues “[t]he failure of the lyric intelligibly and melodically to sum up the singer’s life is the equivalent of the failure of the Orphic power in this piece” (127). El fracaso de Orfeo, poeta apolíneo de la imagen y la belleza, de las apariencias, es el triunfo del verdadero y único lírico, es la victoria de Dioniso. Debido a lo anterior, para Kelly “[t]he will being expressed in Mouth’s monologue is at best the deluded hope that self-expression can expiate guilt” (127). La esperanza es errónea porque en lo dionisiaco la culpa no existe, la expresión del ser, descrita por Kelly casi como una confesión de los pecados, no tiene nada que expiar. Por el contrario, como ya vimos, la voluntad que expresa el monólogo de Bouche es la voluntad dionisiaca, la voluntad de la desindividuación y la voluntad del recordatorio del dolor universal.

La victoria de Dioniso frente a Orfeo nos muestra el efecto que, según Nietzsche, la tragedia debe de producir. Este efecto puede verse a través de cuatro etapas: primero un prepotente sentimiento de Unidad o éxtasis dionisiaco, seguido del consuelo metafísico, después irrumpe la Sabiduría de Sileno, para finalizar con la salvación del Arte. Esta experiencia artística trágica aparece en *El nacimiento de la tragedia* como una y la misma, tanto para el artista como para el héroe y el espectador, podríamos aventurar finalmente que incluso para el lector. Lo anterior sucede gracias a que la tragedia posibilita el conocimiento de la esencia del arte, en este sentido, “[e]l genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo” (Nietzsche, 81). La fusión del artista con Dioniso, el artista primordial, aquélla que hace del artista sujeto y objeto, actor poeta y

espectador, es la que permite que, a través de la obra de arte del ditirambo dramático, el espectador sea partícipe de la esencia del arte y, en consecuencia, tenga la misma experiencia artística que el artista o el héroe, siendo de esta manera el efecto de la tragedia uno y el mismo para todos los involucrados en el proceso artístico.

La transformación operada por el arte dionisiaco en el artista es análoga a la que sucede en el espectador. De la misma manera el proceso artístico, al que aludí más arriba en el caso del lírico Beckett, encuentra un eco en lo que acontece al espectador, a éste “se le hace, pues, la exigencia dionisiaca consistente en que a él todo se le presenta mágicamente transformado, en que él ve siempre algo más que el símbolo, en que todo el mundo visible de la escena y de la orquesta es el reino de los milagros” (Nietzsche, 304). Como ya vimos, es la música del monólogo de Bouche lo que se encuentra detrás de las imágenes onírico-simbólicas, es la música que transforma mágicamente las cosas, es la música la que vence las apariencias apolíneas surgidas del principio de individuación, las reduce, las aniquila y produce los símbolos.

Ahora bien, a lo largo del análisis he hecho énfasis en los elementos dionisiacos de la obra, pero hay que recordar que la tragedia es la meta en común tanto de la voluntad apolínea como de la dionisiaca. Del arte dionisiaco de la música, de lo lírico en este caso en particular, se desprende la simbolización de sentimientos y la satisfacción más alta por la aniquilación del mundo de las apariencias, revelando así la voluntad. Por otro lado, del arte apolíneo surge la simbolización de las imágenes, el arte plástico, lo épico de la tragedia, el placer por la apariencia y la belleza, la glorificación del héroe. En este sentido, lo apolíneo no deja de hacerse presente a lo largo de toda la obra, pues todas las imágenes producidas por ésta son apolíneas. De la misma manera, el rayo de luz al que hace referencia Bouche en su monólogo, que he interpretado anteriormente como parte de la voluntad dionisiaca,

también puede ser leído como la presencia constante de Apolo, deidad de la luz. De manera análoga, es sólo gracias al rayo de luz que ilumina a Bouche en el escenario, casi en completa oscuridad, que nos son dadas las imágenes visuales, tanto del Auditeur como de Bouche.

La tragedia es el arte donde la dualidad Apolo-Dioniso, que separa el arte, encuentra una unidad, en ésta además “cuán nítidos y claros subsisten juntos y son sentidos juntos esos dos procesos en la consideración del mito trágico” (Nietzsche, 226). Gracias a los elementos apolíneos y dionisiacos presentes en la tragedia se revela para Nietzsche la génesis del mito trágico.

El contenido del mito trágico, que abordaré a profundidad en el siguiente capítulo, es en primer término el acontecimiento épico, es decir, la glorificación apolínea del héroe (Nietzsche, 227). En el caso de *Pas moi*, las imágenes que nos presenta la obra, las apariencias, lo épico o narrativo de Bouche sería el contenido del mito trágico. Por otro lado, el sufrimiento del destino del héroe, aquello que expresado en términos estéticos es lo feo y lo disarmónico, lo lírico-musical de la obra, la canción dionisiaca de Bouche proviene, para Nietzsche, de un placer superior. Ya que el arte no es una imitación sino un suplemento metafísico de la realidad, “[e]n la medida en que pertenece al arte, el mito trágico participa también plenamente de ese propósito metafísico de transfiguración, propio del arte en cuanto tal” (227). Gracias a este proceso de transfiguración, que ya he esbozado en la figura del lírico, se nos revela la experiencia trágica, el efecto dionisiaco de la tragedia, pues es la transformación mágica “el presupuesto de todo arte dramático” (101).

Así como el artista lírico se fusiona con el artista primordial, así también el griego dionisiaco *se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro*, el coro de la tragedia es para Nietzsche la *imitación artística de ese fenómeno natural*. Por esta razón, hay que tener

en cuenta que “el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por ellos.” (Nietzsche, 98). La caracterización del coro en *El nacimiento de la tragedia*, se alza contra la opinión de que éste cumple una función moral, de que el coro, representación del pueblo griego, es el juez de las acciones representadas en la tragedia y contra la opinión de Schlegel quien sostiene que el coro es el espectador ideal (89).

El Auditeur de *Pas moi*, que como vimos en el capítulo anterior cumple la función del coro, se convierte de esta manera en un espectador más de la obra; a su vez los espectadores se reencuentran a sí mismos del lado izquierdo del escenario, en esa figura envuelta en una chilaba, escuchando el monólogo de Bouche. Surge entonces la identificación entre público y coro. No sucede como en la comedia ática nueva donde el espectador es llevado a escena mediante la imitación, se trata más bien de la transformación operada en el espectador que encuentra un eco en el coro.

De la no diferenciación entre espectador y coro se deriva la relación entre el sátiro y el hombre civilizado, relación análoga a la de la música dionisiaca y la civilización; se trata de una relación de suspensión. “[E]l griego civilizado se sentía a sí mismo en suspenso en presencia del coro satírico: y el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. (Nietzsche, 93). Se nos revela así el primer efecto de la tragedia, el éxtasis dionisiaco, que borra todas las fronteras. En *Pas moi*, la doble desubjetivación de Bouche que ya hemos visto, apunta a este prepotente sentimiento de unidad, el abismo del “yo” ha

sido superado en su monólogo, este sentimiento de unidad es sugerido también por el estado de embriaguez.

El sátiro, símbolo del coreuta dionisiaco es, además, la evidencia corpórea del “consuelo metafísico —que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia— de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera” (Nietzsche, 93). Como ya vimos, este consuelo se trata de la alegría por la aniquilación del individuo, es la potencia de la afirmación dionisiaca, donde la destrucción no tiene ningún tinte peyorativo, donde los horrores de la existencia individual y el dolor ocasionado por el principio de individuación son neutralizados en la fusión con lo Uno primordial.

La enigmática figura del auditor en *Pas moi*, se convierte en esta lectura en lo que queda del coro de sátiros dibujado por Nietzsche, siguiendo el estilo minimalista de Beckett, pero su función sigue siendo la misma: evidenciar físicamente el consuelo metafísico dejado por la verdadera tragedia, señalar hacia la vida eterna de la existencia, mostrar que pese a la constante desaparición de las apariencias, por un momento se es el ser primordial, y que “[a] pesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo único viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos” (Nietzsche, 169). Es este consuelo metafísico, efecto de la verdadera tragedia, el que hace posible la epifanía de Dioniso, esta manifestación “real” de lo eterno y lo divino que en las obras de Eurípides se ha borrado y por lo cual el cómico debe recurrir al dios simulado, al *deus ex machina*.

Ahora bien, el éxtasis del estado dionisiaco en el que se sumerge Bouche, un éxtasis proveniente del poeta lírico, es decir de Beckett, y que a través de la representación artística

produce un efecto análogo en el espectador/lector, “[e]l éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento *letárgico*, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado” (Nietzsche, 94). El pasado de Bouche, si no se suspende por completo en *Pas moi*, aparece entonces como algo incomprensible, incluso como algo extraño, si no ajeno, por lo menos difícil de descifrar. Así, Bouche, en el segundo episodio, tras describir su vida cotidiana, cuando hacía sus compras siendo casi muda, declara no tener “aucune idée... de ce qu’elle raconte” (Beckett, 87). En el momento de la enunciación dionisiaca el pasado, elemento de la individualidad apolínea, queda en suspenso, “[q]uedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca” (Nietzsche, 94).

A lo largo de este análisis no he determinado más que dos momentos en el monólogo de Bouche, aquél referente al pasado y el que he identificado con el presente de la enunciación. Sin embargo, el estado de embriaguez dionisiaca es intermitente, con lo cual tendríamos que reconocer un momento más en el monólogo, uno también del presente de la enunciación, pero en el que Bouche no se encuentra en éxtasis dionisiaco. Como ya hemos visto, la experiencia dionisiaca da inicio con la referencia de lo negro y con la desaparición de sensaciones por parte de Bouche, pero en el segundo episodio “elle sent...peu à peu elle sent... ses lèvres remuer [...] que la sensation revient” (Beckett, 88). El regreso de la sensación marca la irrupción de la realidad cotidiana, cuando ésta “vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados.” (Nietzsche, 94). Aunado al regreso de la sensibilidad, tenemos también la irrupción de los recuerdos como marca de la realidad cotidiana.

El estado de ánimo ascético que Nietzsche ejemplifica con la figura de Hamlet, estado de ánimo negador de la voluntad, producto del haber visto la esencia de las cosas y el saber que la acción no puede alterar en nada la esencia eterna de las cosas, estado de ánimo que produce náusea del obrar (94) puede ser ejemplificado en el monólogo de Bouche de dos maneras. Por ejemplo, en el segundo episodio, tras la emergencia de la realidad cotidiana ligada al pasado, en particular en la narración de las compras, vemos la negación del habla: Bouche se encuentra “essayant de se faire accroire... qu’elle n’est point à elle... point sa voix à elle” (Beckett, 87). En este contexto, la negación de la voz equivale a negar la voluntad dionisiaca musical que origina su monólogo, pues *la mirada* de Bouche, *que ha penetrado en la horrenda verdad pesa más que los motivos para obrar*; por esta razón el habla, entendida como la acción de esta obra, es negada. El “yo” que asumiría la acción del habla nunca aparece, puesto que en este estado de ánimo:

ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal. Consciente de la verdad intuida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser, ahora comprende el simbolismo del destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno (Nietzsche, 94-5).

La otra manera en la que se puede ver la negación de la acción del habla es al relacionarla con la irrupción de la realidad cotidiana del presente de la enunciación. Ya he mencionado que eso sucede cuando la sensación corporal regresa, lo que provoca que Bouche no sólo renuncie al intento de hacerse creer que la voz no le pertenece, sino que incluso debe “la reconnaître pour sienne” (Beckett, 88). En este mismo episodio donde Bouche no ve ahora más que *l’idée effrayante*, junto con las sensaciones que hacen posible el lenguaje, el flujo continuo de palabras, el zumbido y el delirio en el cerebro, se encuentra luchando por “trouver un sens... ou y mettre fin” (89) incluso llega a hacerle “une prière... à la bouche... pour qu’elle arrête” (89). Este pasaje muestra la espantosa idea y lo absurdo del ser, la

plegaría a la boca para que pare y el querer poner fin al delirio del cerebro es el reconocimiento de la sabiduría de Sileno. *Lo mejor* para Bouche sería *no haber nacido jamás, no ser, y lo mejor en segundo lugar sería morir pronto*, dejar de existir al ponerle fin a su monólogo.

Ahora bien, el reconocimiento de la sabiduría de Sileno sucede en *Pas moi* tras la eliminación de la idea del castigo y del pecado, por lo cual se aleja de la visión de Calderón de la Barca y de Schopenhauer, se aleja por lo tanto *del pecado de haber nacido*. La sabiduría de Sileno está relacionada con el pesimismo griego y es parte constitutiva de lo trágico de la existencia, pero “el hombre noble no peca”. Por otro lado la experiencia trágica no termina aquí, en el estado de ánimo ascético negador de la voluntad:

en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo. *El coro satírico del ditirambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes de Dionisio quedaron exhaustos aquellos vértigos antes descritos*” (Nietzsche, 95, el subrayado es mío).

El Auditeur en efecto y al igual que el coro satírico, hace su aparición en los momentos de crisis de Bouche a los que aludí en el capítulo anterior, en esos momentos de pregunta-y-respuesta, los momentos del diálogo con una inaudible voz interior. Cuando irrumpe la realidad cotidiana del mundo de las apariencias, aquella realidad que produce la náusea del obrar, se encuentra siempre a un lado la imagen onírico-simbólica del Auditeur, esta imagen sirve para extinguir los vértigos en la realidad dionisiaca del arte. La presencia física del Auditeur nos recuerda el consuelo metafísico a la vez que con su potente silencio posibilita la música en *Pas moi*.

El coro de la tragedia salva el arte porque nos remite al origen del mismo, pues la “tradicción nos dice resueltamente que la tragedia surgió del coro trágico y que en su origen

era únicamente coro y nada más que coro” (Nietzsche, 88). Al igual que al heleno pesimista, espectador de la tragedia ática, a Bouche (léase también a Beckett y al actor y al espectador y al lector) *la salva el arte, y mediante el arte la salva para sí la vida*.

De esta manera hemos llegado a ver la epifanía dionisiaca del efecto de la tragedia y del conocimiento inherente a este efecto. Hemos visto que con Nietzsche se da una estetización ontológica, “pues sólo como *fenómeno estético* están eternamente justificados la existencia y el mundo” (81) que conlleva además una metafísica, pues “el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (48). Hemos visto igualmente la potencia de la afirmación dionisiaca, la afirmación del sufrimiento y del dolor, de lo feo y lo disarmónico, la afirmación también de la aniquilación. Hemos conquistado, en el proceso, *la suprema dignidad de significar obras de arte*.

Capítulo IV La verdadera epifanía dionisiaca

En este capítulo analizaré la forma en que lo dionisiaco se nos muestra en *Pas moi* a partir de su oposición con el simbolismo nietzscheano de Cristo en sus diversas variables: alusiones bíblicas, personajes bíblicos, mitos bíblicos, su ideología, etc. Primero retomaré las imágenes onírico-simbólicas de lo negro, del zumbido y del rayo de luz que ya vimos en el capítulo anterior. Estas imágenes nos conducirán a una particularidad de Bouche, a saber, que no hay una transgresión de la naturaleza perpetrada por ella. Esta ausencia nos obliga a expandir el marco de referencia de lo dionisiaco, pues ya que *El nacimiento de la tragedia* no puede dar cuenta de lo que acontece en *Pas moi*, para el análisis de lo dionisiaco partiré del texto de Deleuze *Nietzsche et la philosophie*, texto donde el filósofo francés expone la evolución de lo dionisiaco más allá de la ópera prima de Nietzsche. Por lo tanto, con ayuda del trabajo de Deleuze podremos llegar a conocer la verdadera epifanía dionisiaca presente en *Pas moi*.

El contexto de lo negro, no en el que se sumerge Bouche en su monólogo, en la mañana de abril, sino aquél negro que el espectador ve en el escenario, el de la imagen escénica de la boca dibujada sobre lo negro, remite según Hersh Zeifman a otras figuras teatrales del mismo Beckett, aquellas imágenes en las que el desmembramiento, es decir la descorporeización, es puesta en escena. Tal es el caso del Winnie, quien en *Oh les beaux jours!* se encuentra enterrada por arena hasta la cintura, en el primer acto, y hasta el cuello, en el segundo; o de Nagg y Nell, enterrados en los contenedores de basura en *Fin de Partie*; o del trío de *Comédie*, cuyas cabezas son lo único que sobresale de las urnas. En todos los casos, para Zeifman, se trata de una imagen escénica que simboliza la muerte, por eso la boca enterrada en lo negro, en *Pas moi*, remite al mismo simbolismo de la

descorporeización, pues para el momento en que fue escrita “we know full well what disembodiment signifies in Beckett’s drama; there is no longer the need for an implicit coffin-like receptacle” (35-6). Lo negro se convierte de esta manera en el receptáculo/ataúd, esa ánfora de vida y muerte que es la tierra en el caso de Winnie, los botes de basura de Nagg y Nell, y las urnas en *Comédie*. Lo negro se convierte en la alusión bíblica del Génesis 3-19 “polvo eres, y al polvo volverás”.

La idea de la muerte es reforzada en el monólogo de Bouche por la referencia que ésta hace de su edad. Zeifman, siguiendo la línea de la interpretación cristiana y partiendo de la idea de que el monólogo de Bouche es una autobiografía, lee en la edad de Bouche y en la mención a la pradera otras alusiones bíblicas de muerte (36). Ya hemos visto en el capítulo anterior que el simbolismo dionisiaco de lo negro, en el monólogo de Bouche, se alza contra la idea de la muerte de Orfeo; de la misma manera en el caso de la interpretación cristiana, la imagen onírico-simbólica no es aquella de la muerte de Bouche, sino la del inicio de la embriaguez dionisiaca. Ahora bien, la imagen escénica que parece ser una repetición o un eco del simbolismo de la muerte en el monólogo, y que yo he identificado con el desmembramiento dionisiaco, no deja de remitir a la muerte. Se trata, sin embargo, de la muerte del dios Dioniso, desmembrado por los titanes siendo niño, no de la muerte de la heroína de la tragedia.

En todo caso, desde la perspectiva dionisiaca, la griega y la cristiana, la presencia de la muerte se deja sentir en *Pas moi*. La muerte seguirá apareciendo cuando aborde otras imágenes simbólicas, tal es el caso del zumbido y del rayo de luz. Zeifman marca cómo el silencio y lo negro son rotos por el zumbido y el rayo de luz respectivamente, siendo el segundo “the sounds of suffering and death” (36) y el primero un rayo de luna. La interpretación del rayo de luz de luna remite, para Zeifman, al simbolismo de la luna que

aparece en el Canto XX del Infierno de Dante y en el relato de Beckett *Dante and the Lobster*. En ambos casos la luna se muestra como un simbolismo del exiliado Caín, quien ha sido “branded for life and doomed to suffer” (36-7). El zumbido de la muerte y el rayo de luna, “paradigm of divine punishment and rejection” (37), los he interpretado en el capítulo anterior, como dos expresiones de la misma voluntad dionisiaca, es decir como epifanía dionisiaca.

La opinión de que se trata de simbolismos dionisiacos y no cristianos se refuerza con el hecho de que Bouche nunca llega a calificar el rayo de luz como un rayo de luna. En el primer episodio, claramente desecha la comparación con la luna: “tel un rayon de lune... mais sans doute pas... certainement pas... toujours même endroit... tantôt clair... tantôt voilé... mais toujours même endroit... comme jamais lune ne saurait... non... pas de lune” (Beckett, 85-6). La falta de luna implicaría que Bouche no puede ser identificada con Caín, marcada de por vida y condenada a sufrir.

Más allá de la luna, la comparación entre Bouche y Caín, me parece problemática. Por un lado, la figura de Caín alude al pecado, y como ya vimos, Bouche desecha la idea de que se encuentra siendo castigada por sus pecados. Por otro lado, la comparación hace aparecer la interrogante sobre el supuesto pecado cometido por Bouche, ¿Acaso, al igual que Caín, *elle* asesinó a alguien? La respuesta de Zeifman, fundamentada con el escrito de Beckett sobre Proust, es que el monólogo de Bouche es la expiación del pecado original. Sin embargo, ya hemos visto, en el segundo capítulo, que hay un desplazamiento sobre la noción de lo trágico en Beckett. Si para 1931 Beckett era de la opinión que “[e]l personaje trágico representa la expiación del pecado original, de su pecado original y eterno, y también el de todos sus *socii malorum*, el pecado de haber nacido” (Proust, 72), me parece que en el contexto de *Pas moi* lo trágico se desplaza hacia la sabiduría de Sileno.

Pese a tener elementos en común, la sabiduría de Sileno, aquélla de que lo mejor es no ser, y el pecado original, aquél de haber nacido, se diferencian en que en la primera lo trágico no tiene la connotación del pecado como algo negativo. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche compara la versión aria del mito de Prometeo, uno de los tantos avatares de Dioniso, y la versión semítica del mito del pecado original. La diferencia entre estas dos versiones es la dignidad otorgada al hecho transgresor de Prometeo, la transgresión es considerada una virtud civilizadora y fundadora y no un defecto, como en la vertiente semítica (Nietzsche, 112). Sin embargo, ambas versiones, en tanto que mitos:

parece[n] querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra la naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza. 'La púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es una transgresión de la naturaleza' (Nietzsche, 109).

La sabiduría mítica se establece así a partir de un sacrilegio, aún en la versión dionisiaca. En la versión semítica es claro que la transgresión contra la naturaleza es el pecado original y universal inherente a todos los hombres, pero en el caso ario el sacrilegio de Prometeo, mucho menos universal, no puede ser asignado a Bouche. Es decir, si Prometeo es una de las máscaras de Dioniso, no es la misma máscara que la de Bouche: pese a que en la tragedia se puedan rastrear elementos míticos (sobre todo del mito de Dioniso). No hay elementos en *Pas moi* que nos remitan al mito de Prometeo, cuyo sacrilegio es haber robado el fuego a los Titanes, o al de Edipo, cuyo sacrilegio es el incesto y el parricidio. La interrogante sobre la transgresión contra la naturaleza, perpetrada por Bouche, permanece y se acentúa con la narración sobre el tribunal hecha en el tercer episodio: “à se demander comment... quel miracle... elle avait pu survivre... ce jour au tribunal... qu'avait-elle à dire?... coupable non coupable?... debout l'accusée... répondez l'accusée” (Beckett, 92).

Tal vez la respuesta a la interrogante sobre la culpa o la inocencia sea la segunda idea que atraviesa el monólogo de Bouche.

Zeifman, siguiendo con la interpretación cristiana, responde a la pregunta con la idea del pecado original y lo sustenta con una cita de *Textes pour rien* de Beckett: “to be is to be guilty” (Zeifman, 37) reduciendo así la existencia a la culpa. De esta manera, Zeifman acerca *Pas moi* a la noción trágica de Schopenhauer que hemos descartado en el capítulo dos. Para Bouche el pecado es desechado por ser incluso una estupidez, lo cual la aproxima, como ya vimos, a la concepción trágica nietzscheana. Además, la respuesta sobre la culpa o la inocencia nunca es dicha, por lo que la segunda idea no enunciada reafirma lo trágico dionisiaco.

En este marco temático resulta de gran relevancia la participación del auditor. Para Zeifman, la función del Auditeur “seems to be to correct or add information to the Mouth’s account of her situation” (41), la voz interior inaudible de Bouche, a la que aludí en el segundo capítulo, desaparece en la lectura de Zeifman, y su función de corregir y comentar el monólogo es asignada al auditor. La máxima corrección del Auditeur es la del “yo”, intentar que Bouche deje de utilizar la tercera persona y asuma que la historia que cuenta es la suya, que enuncie el “yo”; sin embargo, al final “the Auditor has tried his best, and has confeded defeat” (42): Bouche nunca dice “yo”.

La función asignada al Auditeur, la de “corregir”, se asemeja bastante a la concepción del coro como juez moral de las acciones rechazada por Nietzsche, e incluso la nota sobre su gesto refuerza, hasta cierto punto, esta idea. El gesto del auditor consiste “*en une sorte de haussement des bras dans un mouvement fait de blâme et pitié impuissante. Il faiblit à chaque répétition jusqu’à n’être plus, à la troisième, qu’à peine perceptible*” (Beckett, 95, en cursivas en el original). De esta caracterización hay que remarcar dos

cosas, el movimiento de censura y compasión impotente, y el hecho de que éste vaya debilitándose. Es cierto que la censura pareciese erigir al Auditeur en juez, y en un primer momento ciertamente lo hace. Sin embargo, me parece más significativo que la censura y la piedad terminen por desaparecer. Vemos en escena, entonces, la deconstrucción del coro moral, lo que favorece la interpretación del Auditeur como coro satírico. El fracaso del auditor para hacer que Bouche enuncie el “yo” y la desaparición de su gesto censor, es una victoria más de Dioniso, es otra de sus epifanías.

La participación del auditor, quien hacia el final ya no tiene nada que censurar ni nada a qué tenerle compasión, no ha esclarecido cuál es la transgresión contra la naturaleza realizada por Bouche. Al contrario, el Auditeur junto con la narración del tribunal y la cancelación del pecado, enfatizan el hecho de que no hay un sacrilegio identificable de Bouche a lo largo de la obra. Lo anterior sucede, sobre todo, si consideramos que la existencia en el contexto dionisiaco no puede ser entendida como un pecado, por mucho que esté presente la sabiduría de Sileno.

La carencia de la transgresión en *Pas moi* exige que consideremos lo dionisiaco más allá de los confines de *El nacimiento de la tragedia*, pues en la ópera prima de Nietzsche lo dionisiaco aún aparece bajo el signo del sacrilegio, el pecado activo de Prometeo justifica el dolor, la culpa y el mal humanos (112), es decir, la existencia. En su obra posterior, cuando el sufrimiento ya no es “resuelto” y el sacrilegio se desvanece, cuando ya no son ni Apolo ni Sócrates los elementos antitéticos de Dioniso, cuando Cristo se convierte en la verdadera antítesis de la afirmación que hay que combatir, se despliega toda la potencia afirmativa dionisiaca. Lo trágico alcanza así su expresión más alta, y esta expresión puede ser rastreada en *Pas moi*, más aún, es la misma obra la que nos ha obligado a buscar al

verdadero Dioniso, aquél que se encuentra más allá del bien y del mal. De nuevo resuena la sentencia: *Dioniso contra el crucificado*.

Para abordar las manifestaciones del *verdadero* Dioniso partiré de la interpretación que Deleuze hace en *Nietzsche et la philosophie*. En este texto Deleuze identifica cinco tesis presentes en *El nacimiento de la tragedia* que Nietzsche termina por abandonar o cambiar, a saber:

a) Le Dionysos interprété dans les perspectives de la contradiction et de sa solution sera remplacé par un Dionysos affirmatif et multiple; b) L'antithèse Dionysos-Apollon s'estompera au profit de la complémentarité Dionysos-Ariane; c) L'opposition Dionysos-Socrate sera de moins en moins suffisante et préparera l'opposition plus profonde Dionysos-Crucifié; d) La conception dramatique de la tragédie fera place à une conception héroïque; e) L'existence perdra son caractère encore criminel pour prendre un caractère radicalement innocent (26).

Respecto a la primera tesis, la contradicción y la solución de la existencia, es decir su justificación, está relacionada con la interpretación aria del mito de Prometeo y la semítica del pecado original. Una de las primeras epifanías o manifestaciones del Dioniso *verdadero* se encuentra precisamente en el problema filosófico de la existencia y el sufrimiento ligado a estas concepciones míticas. El verdadero Dioniso revela la trampa detrás de la interpretación de la existencia como un crimen o el fin al que esta interpretación sirve: “elle fait de l’existence un phénomène moral et religieux!” (Deleuze, 22). Tanto la versión semítica del pecado como la imagen titanesca de la necesidad del crimen dotan a la existencia de una doble naturaleza. Por un lado, la existencia aparece como una injusticia desmesurada, y por el otro, aparece como una expiación que justifica tanto el sufrimiento como la existencia misma. Y tal es la trampa en la que han caído las interpretaciones de *Pas moi* que hemos visto. Katherine Kelly, quien desde la postura griega, concluye que Bouche “is simultaneously condemned to inhabit her hell of babble and to keep its fire burning” (127). Bouche al no ser capaz de dotar de sentido su existencia, al no lograr expiar la culpa

con su expresión, es condenada al infierno; y Zeifman, quien al interpretar la existencia a través del pecado original, hace de Bouche un fenómeno moral y religioso. De esta manera, la existencia en *Pas moi* es titanizada por el crimen (Bouche es transgresora como Eva o Prometeo y su existencia es criminal) y divinizada por la expiación del crimen (en ambos casos el monólogo de Bouche se lee como la expiación del crimen o de sus pecados).

Sin embargo, como ya mencioné, existe una diferencia radical entre la versión aria y la semítica de la existencia, pese a que ambas hacen de la existencia un crimen y que ésta sea considerada culpable, la falta y la responsabilidad es un invento de la tradición semítica. Los griegos juzgaban la existencia culpable, pero sin falta ni responsabilidad, el crimen era el producto de la locura infundida por los dioses a los humanos. En este sentido, en el caso de la tragedia ática de *Pas moi*, esta idea se enfatiza cuando Bouche declara: “la Bouche devenue folle” (89). Los dioses griegos asumían la responsabilidad de la falta, es esta la diferencia entre el crimen griego y el pecado cristiano.

Para Deleuze, la invención semítica de la mala conciencia, la falta y la responsabilidad inherentes a la existencia, es lo que marca la gran diferencia entre lo titanesco y masculino del sacrilegio en Prometeo y lo femenino del pecado semítico. Como señala Deleuze, lo femenino-cristiano no es un rasgo misógino de Nietzsche, no por nada la segunda tesis transformada de *El nacimiento de la tragedia* es el desvanecimiento de la oposición Dioniso-Apolo para dar lugar a la complementariedad de Dioniso-Ariadne.

Lo femenino del pecado original hace referencia a Eva, es ella quien comete la falta, por eso es la madre del bien y del mal, aquella que desprecia y niega la vida, potencia femenina que tiene la función de acusarnos, de hacernos responsables (Deleuze, 24). Esta es la interpretación piadosa de la existencia: la imputación de los perjuicios y responsabilidades, la agria recriminación, la perpetua acusación, el resentimiento. Siempre

que se buscan las responsabilidades, es el instinto de venganza quien las busca. Es también el instinto de venganza lo que se encuentra detrás de la metafísica, la psicología, la historia, la moral. En el resentimiento (es tu culpa), en la mala conciencia (es mi culpa) y en su fruto común (la responsabilidad) Nietzsche ve categorías fundamentales del pensamiento semítico y cristiano (Deleuze, 24), lo cual se puede extender a toda la cultura occidental, constituyendo estas tres categorías nuestra forma de pensar e interpretar la existencia en general. Nótese, por ejemplo, como tanto Katherine Kelly, Hersh Zeifman y S.E. Gontarski siguen interpretando la existencia desde el punto de vista piadoso al hacer sus lecturas sobre *Pas moi*, al hacer de Bouche alguien culpable.

Por lo anterior, resulta aún más significativo que la censura y la piedad impotente del gesto del Auditeur vaya disminuyendo hasta desaparecer. Se trata, en lo que sería el cuarto estásimo de una “*pause sans geste*” (Beckett, 94). Con la desaparición del gesto del auditor, me parece que desaparece también la interpretación piadosa de la existencia, el instinto de venganza termina por ceder. Respecto a lo anterior también en el monólogo de Bouche se puede ver el rechazo a la concepción compasiva de la existencia, en el primer episodio Bouche dice “*dressée qu’elle avait été à croire... avec les autres abandonnés... en un Dieu... (bref rire)... miséricordieux... (bon rire)... première chose donc l’idée... oh bien après... brusque illumination... que la voilà punie... en voie d’être punie... de ses péchés*” (83). Bouche, pese a haber sido educada para creer en un Dios misericordioso, que sin embargo la castiga por sus pecados, se ríe de Dios, se ríe aún más de su misericordia. Bouche, máscara del verdadero Dioniso, sabe que detrás de esa compasión divina se encuentra el instinto de venganza.

Para Dioniso la vida justifica el sufrimiento, lo afirma. Por el contrario, para Cristo, el sufrimiento acusa la vida; la vida entonces debe ser salvada. Por lo anterior, la vida no es

justa, hay una injusticia esencial: se es culpable porque se sufre y se debe sufrir porque se es culpable. Estos dos aspectos del cristianismo son lo que Nietzsche llama la mala conciencia o la interiorización del dolor. Se trata de la negación cristiana de la vida; se trata del nihilismo cristiano que despliega su máquina de culpabilidad con la horrible ecuación dolor/castigo; y su máquina que multiplica el dolor, la justificación de la vida a través del dolor. (Deleuze, 16-7). Es justo esta ecuación la que no puede llevarse a cabo en el monólogo de Bouche, pues falta una de las variables: el sufrimiento. En el primer episodio, Bouche, quien tiene la idea de que está “en voie d’être punie...de ses péchés[...] puis chassée... l’idée chassée... comme bêtise... dès qu’elle se rend compte... soudain... peu à peu qu’elle ne souffre pas” (Beckett, 83). La idea de que Bouche está siendo castigada por sus pecados es eliminada porque no sufre. Sin embargo, lo anterior no implica una negación del sufrimiento. Más adelante Bouche declara: “imaginez!... ne souffre pas!... tel point qu’elle ne peut se rappeler... comme ça... au débotté... avoir jamais si peu souffert” (83-4). El sufrimiento sigue formando parte de la existencia de Bouche, pero dionisiacamente, el sufrimiento ya no conlleva un sentimiento de culpa ni tampoco justifica la existencia. Se despliega así la potencia afirmativa de Dioniso, el sufrimiento inherente a la vida es afirmado.

Si tras la misericordia de Dios se encuentra el nihilismo de la vida y el instinto de venganza, tras el amor de Dios sucede algo similar. En el cristianismo el amor no es la antítesis del odio judaico, como sugiere el pensador dialéctico; al contrario, para Nietzsche, el amor nace de este odio, ambos tienen las mismas finalidades: la victoria, la conquista, la seducción. (Deleuze, 17). Por esta razón resulta significativo el hecho de que la historia de Bouche sea una historia banal, como califica Bouche su historia en el prólogo: “point d’amour... ni celui-là... ni un autre... aucune sorte... ni alors ni après... histoire banale

donc” (Beckett, 82). Me parece que en este caso la historia banal, es decir, la historia de una vida sin amor, la hace una historia dionisiaca, pues se aleja de la concepción cristiana del amor.

De manera similar, las alusiones bíblicas, presentes en el tercer episodio “Dieu est amour... bonté intarissable... chaque matin nouvelle” (Beckett, 92), sugieren para Gontarski un abandono divino temporal, la esperanza de la protagonista de la misericordia de Dios, la esperanza de que, de hecho, su misericordia o bondad será renovada cada mañana; la esperanza de que el castigo es sólo temporal. Sin embargo, estas esperanzas son “fantasies belied by the play’s *da capo ending*” (BVCW, 44). Me parece que no sólo es la estructura de la obra lo que desmiente la esperanza de Bouche, sino, de manera más profunda, es la interpretación cristiana de la existencia en sí misma la que no puede prescindir del castigo. Más adelante y guiado por las alusiones bíblicas, Gontarski analiza la primera palabra de la obra, “out”, para el crítico con esta palabra “finally the cosmic and familial levels of the themes of isolation and rejection are both presented from the play’s first word, as “out” suggests the biblical expulsion as well as birth, itself part of man’s punishment” (44). El amor divino se presenta entonces como castigo, proveniente también del instinto de venganza.

Contrario a lo que sucede con el hipotexto, en *Pas moi* la primera palabra de la obra es “monde”; se afirma el mundo. Desde el inicio de la obra se afirma, entonces, la vida. No el afuera, que tiene las connotaciones cristianas del pecado, del exilio y de la condena del sufrimiento de Caín. Y es que Dioniso es el dios para quien la vida no tiene que ser justificada, porque la vida es en sí misma justa, al contrario de lo que hace el cristianismo o aún el joven Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. El verdadero Dioniso no resuelve el

sufrimiento interiorizándolo, Dioniso ya no es el *pharmakon*, causa y cura del dolor universal, pues no hay por qué curarlo; al contrario, ahora lo afirma en su exterioridad.

A partir de esta epifanía del verdadero Dioniso, se manifiestan una serie de elementos en común entre Dioniso y Cristo, quienes son antitéticos porque uno, el primero, parte de la afirmación total de la vida, de su apreciación extrema, y el otro de la negación de la vida, de su depreciación extrema. A partir de este principio de apreciación o depreciación de la vida, se encuentran contrapuestos la manía dionisiaca y la manía cristiana, la embriaguez dionisiaca y la embriaguez cristiana, la laceración y la crucifixión, la resurrección dionisiaca y la resurrección cristiana, la transvaloración y la transubstanciación, el sufrimiento proveniente de la sobreabundancia de vida y el sufrimiento causado por el empobrecimiento de vida (Deleuze, 18).

Se muestra así la manera en que la tercera tesis de *El nacimiento de la tragedia* es modificada, la oposición entre Dioniso y Sócrates cede a la oposición más profunda de Dioniso y el Crucificado.

Contrario a lo que sucede con la interpretación cristiana de *Pas moi*, donde la existencia debe de ser salvada, donde la vida se convierte en el camino que puede llevar a la salvación; es decir, a la transubstanciación, en la interpretación verdaderamente dionisiaca de la existencia, la vida es en sí misma suficientemente santa (Deleuze, 18). Por esta razón, la interpretación de Bouche como un ser que está purgando sus pecados (quien, al igual que los personajes de *Comédie* repite los detalles de su vida terrena, “but they do so *endlessly*; for them, there is no possibility of “expiation,” of divine salvation” (Zeifman, 39) y es condenada al Infierno) se opone totalmente a lo trágico, a lo trágico dionisiaco. Bouche, al ser considerada habitante del Infierno, está siendo castigada con su monólogo, lo que

supone un pecado y un fracaso con la reconciliación divina, pues no ha logrado en la transubstanciación llegar al Edén.

El fracaso de Bouche en la interpretación cristiana es su victoria en la interpretación dionisiaca, pues la afirmación es más alta que la reconciliación y lo más alto que toda contradicción resuelta, es la transvaloración. Por eso la oposición Dioniso/Cristo no es una oposición dialéctica, recuérdese que Dioniso se oponía a Sócrates justamente en este punto; oponía el saber mítico al saber teórico-dialéctico. Lo dionisiaco es la oposición a la dialéctica misma, la afirmación diferencial contra la negación dialéctica, contra todo nihilismo (Deleuze, 19).

Por esta razón, al rechazar Bouche e incluso reírse de la idea de la existencia piadosa, del pecado, de la mala conciencia, de la falta y de la responsabilidad, en suma, de la interpretación cristiana de la existencia, creo que nos revela el verdadero ideal dionisiaco de Nietzsche, “[d]onner à l’irresponsabilité son sens positif” (Deleuze 24, en cursivas en el original).

La afirmación de la irresponsabilidad se logra cuando la pregunta por el sentido de la existencia, de si ésta es culpable o inocente, se responde con la segunda opción. De esta manera, Dioniso encuentra su verdad múltiple: la inocencia, la inocencia de la pluralidad, la inocencia del devenir y de todo lo que es (Deleuze, 22-5). Esta es la esencia de lo trágico, la afirmación múltiple, pues Dioniso afirma todo lo que aparece y aparece en todo lo que es afirmado. La alegría de lo múltiple no es ni sublimación moral ni una catarsis “médica”. Lo verdaderamente trágico está solamente en la multiplicidad de la diversidad de la afirmación *telle quelle*, no en la nostalgia de la Unidad perdida ni en la angustia (19).

Considero que en este punto Nietzsche se deshace de su concepción metafísica de la tragedia, la tragedia ya no deja el efecto del prepotente sentimiento de unidad; ya no lleva a

un consuelo metafísico de la sabiduría de Sileno, ésta sigue siendo afirmada pero ya no tienen por qué ser curados los vértigos y las náuseas ocasionados por este saber.

La eliminación de la metafísica, operada por el verdadero Dioniso, sucede porque toda metafísica proviene del instinto de venganza y porque toda metafísica parte de la negación de la vida. A su vez, toda negación de la vida, la vida criminal, por ejemplo, conlleva una moral y una religión. Sin embargo, la tragedia es ante todo un fenómeno estético. En este contexto, lo trágico designa, por lo tanto, la forma estética de la alegría. La tragedia no es ni fórmula médica ni una solución moral del dolor, del temor o de la piedad; es decir, no tiene por qué tener un efecto moral ni didáctico ni purificador, sino simplemente estético. Lo que es trágico es la alegría en sí misma (Deleuze, 19). La tragedia es inmediatamente jovial, por lo que el renacimiento de la tragedia dionisiaca implica también el renacimiento del espectador artista. Hace falta liberar lo trágico; es decir, la alegría de la afirmación múltiple, la afirmación, incluso, del sufrimiento más áspero, liberarlo pues de todo el temor y la piedad de los malos espectadores que dotan a la obra de un sentido mediocre ligado a la mala conciencia (20).

Hace falta, entonces, liberarse de la herencia de Eurípides, de la herencia aristotélica trágica, de la herencia hegeliana trágica, de la herencia schopenhaueriana. Hace falta leer la existencia de Bouche, no como un pensum a la Gontarski, no como una condena a la Kelly, no como un pecado a la Zeifman: hace falta leer la alegría presente en *Pas moi*.

En la tragedia de *Pas moi* se puede ver concretizado el sueño antidialéctico y antirreligioso de Nietzsche, donde se da una lógica de la afirmación múltiple, lógica de la afirmación pura y una ética de la alegría que le corresponde (Deleuze, 20). En *Pas moi* se puede observar que lo trágico está fundado en la relación esencial entre la alegría y lo múltiple, entre lo positivo y lo múltiple, en la afirmación de lo múltiple, no en una relación

de lo negativo y la vida (20); pues lo trágico en *Pas moi* no es el pecado de Bouche y su condena, no se trata de esa negación cristiana de la vida, sino de la afirmación de los múltiples elementos dionisiacos, incluido el sufrimiento que hemos visto hasta el momento.

La cuarta tesis que cambia en *El nacimiento de la tragedia* y que nos adentra un poco más en el conocimiento del verdadero Dioniso, es la renuncia que hace Nietzsche del drama. Contra la expresión dramática, reclama los derechos de una expresión heroica de la tragedia (Deleuze, 20). El drama, es decir la acción, sigue comprometido con el *pathos*, el padecer cristiano de la contradicción, contradicción que ha de resolverse en el drama, por eso debe de ceder su lugar preponderante al héroe, “le héros gai, le héros léger, le héros danseur, le héros joueur” (20). Me parece que el hecho de que *Pas moi* sea una obra posdramática favorece a la expresión heroica de la tragedia, pues como ya vimos en el primer capítulo, el drama y su dialéctica inherente ha sido descentralizado en el teatro posdramático. De esta manera, la dialéctica socrática expuesta en la obra de Eurípides, que impregna el resto del desarrollo dramático y que dio muerte a la tragedia griega, la dialéctica negadora que reemplazó la concepción trágica con la concepción teórica de Sócrates, o cristiana de Hegel, ya no se encuentra presente en *Pas moi*.

Creo que con *Pas moi* se puede contestar a la pregunta sobre el sentido de la existencia de una manera heroica, trágica, pues la manera dionisiaca de comprender esta pregunta es aquella donde la existencia justifica todo lo que afirma, incluido el sufrimiento; es la manera en que la existencia no es justificada por el sufrimiento, para luego ser divinizada (Deleuze, 22). Llegados a este punto, podríamos responder la pregunta que Bouche nunca contesta, *coupable, non coupable?* Bouche no es culpable, porque la existencia en sí misma es inocente.

La inocencia es la verdad de lo múltiple, se deriva inmediatamente de los principios filosóficos de la fuerza (interpretación) y de la voluntad (evaluación). Nietzsche critica el desdoblamiento de la voluntad operado por el cristianismo para crear un sujeto neutro, un sujeto con libre arbitrio que lo dota de un poder de actuar y de contenerse y, en último término, lo hace responsable por sus acciones.

Por otro lado, la fuerza se divide, se separa la fuerza de lo que es capaz. Se le considera meritoria cuando se abstiene de lo que no es capaz, pero se considera culpable la cosa donde manifiesta la fuerza que tiene. Este desdoblamiento de la voluntad y la separación de la fuerza, al no reconocer la voluntad capaz de evaluar la tierra ni la fuerza capaz de interpretar la existencia, es lo que lleva a la negación de la existencia, al remplazo de la interpretación por la depreciación. El cristianismo inventa la depreciación como manera de interpretar y evaluar la existencia, de hacerla responsable (Deleuze, 26). Sin embargo, la irresponsabilidad, la inocencia, es el juego de la existencia, de la fuerza y de la voluntad. La primera aproximación a la inocencia es la de la existencia afirmada y apreciada, la fuerza no separada, la voluntad no desdoblada (27), el cristianismo no conoce el juego de la existencia. De esta manera, se llega a lo verdadero dionisiaco de la quinta tesis de *El nacimiento de la tragedia*, la existencia ha perdido su carácter criminal, la existencia ahora tiene un carácter radicalmente inocente.

Para finalizar con la exposición del pensamiento trágico, Deleuze trabaja la figura de Heráclito. Pues Heráclito es el pensador trágico. Para él, la vida es esencialmente inocente y justa. Comprende la existencia a partir de un instinto de juego, hace de la existencia un fenómeno estético, no moral ni religioso (27). Además, así como Anaximandro se opone a Heráclito, así Schopenhauer se opone a Nietzsche. Juzgo que se da, por lo tanto, un acercamiento entre el pensamiento heraclitiano y el pensamiento

nietzscheano sobre lo trágico; este acercamiento esclarecerá un poco más el alejamiento de Beckett respecto de la noción de lo trágico de Schopenhauer, desplazamiento del cual ya hablé en el segundo capítulo.

Heráclito, al igual que Nietzsche, hace del devenir una afirmación. Lo anterior implica, por un lado, que sólo existe el devenir; por el otro, se afirma el devenir; también se afirma el ser del devenir. Se dice que el devenir afirma al ser, o que el ser encuentra su afirmación en el devenir. “Héraclite a deux pensées, qui sont comme des chiffres: l’une selon laquelle l’être n’est pas, tout est en devenir ; l’autre selon laquelle l’être est l’être du devenir en tant que tel. Une pensée ouvrière qui affirme le devenir et une pensée contemplative qui affirme l’être du devenir” (Deleuze, 27). El hecho de que no exista nada más allá del devenir, implica también que no hay un Uno más allá de lo múltiple, contrario a lo que sucedía en *El nacimiento de la tragedia*, la multiplicidad ya no es una apariencia apolínea, ya no es una ilusión, como tampoco lo es el devenir.

Tampoco hay realidades múltiples que serían como esencias más allá de la apariencia. (Deleuze, 27) Con esta afirmación se llega a la negación de la dualidad de mundos (tierra- cielo o tierra-infierno), a la negación también del consuelo metafísico que aún en el capítulo anterior nos proporcionó *Pas moi*.

Lo múltiple, continúa Deleuze, es la manifestación inseparable, la metamorfosis esencial, el síntoma constante de lo único. Lo múltiple es la afirmación de lo uno, el devenir, la afirmación del ser. La afirmación del devenir es, en sí misma, el ser. La afirmación de lo múltiple es ella misma, lo uno. La afirmación múltiple es la manera en que lo uno se afirma. Lo único debe afirmarse en la generación y en la destrucción. No hay castigo de lo múltiple, ni expiación del devenir, ni culpa de la existencia. No hay nada negativo en el devenir, sino la doble afirmación, del devenir y del ser del devenir, que es la

justificación de la existencia. (27-8). De esta manera, se despliega una vez más la potencia afirmativa dionisiaca. Esta potencia está presente en *Pas moi* con la falta del castigo y de la expiación del devenir que es Bouche. Está presente también en la manera en que se afirma lo único, el ser, con la generación o creación de su monólogo y su personaje *elle*, pero también se afirma en la aniquilación del “yo” que se opera en su monólogo.

Un simbolismo en que se expresa la afirmación múltiple, es el de la laceración dionisiaca. Así como la imagen simbólica de la cruz, en el cristianismo, simboliza la contradicción y su solución dialéctica, y éstos a su vez simbolizan el hecho de que la vida ha sido sometida al trabajo de la negación; así la laceración dionisiaca simboliza la afirmación múltiple. Ésta a su vez simboliza el hecho de que la vida ha sido sometida al trabajo de la afirmación (Deleuze, 18). El simbolismo de la laceración dionisiaca puede observarse en *Pas moi* a través de las metamorfosis que sufre Bouche, a través de su polimorfismo.

En su artículo “Counterpoint, Absence, and the Medium in *Beckett’s Not I*” Paul Lawley señala la manera en que Bouche, a través del contrapunto entre texto/escenario, va transformándose, partiendo del hecho de que Bouche podría ser cualquier orificio corporal, de pronto Bouche deviene una vagina, imagen visual que es reforzada con la narración del nacimiento en el prólogo (245). Más adelante sugiere la manera en la que la descripción de los párpados: “seuls les paupières... faut croire... temps en temps... faire le noir... réflexe comme on dit” (Beckett, 86), se asemeja a la imagen escénica, la mecánica de la boca y los párpados es la misma, “the lids are lips, which we see shutting out the light, opening and shutting again” (Lawley, 247). La metamorfosis lleva a Bouche a convertirse, de ojo²⁶

²⁶ Para una lectura de la relación boca-ojo y la cercanía fonética entre “eye” y “I” así como las implicaciones de la negación en el título del hipotexto ver el artículo de Enoch Brater “The ‘I’ in Beckett’s *Not I*”.

en oreja, incluso James Knwolson indica la manera en que “the wild stream of words is expressly linked by Mouth with excremental discharge” (citado en Lawley, 247), pues Bouche, en el cuarto episodio, cuenta la “brusque envie de... raconter... alors sortir comme une folle se jeter sur le premier venu... la *cuvette* la plus proche” (Beckett, 93, el subrayado es mío).

La metamorfosis, deja de ser exclusiva de Bouche. También sus palabras se transforman, en la escena anterior, en excremento. O en la narración del llanto en el segundo episodio, donde boca y ojo son unidos por el llanto, “the stage-text counterpoint works to suggest that Mouth is shedding its words like tears” (Lawley, 248). El devenir constante de Bouche y de su monólogo, permite observar el fenómeno de la afirmación múltiple, Bouche es una boca, un ojo, una vagina, un agujero, una oreja; su monólogo es un flujo continuo de palabras, un llanto, un excremento. Pero es gracias a la laceración dionisiaca, es decir, gracias a la dislocación física y al desmembramiento, que la afirmación múltiple puede ser constatada en *Pas moi*. Se nos revela así otra epifanía dionisiaca.

El monólogo de Bouche y la imagen escénica, que muestran la laceración dionisiaca, aparecen como otras imágenes simbólicas de lo dionisiaco verdadero, esta vez del eterno retorno, del *coup de dés*. El eterno retorno se erige como ley del devenir, como justicia y como ser; pues “revenir” es el ser del devenir, el ser que se afirma en el devenir. De esto se concluye que la existencia no tiene nada de responsable ni de culpable, pues como ya vimos, a través del devenir y de su inexorable ley se observa la multiplicidad que hace de la existencia un fenómeno radicalmente irresponsable e inocente. La repetición ocasionada por el “revenir” se patentiza en *Pas moi* en las repeticiones de frases que suceden a lo largo de su monólogo. No se trata solamente de la repetición de palabras e ideas completas, sino también del ritmo repetitivo que esta repetición le otorga a su

monólogo. De la misma manera nos encontramos con la imagen también repetitiva de una boca abriéndose y cerrándose una y otra vez, o el Auditeur que hace su gesto en repetidas ocasiones, estas repeticiones remiten al eterno retorno en *Pas moi*, y así llegamos a otra de las manifestaciones dionisiacas.

La estructura de la obra también hace un eco de la repetición del eterno retorno. La repetición es un tema recurrente en la obra dramática de Beckett; por ejemplo en “Play, Beckett directs “*Repeat play exactly,*” and the curtain finally falls on the beginning of yet another repetition” (Zeifman, 39), o los dos actos en que Didi y Gogo repiten su espera de Godot, la estructura *da capo* en *Pas moi* no sólo hace un ciclo, sino que también eterniza la obra. Ahora bien, el eterno retorno que se muestra a partir de la estructura, el hecho de que la obra termine donde comenzó, no implica que el movimiento circular sea, como Zeifman sugiere, inmovilidad. Más adelante abordaré las implicaciones del movimiento en el juego del eterno retorno.

El juego simboliza la correlación de lo múltiple y de lo uno; del devenir y del ser. Este juego de la existencia se divide en dos tiempos: el primero es el de la afirmación del devenir, el segundo es la afirmación del ser del devenir. El juego no está completo sino hasta que se considera el tercer término, el jugador. (Deleuze, 28). La imagen simbólica del jugador-artista-niño puede ser rastreada en el prólogo de *Pas moi*, donde Bouche se encuentra “dans une prairie... cherchant vaguement des coucous... pour en faire une couronne” (Beckett, 82). Esta imagen casi infantil de Bouche buscando florecitas en la pradera, se enfatiza en su hipotexto, donde Mouth está “wandering in a field... looking aimlessly for cowslips... to make a ball...”. La pelota de primulas evoca el juego infantil de adivinación llamado Tisty-tosty, or Tosty-tosty:

Blossoms picked on Whit Sunday for preference, were tied into a ball, and strictly the balls were the tisty-tosties, though the growing flowers got the name too [...]. The cowslip ball is tossed about while the names of various boys and girls are called till it drops. The name called at that moment is taken to be the « one indicated by the oracle », [...] The game was also known in Eales, where the purpose was different, for the rhyme there was 'Pistey, postey, four and twenty,/ How many years shall I live ?/ One, two, three, four...[...] The number of keps or catches before the ball falls is the age (Watts, 68).

El juego de tisty-tosty, evocado por la especificidad de la flor que Bouche está buscando, es un juego de azar y destino y tiene la misma función que el *coup de dés* analizado por Deleuze. El juego de la existencia, la lanzada de dados, tiene dos momentos: en el primero, que es el acto de lanzar los dados, se afirma el azar, es el momento en el que se afirma también el devenir y el ser se abandona a la vida, por lo que está ligado a la *pensée ouvrière* de Heráclito. El segundo momento del juego, cuando caen los dados, se afirma la necesidad o destino y está relacionado con *la pensée contemplative* de Heráclito. El *coup de dés* es el simbolismo de la afirmación doble: del devenir y del ser del devenir (Deleuze, 29). Ahora bien, la afirmación del destino o necesidad no implica la abolición del azar, pues el azar es justamente lo múltiple, los fragmentos, los miembros (laceración dionisiaca), el caos, el caos de dados. Se trata de la afirmación del azar que ha sido liberado de su función teleológica. La necesidad o destino es la combinación, el “número” del azar. De esta manera, el destino es afirmado por el azar al mismo tiempo que el azar se afirma (30).

La doble afirmación del juego dionisiaco se alza una vez más contra la razón. El pensamiento teórico que hunde sus raíces en el espíritu de venganza como ya hemos visto. El pensamiento de que el azar es abolido por la causalidad y la finalidad, es una de las operaciones del mal jugador, ocasionadas por el pensamiento racional. Las otras malas operaciones son contar con la repetición del *coup de dés* (pues se trata de un solo lanzamiento de donde proviene la afirmación del azar y del destino, no de múltiples lanzamientos que involucrarían las leyes de la probabilidad) y contar con una finalidad del

juego en lugar de hacer la afirmación del destino. Por otro lado, la certeza dionisiaca para poder jugar bien es saber “que l’univers n’a pas de but, qu’il n’y a pas de but à espérer pas plus que de causes à connaître” (Deleuze, 31).

El sinsentido dionisiaco, fruto de la correlación azar/destino, suprime la oposición y la síntesis dialéctica de la pareja causalidad/finalidad (Deleuze, 31). Se expresa así el pensamiento trágico dionisiaco, por eso Bouche en su “lutte pour saisir... attraper le fil... et le cerveau... plein délire là aussi... à vouloir y trouver un sens... ou y mettre fin” (Beckett, 89) no fracasa; al contrario, al no llegar a encontrarle un sentido a su existencia afirma el caos, es decir, afirma el azar y no la causalidad; afirma también su destino o necesidad irracional, su existencia ya no tiende a una finalidad. Por otro lado, al no lograr ponerle fin ni al delirio de su cerebro ni a su monólogo, afirma el eterno retorno, y con esto los dos momentos del *coup de dés*, momentos que se repiten desde antes de que se abra el telón y después de que éste caiga.

Pas moi se convierte en la máquina de fuego heraclitiano, contrario al cuerpo-máquina cartesiano que puede ser identificado en la narración sobre el pasado de Bouche, en el segundo episodio, esa “machine... tellement déconnectée... jamais reçu le message... ou incapable de réagir... comme engourdie” (Beckett, 85); la máquina de la embriaguez dionisiaca, la de la “bouche en feu” (89) es “[l]a machine à affirmer le hasard, à faire cuire le hasard, à composer le nombre qui ramène le coup de dés, la machine à déclencher des forces immenses sous de petites sollicitations multiples, la machine à jouer avec les astres” (Deleuze, 35). Esta máquina nos revela al verdadero Dioniso, es la epifanía del juego propiamente dionisiaco, donde el juego de imágenes caos-fuego-constelación reúne todos los elementos del mito del Dios: “[l]es *jouets* de Dionysos enfant; l’affirmation multiple et les *membres ou fragments* de Dionysos lacéré; la *cuisson* de Dionysos ou l’un

s'affirmant du multiple; la *constellation* portée par Dionysos, Ariane au Ciel comme étoile dansante; le *retour* de Dionysos, Dionysos « maître de l'éternel retour».» (35). Como hemos visto, todos los elementos míticos están presentes en *Pas moi*, el juego infantil de las primulas, la descorporeización puesta en escena, el fuego que deja ver cómo Bouche se afirma a partir de todas sus metamorfosis; Bouche, estrella que baila sobre el escenario, que repite su monólogo y se convierte en maestra del eterno retorno.

Conclusiones

A través de la lectura genérica, genealógica y finalmente metafísica de la obra, he llegado a realizar, sin proponérmelo, el programa dionisiaco de Nietzsche: la transvaloración de todos los valores, en este caso, aquellos que le habían sido asignados a *Pas moi*. De esta manera, el trabajo negativo al que ha sido sometida la obra por los críticos abordados a lo largo del análisis, un trabajo de la negación que alcanza la dimensión escénica de la pieza²⁷, ha sido remplazado en mi interpretación por el trabajo de la afirmación dionisiaca.

De esta forma, hemos visto que la definición de tragedia impone cierta forma y cierto contenido a la obra. La forma dramática, considerada a partir del teatro posdramático, nos ha obligado a considerar, al igual que la dimensión textual, la dimensión escénica de la obra, desde un enfoque no dialéctico. El contexto teatral en el que se inscribe *Pas moi* se nos ha presentado como la primera epifanía dionisiaca, que augura el tercer renacimiento de Dioniso, el renacimiento de la tragedia.

A nivel de contenido, la misma forma posdramática favorece lo trágico nietzscheano, lo dionisiaco. En el segundo capítulo la eliminación de la idea del castigo operada por Bouche apoya la vía de la interpretación nietzscheana. A partir del tratamiento temático del viaje y de la apercepción “puramente visual” en *Pas moi*, contextualizado en el corpus beckettiano, hemos logrado ver el desplazamiento en la noción de lo trágico de Beckett. El segundo viaje hacia la conciencia embriagada se nos revela como una epifanía de la verdad dionisiaca del campo interior, se trata de la visión, intermitente, de todo

²⁷ Ver al respecto las imágenes 8 y 9 de la Guía de imágenes visuales. En la 7 Lisa Dwan se ve atada y “crucificada” sin ningún motivo aparente pues la “crucifixión” al parecer no se puede ver desde la platea, sin embargo, la “crucifixión” enfatiza la interpretación negativa de esta puesta en escena en particular. De manera similar, en la versión de la obra para Beckett on Film podemos ver a Julianne Moore llegar a lo que parece ser una silla de tortura o de interrogación e incluso de ejecución; de nuevo la obra ha sido sometida al trabajo de la negación.

aquello que no es apariencia. Gracias al *véritable travail de transbordement*, que en ocasiones se puede observar en *Pas moi*, cuando las palabras se alinean de modo que se anulan mutuamente para expresar otra cosa que no sean palabras, se llega al sinsentido.

Se trata de un cambio cognitivo; pero no porque se haya operado una *prise de conscience* racional, sino porque ha sido una *prise de vision* al campo interior, embriagado, de Bouche. Beckett logra producir de esta forma un efecto análogo al causado por las pinturas de Abraham Van Velde, donde hay un ejercicio de percepción puramente visual en la pintura, donde el espectador mantiene un silencio cómplice. A través del sinsentido de la aperccepción puramente visual de las palabras, expuesta en *Pas moi*, se revela lo dionisiaco, *le charme* del sinsentido, de la vida. La no conexión entre el inicio y el final a nivel micro y macrocósmico de la obra; es decir, en un sentido cosmológico o teleológico como Dios (la creación y el fin de los tiempos dado por el giro escatológico de Beckett) y en el plano individual (nacimiento/muerte), esta carencia de conexión que parecía crear *fictive discords* termina por convertirse en un nuevo *fictive concord*.

Ya en el tercer capítulo, e inmersos completamente en el “segundo” viaje, el cognitivo, nos encontramos con los simbolismos dionisiacos dados a partir de la “antítesis” Apolo/Dioniso. En la tragedia se da, más que una dialéctica, una complementariedad de estos elementos, pues no sólo los efectos de la aperccepción están presentes en *Pas moi*, también se encuentran siempre las apariencias apolíneas. Esta concepción de lo trágico en Nietzsche nos llevó al efecto de toda verdadera tragedia, al consuelo metafísico.

Finalmente, en el cuarto capítulo, los elementos dionisiacos fueron simbolizados a partir de la “verdadera” antítesis Dioniso/Crucificado. Esta antítesis está conformada por la lógica de la afirmación múltiple, la doble afirmación, del ser y del devenir, por el juego del

eterno retorno, los fragmentos, el caos. Lo dionisiaco se alza contra toda moral, psicología, historia, metafísica, pues provienen del instinto de venganza.

Las diversas epifanías expuestas a lo largo de esta tesis, donde la metafísica es a la vez afirmada y negada, me hacen llevar a cabo una rehabilitación de la metafísica de artista de Nietzsche. Considero que a través del tema del segundo viaje hacia la apercepción beckettiana se logra dotar de otro sentido “no metafísico” tradicional o cristiano a la existencia; se llega así a otro tipo de metafísica, a otro acuerdo ficticio, al acuerdo ficticio de lo dionisiaco, el de la existencia inocente e irresponsable, el de la existencia más allá del bien y del mal. Se llega así a una metafísica estética, donde se puede desplegar la afirmación total dionisiaca.

La pregunta por el sentido de *Pas moi* nos ha conducido, inevitablemente, a la pregunta por el sentido de la existencia, del ser. Al ser una pregunta de orden metafísico, nos ha conducido a una respuesta también metafísica. La dualidad de mundos, el mundo sensible y el mundo inteligible, se nos presentan como la dualidad de la existencia a través de los dos momentos del *coup de dés*. El devenir, que no se podía ver a causa de la separación de estos dos mundos, la separación de las dos tablas donde se juega la existencia de Nietzsche, las tablas de la tierra y del cielo, el mundo sensible y el mundo inteligible, se reencuentran en el juego del eterno retorno, pues son los mundos donde se lanzan y donde caen los dados. El devenir, que no existía a causa de la preeminencia del mundo inteligible sobre el sensible, a causa de la teoría de las ideas que sitúa el mundo verdadero más allá de los sentidos del ser, a causa del pensamiento teórico-dialéctico, el devenir, que proviene del mundo sensible, es irracional. Se llega así a la metafísica del sinsentido o del sentido irracional de la existencia.

La metafísica del sinsentido del lenguaje y de la existencia que se puede observar en *Pas moi*, a través de la máquina de fuego heraclítico que es Bouche, se nos revela como la metafísica dionisiaca, nietzscheana, deleuziana, como la metafísica trágica, la metafísica del caos. No se trata ya de una metafísica trascendental, sino inmanente, que parte del fenómeno estético de la existencia. Esta metafísica es el sentido que se da a partir de la lógica de la afirmación pura, de la afirmación *telle quelle*, con todas las contradicciones sin solución que esta lógica pueda acarrear. Ese es el sentido o la lógica también de *Pas moi*, su sentido trágico.

Ahora bien, cuando se habla de existencia en el contexto de *Pas moi*, se trata siempre de una existencia estética, artística. Ver la vida como fenómeno estético, es hacer una estetización del ser. En *Pas moi*, o a través de esta obra, reemerge también la metafísica de artista, la metafísica expuesta en *El nacimiento de la tragedia*. La obra de arte de Beckett, *l'enfant joueur*, se convierte de nuevo en *el mago que salva y cura* de los vértigos ocasionados por el saber dionisiaco. Ahora la tragedia de *Pas moi* nos ha producido el efecto del consuelo metafísico, esta vez, del sinsentido.

También hemos visto la ontología de este fenómeno estético, es decir, el ser. El ser del arte es lo trágico, pues la estética de Nietzsche se incauta completamente del ámbito de la tragedia ática. A través de las operaciones realizadas por Nietzsche, la de la estetización ontológica y la de la ontologización estética, el significado de *Pas moi* ha alcanzado dimensiones metafísicas. El sentido no se limita ya a la obra, la desborda, trasciende hasta los insospechados (pero presentidos) infinitos de aquello que a lo largo de los siglos hemos consentido en llamar Vida. La vida se convierte en un constante recorrer las etapas del efecto de lo trágico, con la metafísica de artista que este efecto conlleva. La vida se convierte también en los fragmentos del devenir, en la multiplicidad del ser, en la

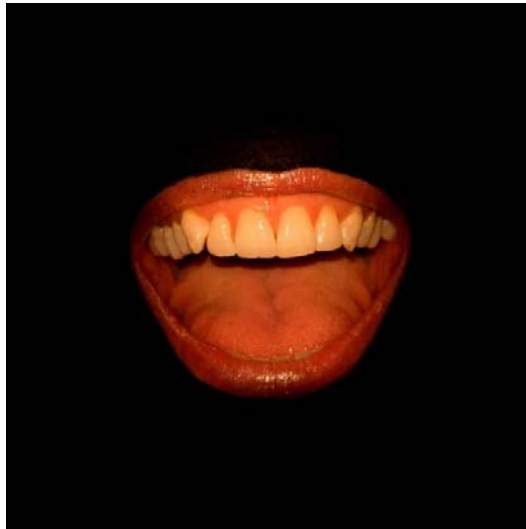
afirmación del sufrimiento y del caos que en ocasiones nos hace experimentar la vida. La vida se convierte en la afirmación múltiple, con la metafísica del sinsentido, del juego del eterno retorno, del caos de la existencia, con la metafísica del fuego heraclítico, que es capaz de fundir todos los fragmentos y posibilita ver lo único. Una vez más ha sido el arte, en este caso *Pas moi*, el mago que salva y cura, que trae consigo un consuelo metafísico, el arte que nos salva, y mediante el arte nos salva para sí la vida.

Se trata, sin embargo, de una metafísica que ya no se incauta del ámbito moral y religioso, se trata de una metafísica que ya no nace del espíritu de venganza, se trata de una metafísica anticristiana. Gracias a un doble movimiento explorado a lo largo de la tesis, del movimiento que nos lleva del sentido de *Pas moi* al sentido de la existencia y viceversa, podemos ver que la “poética” beckettiana por fin logra llegar a concretizarse, en su máximo esplendor, en la actualización de la tragedia ática que es *Pas moi*, pues “[t]he expression that there’s nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (Beckett, *Three dialogues*, 129) es la expresión de la náusea y el vértigo de la Sabiduría de Sileno, la expresión siempre afirmativa del sinsentido de la existencia, la expresión también de la obligación artística de salvar la vida. Gracias a la epifanía dionisiaca llegamos a una salvación que, pese a llevar el nombre de un dios, ya no es de naturaleza teológica, llegamos a la salvación proveniente del poder dionisiaco de afirmar la vida, de afirmar la existencia estética, llegamos también a ver el poder creador y destructor del arte, del ser, de la existencia, de la Vida.

Guía de imágenes visuales



1. Samuel Beckett. *Photogrammes de Not I*, 1989.
© What Where, Global Village, New York



2. *Not I* actuada por Lisa Dwan en el Royal Court Theater, 2014.



3. Samuel Beckett, *Not I*, videofotogramas, 1972



4. *Not I* actuada por Lisa Dwan en el Royal Court Theater, 2014.



5. Pas Poi Laetitia Harutunian & Memorial, Sidamo région Ethiopie (1000 A.D)



6. *Not I* en BECKETT/BUTOH, 2007



7. Lisa Dwan actuando en *Not I* en el Royal Court Theater, 2014.



8. Julianne Moore como Mouth para *Beckett on Film*, 2000.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- BECKETT, Samuel. *Comédie et Actes divers*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004 (1966).
- . *En Attendant Godot*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2010 (1952).
- . *Fin de partie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2013 (1957).
- . *L'Innommable*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004 (1953).
- . *La dernière bande*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004 (1959).
- . "La lettre allemande [1937]". *Objet Beckett*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2007. 14-16.
- . "La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon" (1945-46), *Disjecta* Ed. Ruby Cohn. New York: Grove, 1984. 118-132.
- . *Malone Meurt*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004. (1951)
- . "Not I". *The Selected Works of Samuel Beckett. Volume III. Dramatic Works*. New York : Grove Press, 2010. 399-409.
- . *Oh les beaux jours !* suivi de *Pas moi*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1986.
- . *Pas*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004 (1978).
- . *Pour finir encore*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004 (1976).
- . *Proust y Tres diálogos con Georges Duthuit*. México: Tusquets Editores, 2013.
- . *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004 (1992).
- . "Three Dialogues". *Disjecta*. Ed. Ruby Cohn. New York: Grove, 1984. 138-145
- BRATER, Enoch. "The 'I' in Beckett's *Not I*". *Twentieth Century Literature*. Vol. 20 N° 3 Jul (1974): 189-200.

CATANZARO, Mary. "Recontextualizing the Self: The Voice as Subject in Beckett's *Not I*". *South Central Review*. Vol. 7 N° 1 Spring (1990) : 36-49.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Quadrige/PUF, 2010 (1962). Impreso.

DERRIDA, Jacques. "La pharmacie de Platon". En *La dissémination*. Paris : Éditions du Seuil, 1972. 77-213.

----- "La loi du genre". En *Parages*, Paris, Galilée, 2003 (1986).

ELAM, Keir. "Dead heads : damnation-narration in the 'dramaticules'". *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling. New York: Cambridge University Press (1994): 145-166.

FISCHER-SEIDEL, Therese. "ALL LIFE IS FIGURE AND GROUND: Perception and Self-reflexive Structures in Beckett's Early Prose and Late Drama". *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui SAMUEL BECKETT: CROSSROADS AND BORDERLINES / L'ŒUVRE CARREFOUR/ L'ŒUVRE LIMITE* Vol.6 (1997): 199-210.

FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las Cosas*. México: Siglo XXI, 2001. (1968).

FUENTES, Pedro Pablo. "Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función". *Florentia Iliberritana Revista de Estudios de Antigüedad Clásica* (Separata). N° 18 (2007): 27-67.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

GONTARSKI, S.E. "Beckett's Voice Crying in the Wilderness, from "Kilcool" to *Not I*". *Bibliographical Society of America* (Enero 1980): 27-48.

----- "A sense of Unending: Samuel Beckett's Eschatological Turn" *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*. Vol. 21 (January 2009): 135-149.

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008. (1985).

HORI TANAKA, Mariko. "Ontological Fear and Anxiety in the Theater of Beckett, Betsuyaku and Pinter". *Beckett at 100 Revolving it all*. Ed. Linda Ben-Zvi y Angela Moorjani. New York: Oxford University Press, 2008. 246-258.

KAWASHIMA, Takeshi. "THE RESISTANCE OF SEEING IN BECKETT'S DRAMA: Self-Perception and Becoming Imperceptible". *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*,

Historicising Beckett / Issues of Performance / Beckett dans l'histoire / En jouant Beckett.
Vol. 15 (2005): 133-145.

KELLY, Katherine, The Orphic Mouth in Beckett's 'Not I'. *The Beckett Studies Reader*.
Florida : University Press of Florida, 1993. Ed. S.E. Gontarski: 121-128.

KENNEDY, Andrew. "Beckett and the modern/posmodern debate". *Samuel Beckett Today /
Aujourd'hui. Samuel Beckett : Crossroads and Borderlines/ L'œuvre carrefour/ L'oeuvre
limite*. Vol. 6 (1997) : 255-266.

LAMBERT, Bernard. "Les grandes théories. Nietzsche et le théâtre". *Littérature* N° 9 Février
(1973): 3-33.

LAWLEY, Paul. "Counterpoint, Absence and the Medium in Beckett's *Not I*" *On Beckett
Essays and Criticism*. Ed. S.E. Gontarsky. London, NY, Anthem Press : 2014. 245-252.

LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro Posdramático*. México: Paso de Gato/CENDEAC, 2013
(1999).

LYOTARD, Jean-François. *La Condición Posmoderna*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993
(1979). Impreso.

MARTÍNEZ, Dengra Esperanza. "La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII
francés". En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos. Volúmen 1*.
Coord. Ma. Jesús Salinero Cascante e Ignacio Iñarrea las Heras. 2004: 247-260.

MENKE, Christoph ----- *La actualidad de la tragedia*. Madrid: La balsa de la Medusa/ A.
Machado Libros, 2008 (2005). Impreso.

----- "Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en
Hegel y Nietzsche". *Estética y Negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de
Argentina en coedición con la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México,
2011 (2000): 205-233. Impreso

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza
Editorial, 2011 (1908). Impreso.

----- *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual.
Madrid: Alianza Editorial, 2012 (1872). Impreso.

RABINOVITZ, Rubin. "'Molloy' and the archetypal traveller". *Journal of Beckett Studies*.
N°5 Autum (1979): 25-44.

SÁNCHEZ, José A. “Para una lectura postteatral de *Teatro posdramático*”, en *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato/CENDEAC, 2013 (1999). 17-25.

SARRAZAC, Jean-Pierre “Introducción”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean-Pierre Sarrazac. México: Paso de Gato, 2013. 21-34.

SEFAMÍ, Jacobo. “De la desesperanza a la plenitud: la revelación epifánica en la poesía de Álvaro Mutis”. *Acta Poética*. Vol. 36 N°1 enero-junio (2015): 87-104.

SZONDI, Peter. *Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Destino, 2011 (1978). Impreso.

----- *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Madrid: Destino, 2011(1978). Impreso.

VATTIMO, Gianni, *et al.* *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.

WATTS, D.C. *Elsevier's Dictionary of Plant Lore*. USA : Academic Press, 2007.

ZEIFMAN, Hersh. “Being and Non-Being : Samuel Beckett's *Not I*”. *Modern Drama* Vol. 19 N° 1 Spring (1976) : 35-46.

ZIZEK, Slavoj. *Beckett with Lacan*.

http://lectiosinemora.blogspot.mx/2009_02_22_archive.html

Not I

Stage in darkness but for MOUTH, upstage audience right, about 8 feet above stage level, faintly lit from close-up and below, rest of face in shadow. Invisible microphone.

AUDITOR, downstage audience left, tall standing figure, sex undeterminable, enveloped from head to foot in loose black djellaba, with hood, fully faintly lit, standing on invisible podium about 4 feet high shown by attitude alone to be facing diagonally across stage intent on MOUTH, dead still throughout but for four brief movements where indicated. See Note. As house lights down MOUTH'S voice unintelligible behind curtain. House lights out. Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds. With rise of curtain ad-libbing from text as required leading when curtain fully up and attention sufficient into:

MOUTH. — out... into this world... this world... tiny little thing... before its time... in a godfor — ... what?... girl?... yes... tiny little girl... into this... out into this... before her time... godforsaken hole called... called... no matter... parents unknown... unheard of... he having vanished... thin air... no sooner buttoned up his breeches... she similarly... eight months later... almost to the tick... so no love... spared that... no love such as normally vented on the... speechless infant... in the home... no... nor indeed for that matter any of any kind... no love of any kind... at any subsequent stage... so typical affair... nothing of any note till coming up to sixty when — ... what?... seventy?... good God !... coming up to seventy... wandering in a field... looking aimlessly for cowslips... to make a ball... a few steps then stop... stare into space... then on... a few more... stop and stare again... so on... drifting around... when suddenly... gradually... all went out... all that early April morning light... and she found herself in the — ... what?... who?... no!... she!... (*Pause and movement 1*)... found herself in the dark... and if not exactly... insentient... insentient... for she could still hear the buzzing... so-called... in the ears... and a ray of light came and went... came and went... such as the moon might cast... drifting... in and out of cloud... but so dulled... feeling... feeling so dulled... she did not know... what position she was in... imagine!... what position she was in!... whether standing... or sitting... but the brain — ... what?... kneeling?... yes... whether standing... or sitting... or kneeling... but the brain —... what?... lying?... yes... whether standing... or sitting... or kneeling... or lying... but the brain still... still... in a way... for her first thought was... oh long after... sudden flash... brought up as she had been to believe... with the other waifs... in a merciful... (*Brief laugh*)... God... (*Good laugh*)... first thought was... oh long after... sudden flash... she was being punished... for her sins... a number of which then... further proof if proof were needed... flashed through her mind... one after another... then dismissed as foolish... oh long after... this thought dismissed... as she suddenly realized... gradually realized... she was not suffering... imagine!... not suffering!... indeed could not remember... off-hand... when she had suffered less... unless of course she was... meant to be suffering... ha!... thought to be suffering... just as the odd time... in her life... when

clearly intended to be having pleasure... she was in fact... having none... not the slightest... in which case of course... that notion of punishment... for some sin or other... or for the lot... or no particular reason... for its own sake... thing she understood perfectly... that notion of punishment... which had first occurred to her... brought up as she had been to believe... with the other waifs... in a merciful... (*Brief laugh.*)... God... (*Good laugh.*)... first occurred to her... then dismissed... as foolish... was perhaps not so foolish... after all... so on... all that... vain reasonings... till another thought... oh long after... sudden flash... very foolish really but — ... what?... the buzzing?... yes... all the time the buzzing... so-called... in the ears... though of course actually... not in the ears at all... in the skull... dull roar in the skull... and all the time this ray or beam... like moonbeam... but probably not... certainly not... always the same spot... now bright... now shrouded... but always the same spot... as no moon could... no... no moon... just all part of the same wish to... torment... though actually in point of fact... not in the least... not a twinge... so far... ha!... so far... this other thought then... oh long after... sudden flash... very foolish really but so like her... in a way... that she might do well to... groan... on and off... writhe she could not... as if in actual agony... but could not... could not bring herself... some flaw in her make-up... incapable of deceit... or the machine... more likely the machine... so disconnected... never got the message... or powerless to respond... like numbed... couldn't make the sound... not any sound... no sound of any kind... no screaming for help for example... should she feel so inclined... scream... (*Screams*)... then listen... (*Silence*)... scream again... (*Screams again*)... then listen again... (*Silence*)... no... spared that... all silent as the grave... no part — ... what?... the buzzing?... yes... all silent but for the buzzing... so-called... no part of her moving'... that she could feel... just the eyelids... presumably... on and off... shut out the light... reflex they call it... no feeling of any kind... but the lids... even best of times... who feels them?... opening... shutting... all that moisture... but the brain still... still sufficiently... oh very much so!... at this stage... in control... under control... to question even this... for on that April morning... so it reasoned... that April morning... she fixing with her eye... a distant bell... as she hastened towards it... fixing it with her eye... lest it elude her... had not all gone out... all that light... of itself... without any... any... on her part... so on... so on it reasoned... vain questionings... and all dead still... sweet silent as the grave... when suddenly... gradually... she realiz — ... what?... the buzzing?... yes... all dead still but for the buzzing... when suddenly she realized... words were — ... what?... who?... no!... she!... (*Pause and movement 2*)... realized... words were coming... imagine!... words were coming... a voice she did not recognize... at first... so long since it had sounded... then finally had to admit... could be none other... than her own... certain vowel sounds... she had never heard... elsewhere... so that people would stare... the rare occasions... once or twice a year... always winter some strange reason... stare at her uncomprehending... and now this stream... steady stream... she who had never... on the contrary... practically speechless... all her days... how she survived!... even shopping... out shopping... busy shopping centre... supermart... just hand in the list... with the bag... old black shopping bag... then stand there waiting... any length of time... middle of the throng... motionless... staring into space... mouth half open as usual... till it was back in her hand...

the bag back in her hand... then pay and go... not as much as good-bye... how she survived!... and now this stream... not catching the half of it... not the quarter... no idea... what she was saying... imagine!... no idea what she was saying!... till she began trying to... delude herself... it was not hers at all... not her voice at all... and no doubt would have... vital she should... was on the point... after long efforts... when suddenly she felt... gradually she felt... her lips moving... imagine!... her lips moving!... as of course till then she had not... and not alone the lips... the cheeks... the jaws... the whole face... all those — ... what?... the tongue?... yes... the tongue in the mouth... all those contortions without which... no speech possible... and yet in the ordinary way... not felt at all... so intent one is... on what one is saying... the whole being... hanging on its words... so that not only she had... had she... not only had she... to give up... admit heirs alone... her voice alone... but this other awful thought... oh long after... sudden flash... even more awful if possible... that feeling was coming back... imagine!... feeling coming back!... starting at the top... then working down... the whole machine... but no... spared that... the mouth alone... so far... ha!... so far... then thinking... oh long after... sudden flash... it can't go on... all this... all that... steady stream... straining to hear... make something of it... and her own thoughts... make something of them... all — ... what?... the buzzing?... yes... all the time the buzzing... so-called... all that together... imagine !... whole body like gone... just the mouth... lips... cheeks... jaws... never — ... what?... tongue?... yes... lips... cheeks... jaws... tongue... never still a second... mouth on fire... stream of words... in her ear... practically in her ear... not catching the half... not the quarter... no idea what she's saying... 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 a moment... 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 after day... 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 could remember... since she was a baby... must have cried as a baby... perhaps not... not essential to life... just the birth cry to get her going... breathing... then no more till this... old hag already... sitting staring at her hand... where was it?... Croker's Acres... one evening on the way 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... hers presumably... 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... quick grab 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 roar like falls... and the beam... flickering on and off... starting to move around... like moonbeam but not... all part of the same... keep an eye on that too... corner of the eye... all that together... can't go

on... God is love... she'll be purged... back in the field... morning sun... April... sink face down in the grass... nothing but the larks... so on... grabbing at the straw... straining to hear... the odd word... make some sense of it... whole body like gone... just the mouth... like maddened... and can't stop... no stopping it... something she — ... something she had to — ... what?... who?... no!... she!... (*Pause and movement 3.*)... something she had to — ... what?... the buzzing?... yes... all the time the buzzing... dull roar... in the skull... and the beam... ferreting around... painless... so far... ha!... so far... then thinking... oh long after... sudden flash... perhaps something she had to... had to... tell... could that be it?... something she had to... tell... tiny little thing... before its time... godforsaken hole... no love... spared that... speechless all her days... practically speechless... how she survived!... that time in court... what had she to say for herself... guilty or not guilty... stand up woman... speak up woman... stood there staring into space... mouth half open as usual... waiting to be led away... glad of the hand on her arm... now this... something she had to tell... could that be it?... something that would tell... how it was... how she — ... what?... had been?... yes... something that would tell how it had been... how she had lived... lived on and on... guilty or not... on and on... to be sixty... something she — ... what?... seventy?... good God!... on and on to be seventy... something she didn't know herself... wouldn't know if she heard... then forgiven... God is love... tender mercies... new every morning... back in the field... April morning... face in the grass... nothing but the larks... pick it up there... get on with it from there... another few — ... what?... not that?... nothing to do with that?... nothing she could tell?... all right... nothing she could tell... try something else... think of something else... oh long after... sudden flash... not that either... all right... something else again... so on... hit on it in the end... think everything keep on long enough... then forgiven... back in the — ... what?... not that either?... nothing to do with that either?... nothing she could think?... all right... nothing she could tell... nothing she could think... nothing she — ... what?... who?... no!... she!... (*Pause and movement 4.*)... tiny little thing... out before its time... godforsaken hole... no love... spared that... speechless all her days... practically speechless... even to herself... never out loud... but not completely... sometimes sudden urge... once or twice a year... always winter some strange reason... the long evenings... hours of darkness... sudden urge to... tell... then rush out stop the first she saw... nearest lavatory... start pouring it out... steady stream... mad stuff... half the vowels wrong... no one could follow... till she saw the stare she was getting... then die of shame... crawl back in... once or twice a year... always winter some strange reason... long hours of darkness... now this... this... quicker and quicker... the words... the brain... flickering away like mad... quick grab and on... nothing there... on somewhere else... try somewhere else... all the time something begging... something in her begging... begging it all to stop... unanswered... prayer unanswered... or unheard... too faint... so on... keep on... trying... not knowing what... what she was trying... what to try... whole body like gone... just the mouth... like maddened... so on... keep — ... what?... the buzzing?... yes... all the time the buzzing... dull roar like falls... in the skull... and the beam... poking around... painless... so far... ha!... so far... all that... keep on... not knowing what... what she was — ... what?... who?... no!... she!... SHE!... (*Pause.*)... what she was trying... what to try... no matter...

keep on... (*Curtain starts down.*)... hit on it in the end... then back... God is love... tender mercies... new every morning... back in the field... April morning... face in the grass... nothing but the larks... pick it up —

Curtain fully down. House dark. Voice continues behind curtain, unintelligible, 10 seconds, ceases as house lights up.

Movement: this consists in simple sideways raising of arms from sides and their falling back, in a gesture of helpless compassion. It lessens with each recurrence till scarcely perceptible at third. There is just enough pause to contain it as MOUTH recovers from vehement refusal to relinquish third person.

Pas moi

La scène dans l'obscurité à part

BOUCHE, vers le fond côté cour, environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène, faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité. Microphone invisible.

AUDITEUR, vers l'avant-scène, côté jardin, haute silhouette, sexe indéterminé, enveloppée d'une ample djellaba avec capuchon, faiblement éclairée de tout son long, debout sur un podium invisible haut d'un mètre et demi environ, figée d'un bout à l'autre à part quatre gestes brefs aux endroits indiqués (voir note). Seule l'attitude indique l'attention braquée en diagonale sur BOUCHE à travers la scène.

En même temps que baisse l'éclairage de la salle la voix s'élève, inintelligible, derrière le rideau. La salle éteinte la voix continue de même, dix secondes. Avec le lever du rideau improvisation à partir des éléments donnés pour aboutir, une fois le rideau complètement levé et l'attention suffisante, au texte proprement dit, à savoir :

BOUCHE. — monde... mis au monde... ce monde... petit bout de rien... avant l'heure... loin de — ... quoi?... femelle?... oui... petit bout de femelle... au monde... avant l'heure... loin de tout... au trou dit... dit... n'importe... père mère fantômes... pas trace... lui filé... ni vu ni connu... pas plus tôt boutonnée la braguette... elle pareil... huit mois après... jour pour jour... donc point d'amour... au moins ça... tel qu'il s'abat d'habitude... au foyer conjugal... sur l'enfant sans défense... non... point d'amour... ni celui-là ni un autre... aucune sorte... ni alors ni après... histoire banale donc... jusque sur le tard... bientôt soixante... un jour qu'elle — ... quoi ? ... soixante-dix ?... mère de Dieu !... bientôt soixante-dix... dans une prairie... un jour qu'elle traînait dans une prairie... cherchant vaguement des coucous... pour en faire une couronne... quelque pas puis halte... les yeux dans le vide... puis allez encore quelques... halte et le vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... quand soudain... peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale... début avril... et la voilà dans le —... quoi?... qui?... non !... elle !... (*pause et premier geste*)... la voilà dans le... le noir... et sinon exactement... privée de sentiment... non... car elle entend toujours le bourdon... soi-disant... dans l'oreille... et un rayon va et vient... va et vient... tel un rayon de lune... à cache-cache dans les nuages... mais si engourdi... le corps... le corps si engourdi... à ne pas savoir comment il se tient... imaginez !... comment il se tient !... si debout... ou assis... mais le cerveau — ... quoi?... à genoux?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... mais le cerveau — quoi?... couché?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... ou couché... mais le cerveau toujours... toujours... en un sens... car première chose l'idée... oh bien après... brusque illumination... dressée qu'elle avait été à croire... avec les autres abandonnés... en un Dieu... (*bref rire*)... miséricordieux... (*bon rire*)... première chose donc l'idée... oh bien après... brusque

illumination... que la voilà punie... en voie d'être punie... de ses péchés... dont certains aussitôt... comme pour lui donner raison... défilent dans sa tête... toute allure... l'un après l'autre... puis chassée... l'idée chassée... comme bêtise... dès qu'elle se rend compte... soudain... peu à peu... qu'elle ne souffre pas... imaginez !... ne souffre pas !... tel point qu'elle ne peut se rappeler... comme ça... au débotté... avoir jamais si peu souffert... à moins bien sûr qu'elle ne soit... *censée* souffrir... ha !... *supposée* souffrir... tout comme de son vivant... deux trois fois déjà... alors qu'elle était présumée... toute évidence... éprouver du plaisir... elle n'en éprouvait aucun... mais alors pas le moindre... et alors là bien sûr... cette idée de punition... d'un péché quelconque... ou de tous ensemble... tout le cortège... ou sans raison... pour soi-même... chose qu'elle admet volontiers... cette idée de punition... première chose... dressée qu'elle avait été à croire... avec les autres abandonnés... en un Dieu... (*bref rire*)... miséricordieux... (*bon rire*)... première chose... puis chassée... comme bêtise... n'était peut-être finalement... pas si bête que ça... ainsi de suite... tout ça... vains raisonnements... avec pour finir une autre... autre idée... oh bien après... brusque illumination... tout aussi bête au fond mais —... quoi ?... le bourdon ?... oui... tout le temps le bourdon... soi-disant... dans l'oreille... quoique à vrai dire bien sûr... pas du tout dans l'oreille... dans le crâne... grondement dans le crâne... et tout le temps ce rayon... tel un rayon de lune... mais sans doute pas... certainement pas... toujours même endroit... tantôt clair... tantôt voilé... mais toujours même endroit... comme jamais lune ne saurait... non... pas de lune... tout ça même système... même volonté de faire souffrir... quoique en fait à vrai dire... pas le moindre... aucune douleur... jusque-là... ha !... jusque-là... cette autre idée donc... oh bien après... brusque illumination... tout aussi bête au fond mais tellement elle... en un sens... l'idée qu'elle ferait peut-être bien de... de gémir... temps en temps... se tordre pas question... comme si bel et bien... au supplice... mais rien à faire... plus fort qu'elle... vice de caractère... incapable de tromperie... ou bien la machine... tellement déconnectée... jamais reçu le message... ou incapable de réagir... comme engourdie... incapable d'un son pareil... d'aucun son d'aucune sorte... crier au secours par exemple pas question... des fois que ça lui chanterait... crier... (*elle crie*)... puis écouter... (*silence*)... crier encore... (*elle crie encore*)... puis écouter encore (*silence*)... non... au moins ça... silence de mort assuré... rien en elle qui — quoi ?... le bourdon ?... oui... silence de mort à part le bourdon... soi-disant... rien en elle qui bouge... à ce qu'elle sent... seules les paupières... faut croire... temps en temps... faire le noir... réflexe comme on dit... aucune sensation d'aucune sorte... mais les paupières... même temps normal... qui les sent ?... s'ouvrant... se fermant... s'ouvrant... se fermant... toute cette humeur... mais le cerveau toujours... toujours suffisamment... ça oui alors !... à ce stade... en état... état de marche... pour en douter... même de ça... car ce matin-là d'avril... ainsi qu'il raisonne... ce matin-là d'avril... elle fixant de l'œil... une lointaine clochette... tout en lui courant sus... la fixant de l'œil... pour pas qu'elle lui échappe... ne voilà-t-il pas que tout s'éteint... de soi-même... toute cette clarté... sans aucun... aucun... de sa part... ainsi de suite... à l'avenant... vaines spéculations... et pas un bruit... doux silence de tombe... quand soudain elle —... quoi ?... qui ?... non ! elle !... (*pause et deuxième geste*)... sent venir des... des mots... imaginez !... des mots !... une voix que d'abord... elle ne reconnaît pas...

depuis le temps... puis finalement doit avouer... la sienne... nulle autre que la sienne... certaines voyelles... jamais entendues ailleurs... que dans sa bouche à elle... tel point que les gens... lui béaient au nez... de stupeur... les rares occasions... deux trois fois l'an... toujours l'hiver allez savoir pourquoi... et maintenant ce flot... continu... elle qui n'avait jamais... au contraire... pratiquement muette... toute sa vie... à se demander comment... quel miracle... elle avait pu survivre... même faisant ses courses... sortie faire ses courses... foule de chalands... supermarché... tout inscrit sur un bout de papier... vieux cabas noir... puis attendre... plantée là... tout le temps qu'il faut... milieu de la cohue... immobile... les yeux dans le vide... bouche bée comme d'habitude... qu'on vienne le lui remettre... le cabas... dans la main... puis payer et partir... pas seulement merci... à se demander quel miracle... et maintenant ce flot... n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez !... aucune idée de ce qu'elle raconte... si bien que la voilà... essayant de se faire accroire... qu'elle n'est point à elle... point sa voix à elle... et y serait sans doute arrivée... le fallait à tout prix... y était presque... au bout de quels efforts... quand soudain elle sent... peu à peu elle sent... ses lèvres remuer... imaginez !... ses lèvres remuer !... comme jusque-là bien sûr pas question... et pas que les lèvres... les joues... la mâchoire... toute la face... toutes ces —... quoi ?... la langue ?... oui... la langue dans la bouche... toutes ces contorsions sans lesquelles... aucune parole possible... et cependant temps normal... totalement inaperçues... tant on est braqué... sur ce qu'on dit... l'être tout entier... pendu à ses paroles... si bien que non seulement elle doit... elle doit non seulement... renoncer... la reconnaître pour sienne... la voix pour sienne... mais avec ça encore une... encore une idée... effrayante... oh bien après... brusque illumination... encore plus effrayante si possible... que la sensation revient... imaginez !... la sensation revient !... partant du haut... puis gagnant vers le bas... la machine toute entière... mais non... au moins ça... que la bouche... la face... jusque-là... ha !... jusque-là... puis se disant... oh bien après... brusque illumination... ça ne peut pas durer... tout ça... tout ça... flot continu... la lutte pour saisir... en tirer quelque chose... et ses propres pensées... en tirer quelque chose... tout ça en —... quoi ?... le bourdon ?... oui... tout le temps le bourdon... soi-disant... tout ça ensemble... imaginez !... tout le corps comme en allé... rien que la face... bouche... lèvres... joues... mâchoire... pas une — ... quoi ?... langue ?... oui... bouche... lèvres... joues... mâchoire... langue... pas une seconde de répit... bouche en feu... flot de paroles... dans l'oreille... pratiquement dans l'oreille... n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte !... et ne peut arrêter... impossible arrêter... elle qu'un instant d'avant... un instant !... rien pu sortir... pas un son... aucun son d'aucune sorte... la voilà qui ne peut arrêter... imaginez !... ne peut arrêter le flot... et le cerveau plus qu'une prière... là quelque part une prière... à la bouche pour qu'elle arrête... un instant de répit... rien qu'un instant... et pas de réponse... comme si elle n'entendait pas... la bouche... ou ne pouvait pas... pas une seconde... comme folle... la bouche devenue folle... tout ça ensemble... la lutte pour saisir... attraper le fil... et le cerveau... plein délire là aussi... à vouloir y trouver un sens... ou y mettre fin... ou dans le passé... trifouillant dans le passé... petites scénettes éclair... balades surtout... toute sa vie à se balader... tous les jours de sa vie... jour après jour... deux trois pas puis halte... les

yeux dans le vide... puis allez encore deux trois... halte et le vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... jour après jour... ou la fois qu'elle pleura... seule fois à sa souvenance... depuis les langes... dut pleurer dans les langes... peut-être pas... pas indispensable à la vie... la survie... vagir un point c'est tout... la mettre en route... le souffle en route... puis plus rien... jusqu'ici... vieille sorcière déjà... à croupetons dans l'herbe... fixant sa main... paume en l'air... où c'était déjà ?... la vaine pâture... un soir qu'elle rentrait à la maison... la maison !... presque nuit... à croupetons sur une petite bosse... fixant sa main... là sur son giron... paume en l'air... soudain humide... la paume humide... larmes vraisemblablement... siennes vraisemblablement... personne d'autre à perte de vue... aucun son... rien que les larmes... elle là sur la bosse... à les regarder sécher... affaire de deux secondes... ou happant à vide... le cerveau... krac ! dans le vide... essayer ailleurs... happer ailleurs... au vide suivant... aussi mauvais que la voix... pire... aussi peu de sens... tout ça ensemble... impossible — ... quoi ?... le bourdon ?... oui... tout le temps le bourdon... grondement de cataracte... et le rayon... par à-coups... qui commence à bouger... tel un rayon de lune mais pas... tout ça même système... l'avoir à l'œil ça aussi... coin de l'œil... tout ça ensemble... impossible continuer... Dieu est amour... elle sera sauvée... peine purgée... rendue à la prairie... le visage dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes... ainsi de suite... happant dans le vide... la lutte pour saisir... un mot par ci par là... en tirer quelque chose... un sens quelconque... tout le corps comme en allé... rien que la bouche... comme folle... et ne peut pas l'arrêter... impossible l'arrêter... quelque chose qu'elle... quelque chose qu'il faut qu'elle — ... quoi ?... qui ?... non !... elle ! (*pause et troisième geste*)... quelque chose qu'il faut qu'elle — ... quoi ?... le bourdon ?... oui... tout le temps le bourdon... grondement dans le crâne... et le rayon... qui commence à fouiner... sans douleur... jusque-là... ha !... jusque-là... puis l'idée... oh bien après... brusque illumination... si c'était quelque chose qu'il faut qu'elle... qu'il faut qu'elle... dise... si c'était ça... quelque chose qu'il faut qu'elle... dise... petit bout de rien... avant l'heure... loin de tout... point d'amour... au moins ça... pratiquement muette... toute sa vie... à se demander comment... quel miracle... elle avait pu survivre... ce jour au tribunal... qu'avait-elle à dire ?... coupable non coupable ?... debout l'accusée... répondez l'accusée... plantée là... les yeux dans le vide... bouche bée comme d'habitude... attendant qu'on l'emmène... heureuse de cette main sur son bras... et maintenant... quelque chose qu'il faut qu'elle... dise... comment c'était... comment elle — quoi ?... avait été ?... oui... quelque chose qui dise... comment ç'avait été... comment elle avait vécu... toujours plus avant... jusqu'à ses soixante... quelque chose qu'elle — ... quoi ?... soixante-dix ?... mère de Dieu !... jusqu'à ses soixante-dix... quelque chose qu'elle ignore elle-même... qu'elle ne reconnaîtrait pas... même si elle l'entendait... puis graciée... Dieu est amour... bonté intarissable... chaque matin nouvelle... rendue à la prairie... le visage dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes... reprendre là... repartir de là... encore quelques — ... quoi ?... pas ça ?... rien à voir avec ça ?... rien qu'elle puisse dire ?... bon... rien qu'elle puisse dire... essayer autre chose... penser à autre chose... une autre idée... oh bien après... brusque illumination... pas ça non plus ?... bon... autre chose encore... ainsi de suite... finir par tomber juste... penser juste... mathématique... puis graciée... rendue à la — ... quoi ?... pas ça non plus ?... rien à voir avec ça non plus ?... rien qu'elle puisse

penser ?... bon... rien qu'elle puisse dire... rien qu'elle puisse penser... rien qu'elle — ...
quoi ?... qui ?... non !... elle !... (*pause et quatrième geste*)... petit bout de rien... au monde
avant l'heure... loin de tout... point d'amour... au moins ça... muette toute sa vie...
pratiquement muette... même à elle-même... jamais haute voix... mais pas entièrement...
des fois brusque envie... un deux fois l'an... toujours l'hiver allez savoir pourquoi... les
longues soirées... heures d'obscurité... brusque envie de... raconter... alors sortir comme
une folle se jeter sur le premier venu... la cuvette la plus proche... s'y vider... flot
continu... sans queue ni tête... voyelles tout de travers... du chinois... jusqu'à ce qu'elle
voie cette tête qu'on fait... ce regard... alors mourir de honte... rentrer dans son trou... un
deux fois l'an... toujours l'hiver allez savoir pourquoi... longues heures d'obscurité... et
maintenant... maintenant... de plus en plus vite... les mots... le cerveau... happant à
vide... affolé... krac ! dans le vide... essayer ailleurs... happer ailleurs... et tout le temps la
prière... quelque part la prière... pour que tout s'arrête... et pas de réponse... ou pas
entendue... trop faible... ainsi de suite... pas lâcher... essayer toujours... ne sachant ce que
c'est... ce que c'est qu'elle essaie... ce que c'est qu'il faut essayer... tout le corps comme
en allé... rien que la bouche... comme folle... ainsi de suite... pas — ... quoi ?... le
bourdon ?... oui... tout le temps le bourdon... grondement de cataracte... dans le crâne... et
le rayon... furetant... sans douleur... jusque-là... ha !... jusque-là... tout ça... pas lâcher...
ne sachant ce que c'est... ce que c'est qu'elle — ... quoi ?... qui ?... non !... ELLE !...
(*pause sans geste*)... ce que c'est qu'elle essaie... ce que c'est qu'il faut essayer...
n'importe... pas lâcher... (*le rideau commence à baisser*)... finir par tomber juste... puis
rendue... Dieu est amour... bonté intarissable... chaque matin nouvelle... rendue à la
prairie... matin d'avril... visage dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes...
reprendre là... repartir de—

Rideau complètement baissé. Salle dans l'obscurité. La voix continue inintelligible, derrière le rideau, dix secondes, faiblit et se tait en même temps que revient l'éclairage de la salle.

Note : le geste consiste en une sorte de haussement des bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante. Il faiblit à chaque répétition jusqu'à n'être plus, à la troisième, qu'à peine perceptible. Il y a juste assez de place pour le contenir le temps que BOUCHE se remet de son véhément refus de lâcher la troisième personne.

No yo²⁸

El escenario en la oscuridad, aparte

BOCA, hacia el fondo del lado derecho del escenario, más o menos tres metros por arriba del nivel del escenario, débilmente iluminada de cerca y por debajo, el resto del rostro en la oscuridad. Micrófono invisible.

AUDITOR, hacia el proscenio del lado izquierdo del escenario, alta silueta, sexo indeterminado, envuelta con una amplia chilaba con capuchón, débilmente iluminada de todo su cuerpo, de pie sobre un podio invisible de aproximadamente metro y medio de altura, inmóvil todo el tiempo salvo por cuatro gestos breves en los lugares indicados (ver nota). Sólo la postura indica la atención dirigida diagonalmente hacia BOCA a través del escenario.

Al mismo tiempo que disminuye la iluminación de la sala la voz se eleva, ininteligible, detrás del telón. La sala en oscuridad la voz continúa del mismo modo, diez segundos. Con la apertura del telón improvisación a partir de los elementos dados para llegar, una vez abierto completamente el telón y con la atención suficiente, al texto propiamente dicho, a saber:

BOCA. — mundo... traído al mundo... este mundo... pequeño pedazo de nada... antes de tiempo... lejos de —... ¿qué?... ¿hembra?... sí... pequeño pedazo de hembra... al mundo... antes de tiempo... lejos de todo... en el agujero llamado... llamado... no importa... padre madre fantasmas... sin rastro... él escabullido... ni visto... ni conocido... apenas abotonada la bragueta... ella igual... ocho meses después... exactamente... entonces nada de amor... al menos eso... tal como se abate habitualmente... en el hogar conyugal ... sobre el niño sin defensa... no... nada de amor... ni aquél ni un otro... ninguna clase... ni entonces ni después... historia banal entonces... hasta el final de la vida... pronto sesenta... un día que ella... —¿qué?... ¿setenta?... ¡madre de Dios!... pronto setenta... en una pradera... un día que ella se arrastraba en una pradera... buscando vagamente primaveras... para hacer una corona... algunos pasos luego alto... los ojos en el vacío... luego anda aún algunos... alto y el vacío de nuevo... así sucesivamente... a la deriva... cuando de repente... poco a poco... todo se apaga... toda esta luz matinal... inicio de abril... y hela aquí en el —...¿qué?... ¿quién?... ¡no!... ¡jella!... (*pausa y primer gesto*)... hela aquí en lo... lo negro... y si no exactamente... privada de sentimiento... no... porque ella escucha todo el tiempo el zumbido... pretendidamente... en la oreja... y un rayo... va y viene... va y viene... cual rayo de luna... a las escondidas en las nubes... pero tan entumecido... el cuerpo... el cuerpo tan entumecido... al punto de no saber en qué posición está... ¡imagine!... ¡en qué posición está!... si de pie... o sentado... pero el cerebro — ... ¿qué?... ¿de rodillas?... sí... si de pie... o sentado... o de rodillas... pero el cerebro... ¿qué?... ¿acostado?... sí... si de pie... o sentado...

²⁸ A causa de la falta de una traducción publicada al español de la obra, propongo esta traducción hecha por mí. La traducción ha sido realizada a partir del hipertexto *Pas moi*, en todo momento he privilegiado el sentido en detrimento de la sonoridad de la obra, también he respetado las repeticiones del texto original.

o de rodillas... o acostado... pero el cerebro siempre... siempre... en un sentido... porque... primer cosa la idea... oh mucho después... brusca iluminación... criada que había sido para creer... junto con los otros abandonados... en un Dios... (*breve risa*)... misericordioso... (*carcajada*)... primer cosa entonces la idea... oh mucho después... brusca iluminación... que hela aquí castigada... en vías de ser castigada... por sus pecados... de los cuales algunos en seguida... como para darle la razón... desfilan en su cabeza... a toda velocidad... uno tras otro... luego descartada... la idea descartada... como estupidez... desde que ella se da cuenta... de repente... poco a poco... que ella no sufre... ¡imagine!... ¡no sufre!... punto que ella no se puede acordar... así... de improviso... haber sufrido alguna vez tan poco... a menos claro que ella no sea... *considerada* sufrir... ¡ha!... *supuesta* sufrir... como en su vida... dos tres veces ya... entonces estaba presunta... toda evidencia... experimentar placer... ella no experimentaba ninguno... pero verdaderamente ni el menor... y luego por supuesto... esta idea de castigo... de un pecado cualquiera... o de todos juntos... todo el cortejo... o sin razón... por uno mismo... cosa que ella admite de buena gana... esta idea de castigo... primer cosa... criada que había sido para creer... junto con los otros abandonados... en un Dios... (*breve risa*)... misericordioso... (*carcajada*)... primer cosa... luego descartada... como estupidez... no era tal vez finalmente... tan estúpida... así sucesivamente... todo esto... vanos razonamientos... para terminar con otra... otra idea... oh mucho después... brusca iluminación... igualmente estúpida en el fondo pero— ...¿qué?... ¿el zumbido?... sí... todo el tiempo el zumbido... pretendidamente... en la oreja... aunque a decir verdad seguro... en absoluto en la oreja... en el cráneo... rugido en el cráneo... y todo el tiempo este rayo... cual un rayo de luna... pero sin duda no... ciertamente no... siempre mismo lugar... a veces claro... a veces velado... pero siempre mismo lugar... como nunca luna sabría... no... sin luna... todo esto mismo sistema... misma voluntad de hacer sufrir... aunque de hecho a decir verdad... ni el mínimo... ningún dolor... hasta ahora... ¡ha!... hasta ahora... esta otra idea entonces... oh mucho después... brusca iluminación... igualmente estúpida en el fondo pero tanto ella... en un sentido... la idea que ella haría tal vez bien en... en gemir... tiempo en tiempo... retorcerse de ningún modo... como si claramente... atormentado... pero nada que hacer... más fuerte que ella... defecto de carácter... incapaz de engaño... o bien la máquina... más bien la máquina... tan desconectada... nunca recibido el mensaje... o incapaz de reaccionar... como entumida... incapaz de un sonido semejante... de ningún sonido de ninguna clase... gritar por ayuda por ejemplo de ningún modo... las veces que le gustaría... gritar... (*ella grita*)... luego escuchar... (*silencio*)... gritar otra vez... (*ella grita otra vez*)... luego escuchar otra vez... (*silencio*)... no... al menos esto... silencio de muerte asegurado... nada en ella que — ... ¿qué?... ¿el zumbido?... sí... silencio de muerte aparte del zumbido... pretendidamente... nada en ella que se mueva... que ella sienta... sólo los párpados... hay que creer... tiempo en tiempo... hacer el negro... reflejo le dicen... ninguna sensación de ninguna clase... más que los párpados... mismo tiempo normal... ¿quién los siente? ... abriéndose... cerrándose... abriéndose... cerrándose... todo este humor... pero el cerebro siempre... siempre suficientemente... ¡esto sí entonces!... en este estadio... en estado... estado de marcha... a dudar... incluso de esto... pues esa mañana de abril... así como él razona... esa mañana de abril... ella mirando fijamente con el ojo... una lejana campanilla... todo en sí apresurándose hacia ella... mirándola fijamente con el

ojo... para que no se le escape... sin darse cuenta que todo se apaga... por sí mismo ... toda esa claridad... sin ningún... ningún... de su parte... así sucesivamente... en concordancia... vanas especulaciones... y ni un ruido... dulce silencio de muerte... cuando de repente ella — ... ¿qué?... ¿el zumbido?... sí... silencio de muerte aparte del zumbido... pretendidamente... cuando de repente ella siente venir... —...¿qué?... ¿quién?... ¡no!... ¡ella! ... (*pausa y segundo gesto*)... siente venir... palabras... ¡imagine!... ¡palabras!... una voz que al principio... ella no reconoce... desde el momento... luego finalmente tiene que reconocer... como suya... ninguna otra más que la suya... ciertas vocales... nunca escuchadas en otro lado... más que en su propia boca... tal punto que las personas... la miraban boquiabiertos... de estupor.. las contadas ocasiones... dos o tres veces al año... siempre en invierno vayan a saber por qué... y ahora esta flujo... continuo... ella que nunca había... al contrario... prácticamente muda... toda su vida... al punto de preguntarse cómo... qué milagro... había podido sobrevivir... incluso haciendo sus compras... salida a hacer sus compras... multitud de parroquianos... supermercado... todo inscrito sobre un pedazo de papel... viejo cabás negro... luego esperar... plantada ahí... todo el tiempo necesario... medio del... inmóvil... los ojos en el vacío... boca abierta como de costumbre... que alguien venga a volver a ponerle... el cabás... en la mano... luego pagar y partir... no solamente gracias... al punto de preguntarse qué milagro... y ahora este flujo... sin comprender nada... ni la mitad... ni un cuarto... ninguna idea... de lo que cuenta... ¡imagine!... ¡ninguna idea de lo que cuenta!... aunque hela aquí... tratando de engañarse... que no le pertenece en absoluto... en absoluto su voz le pertenece... y sin duda lo habría logrado... era necesario a todo precio... casi lo lograba... al cabo de cuáles esfuerzos... cuando de repente ella siente... poco a poco ella siente... sus labios moverse... ¡imagine!... ¡sus labios moverse! ... como hasta aquí seguro sin duda no... y no sólo los labios... las mejillas... la mandíbula... toda la cara... todas esas — ... ¿qué?... ¿la lengua?... sí... la lengua en la boca... todas esas contorsiones sin las cuales... ninguna palabra posible... y sin embargo de forma ordinaria... totalmente desapercibidas... tanto uno se fija... en eso que llamamos... el ser todo entero... colgado a sus palabras... aunque no solamente ella deba... ella deba no solamente... renunciar... reconocerla como suya... la voz como suya... sino además de eso todavía una... todavía una idea... espantosa... oh mucho después... brusca iluminación... aún más espantosa si es posible... que la sensación regresa... ¡imagine!... ¡la sensación regresa!... partiendo de lo alto... después ganando hacia lo bajo... la máquina toda entera... pero no... al menos esto... más que la boca... la cara.. hasta aquí... ¡ha!... hasta aquí... luego diciéndose... oh mucho después... brusca iluminación... esto no puede durar... todo esto... todo esto... flujo continuo... la lucha por captar... sacarle algo... y sus propios pensamientos... sacar algo... todo esto en — ... ¿qué? ... ¿el zumbido?... sí... todo el tiempo el zumbido... pretendidamente... todo esto junto... ¡imagine!... todo el cuerpo como ido... nada más que la cara... boca... labios... mejillas... mandíbula... ni una — ... ¿qué?... ¿lengua?... sí... boca... labios... mejillas... mandíbula... lengua... ni un segundo de respiro... boca en llamas... flujo de palabras... en la oreja... prácticamente en la oreja... sin comprender nada... ni la mitad... ni un cuarto... ninguna idea... de lo que cuenta... ¡imagine!... ¡ninguna idea de lo que cuenta!... y no puede parar... imposible parar... ella que un instante

antes... ¡un instante!... nada pudo salir... ni un sonido... ningún sonido de ninguna clase... hela aquí que no puede parar... ¡imagine!... no puede parar el flujo... y el cerebro más que una plegaria... ahí en algún lugar una plegaria... a la boca para que ella pare... un instante de respiro... nada más que un instante...y sin respuesta... como si ella no escuchara... la boca... o no podía... ni un segundo... como loca... la boca vuelta loca... todo eso junto...la lucha por captar... atrapar el hilo... y el cerebro... pleno delirio ahí también... querer encontrarle un sentido... o ponerle fin... o en el pasado... hurgando en el pasado... pequeñas escenillas relámpago... paseos sobretodo... toda su vida paseándose... todos los días de su vida... día tras día... dos tres pasos después alto... los ojos en el vacío... después anda todavía dos tres... alto y el vacío de nuevo... así sucesivamente... a la deriva... día tras día... o la vez que ella lloró... única vez que recuerde... desde los pañales... debió llorar en los pañales... tal vez no... no indispensable para la vida... la supervivencia... llorar al nacer y sanseacabó... ponerla en marcha... la respiración en marcha... después nada más... hasta ahora... vieja bruja ya... en cuclillas en la hierba... mirando fijamente su mano... palma hacia el cielo... ¿dónde era ya?... el vano pasto... una tarde que regresaba a la casa... ¡la casa!... casi noche... de cuclillas sobre una pequeña loma... mirando su mano... ahí sobre su regazo... palma hacia el cielo... de repente húmeda... la palma húmeda... lágrimas verosímilmente... suyas verosímilmente... nadie más a lo lejos... ningún sonido... nada más que las lágrimas... ella ahí sobre la loma... viéndolas secar... cuestión de dos segundos... o aferrándose al vacío... el cerebro... ¡crac! en el vacío... intentar en otro lado... aferrarse en otro lado... en el vacío siguiente... tan malo como la voz... peor... tan poco sentido... todo esto junto... imposible — ... ¿qué?... ¿el zumbido?... sí... todo el tiempo el zumbido... rugido de catarata... y el rayo... intermitente... que comienza a moverse... cual rayo de luna pero no... todo esto mismo sistema... vigilarlo esto también... rabo del ojo... todo esto junto... imposible continuar... Dios es amor... ella será salvada... pena purgada... entregada a la plegaria... el rostro en la hierba... sola en el mundo... con las alondras... así sucesivamente... aferrándose al vacío... la lucha por captar... una palabra por aquí por allá... sacarle algo... un sentido cualquiera... todo el cuerpo como ido... nada más que la boca... como loca... y no puede pararla... imposible pararla... algo que ella... algo que ella tiene que —... ¿qué?... ¿quién?... ¡no!... ¡ella! (*pausa y tercer gesto*)... algo que ella tiene que —... ¿qué?... ¿el zumbido?... rugido en el cráneo... y el rayo... que comienza a husmear... sin dolor... hasta aquí... ¡ha!... hasta aquí... luego la idea... oh mucho después... brusca iluminación... sí era algo que ella tiene que... que ella tiene que... decir... sí era eso... algo que ella tiene que... decir... pequeño pedazo de nada... antes de tiempo... lejos de todo... nada de amor... al menos esto... prácticamente muda... toda su vida...al punto de preguntarse cómo... qué milagro... ella había podido sobrevivir... ese día en el tribunal... ¿qué tenía ella que decir?... ¿culpable no culpable?... de pie la acusada... responda la acusada... plantada ahí... los ojos en el vacío... boca abierta como de costumbre... esperando que alguien se la lleve... feliz de esta mano sobre su brazo... y ahora... algo que ella tiene que... decir... sí era eso... algo que decir... cómo era... cómo ella — ...¿qué? ...¿había sido?... sí... algo que decir... cómo había sido... cómo ella había vivido... siempre más allá... culpable o no... siempre más antes... hasta sus sesenta... algo que ella—... ¿qué?...

¿setenta?... ¡madre de Dios!... hasta sus setenta... algo que ella misma ignora... que ella no reconocería... incluso si ella lo escuchara... luego indultada... Dios es amor... bondad inagotable... cada mañana se renueva... llegada a la pradera... el rostro en la hierba... sola en el mundo... con las alondras... retomar ahí... todavía algunas —... ¿qué?... ¿esto no?... ¿nada que ver con esto?... ¿nada que ella pueda decir?... bueno nada que ella pueda decir... intentar otra cosa... pensar en otra cosa... otra idea... oh mucho después... brusca iluminación... ¿tampoco esto?... bueno... otra cosa aún... así sucesivamente... terminar por atinarle... pensar razonablemente... matemática... luego indultada... llegada a la —... ¿qué?... ¿tampoco esto?... ¿nada que ver con esto tampoco?... ¿nada que ella pueda pensar?... bueno... nada que ella pueda decir... nada que ella pueda pensar... nada que ella —... ¿qué?... ¿quién?... ¡no!... ¡ella!... (*pausa y cuarto gesto*)... pequeño pedazo de nada... al mundo antes de tiempo... lejos de todo... nada de amor... al menos eso... muda toda su vida... prácticamente muda... incluso para sí misma... nunca voz alta... aunque no completamente... algunas veces bruscas ganas... una dos veces al año... siempre en invierno vayan a saber por qué... las largas tardes... horas de obscuridad... bruscas ganas de... contar... entonces salir como una loca lanzarse sobre el primer venido... la taza del baño más cercana... vaciarse allí... flujo continuo... sin pies ni cabeza... vocales todas al revés... en chino... hasta que ella ve esa cara que hacen... esa mirada... entonces morir de pena... regresar a su agujero... una dos veces al año... siempre en invierno vayan a saber por qué... largas horas de obscuridad... y ahora... ahora... cada vez más rápido... las palabras... el cerebro... aferrándose al vacío... alocado... ¡crac! en el vacío... intentar en otro lado... aferrarse en otro lado... y todo el tiempo la plegaria... en algún lugar la plegaria... para que todo se detenga... y sin respuesta... o no escuchada... demasiado débil... así sucesivamente... no dejar... intentar siempre... sin saber lo que es... lo que es que ella intenta... lo que es que se tiene que intentar... todo el cuerpo como ido... nada más que la boca... como loca... así sucesivamente... sin — ... ¿qué?... ¿el zumbido?... sí... todo el tiempo el zumbido... rugido de catarata... en el cráneo... y el rayo... indagando... sin dolor... hasta aquí... ¡ha!... hasta aquí... todo esto... no dejar... sin saber lo que es... lo que es que ella —... ¿qué?... ¿quién?... ¡no!... ¡ELLA!... (*pausa sin gesto*)... lo que es que ella intenta... lo que es que se tiene que intentar... no importa... no dejar... (*el telón comienza a bajar*)... terminar por atinarle... luego llegada... Dios es amor... bondad inagotable... cada mañana se renueva... llegada a la pradera... mañana de abril... rostro en la hierba... sola en el mundo... con las alondras... retomar ahí... empezar de nuevo de—

Telón completamente cerrado. Sala en la obscuridad. La voz continúa ininteligible, detrás del telón, diez segundos, se debilita y se calla al mismo tiempo que regresa la iluminación de la sala.

Nota: el gesto consiste en una suerte de encogimiento de brazos en un movimiento hecho de censura y de piedad impotente. Se debilita a cada repetición hasta no ser más, en la tercera, que a penas perceptible. Hay justo espacio suficiente para contenerlo el tiempo que le toma a BOCA reponerse de su vehemente rechazo de dejar la tercera persona.