

De Becket a Cioran

Final de partida, cuando 'algo sigue su curso'

"Siempre inventamos algo que nos produce la sensación de existir"
S. Beckett

MÓNICA ARANGO ARANGO¹

Dice Fernando Savater (1971) que leer a Samuel Beckett o a Emile Cioran "es reasumir, una y otra vez, la experiencia de la vaciedad" (p. 1); podríamos agregar que leerlos también es descartar de antemano la posibilidad de alcanzar algo con ese vaciamiento. Permitirnos -incluso sin querer- un encuentro con estos autores es dudar sin resolver, responder sin concluir, cuestionar sin refutar, vivir esperando la muerte y morir en el intento de encontrar -sin buscar- el sentido de lo absurdo.

Hay una pregunta revoloteando en el cerebro, una vocecita irracional susurrando al oído palabras desesperadas, agonizantes; dos, tres, cuatro imágenes de mundos posibles titilan en cada parpadeo y una serie de movimientos inconclusos, cíclicos, ilógicos, completan un divagar sinsentido. El hombre se mira por dentro y no encuentra nada, pero mira al exterior y es peor: nada de lo que ve lo justifica a él. Hay un grito de protesta que pregunta a su padre por qué lo creó, por qué fue tan canalla,

mientras otro se cuestiona "por qué esa farsa día tras día" y una voz le advierte que algo sucede, que tal vez él esté a punto de significar algo. Finalmente, no lo hace. Ni él, ni el hombre que reclama a sus padres ni nadie en esta obra significan nada pero significan todo.

Desde su silla heliocéntrica, con su incapacidad de pararse, con su ceguera y con su pesimismo, Hamm significa. Con el catalejo y la escalera, con sus descripciones vagas y confusas, con su desconocimiento de su origen y con su imposibilidad de sentarse, Clov significa. Desde adentro, más adentro, confinados en ese par de basureros que son su mundo, Nagg y Nell significan. Todos ellos son la puesta en escena de la desesperanza y el sinsabor de la rutina descolorida; son el intento de un desposeído existencialista por explicar, desde un ilógico -pero tal vez consciente- ejercicio interno, oscuro y reflexivo, el sentido de la humanidad.

Final de partida (1957) es quizá ese pedacito de infierno que, para fortuna de la historia del teatro y el arte en general, habitó en el universo de Beckett; "un infierno milagroso" (1989), como bien lo dijo Cioran, "puesto que en él, uno se libera de la doble tarea de vivir y morir" (p. 102). Probablemente por la influencia de esa desordenada pero necesaria mirada existencial, nos

¹ Comunicadora Social y Periodista. Estudiante de Maestría en Literatura (Universidad Tecnológica de Pereira). Asistente académica del Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. monica.arango@ucaldas.edu.co

hacía falta decir que la atención de las siguientes líneas y las que ya pasaron está centrada en una de las obras de teatro más recordadas de Becket, una oportunidad que nos regaló para entrar en su mente y asomarnos tímidamente por su ventana de la izquierda y de la derecha -tal como lo hizo Clov para narrarle a Hamm lo que quedaba del mundo- incluso aunque no hubiera nada en el horizonte, aunque todo fuera negro (o gris claro) o aunque perdiéramos el catalejo que nos tranquiliza la vista.

En *Final de Partida* nos encontramos con una serie de acciones que no llevan a ningún lado o, por lo menos, a lo que nuestros ojos de espectador están acostumbrados a esperar: Clov, un sirviente, es el primero que entra en escena. Ejecuta un par de acciones vacilantes y algo cómicas para presentarnos el escenario, un espacio vacío, sin muebles, en el que vemos dos ventanas (una a la izquierda y otra a la derecha, y según dice, una con vista al mar, otra con vista a la tierra) unos bultos bajo unas sábanas y otro más en toda la mitad del lugar, también cubierto por una sábana. Esta es la primera figura que Clov revela al público. Se trata de Hamm, el dueño de casa, quien está inmóvil en el único sillón que representa el mobiliario. Más tarde nos enteraremos que es ciego.

Cuando el sirviente destape el otro bulto, veremos a Nagg y Nell, los padres de Hamm, quienes irán participando con sus anécdotas ridículas, sus palabras de amor o sus interrupciones porque sí.

Hamm (*con cansancio*): Cállense, cállense, no me dejan dormir. (*Pausa*). Hablen más bajo. (*Pausa*). Si durmiera, quizá podría amar (...) Hay una gota de agua en mi cabeza. (*Pausa*). Un corazón, un corazón en mi cabeza.

Pausa.

Nagg (*bajo*): ¿Oíste? ¡Un corazón en su cabeza!

Cloquea con mucha precaución.

Nell: No hay que reír de esas cosas, Nagg. ¿Por qué ríes siempre?

Hamm es odioso, malhumorado, está algo desquiciado y pareciera que lo único que quiere es dar órdenes a Clov. Aquí, allá, más al centro, tráeme, llévame, respóndeme. Órdenes y más órdenes. Ambos mantienen la tensión con sus diálogos sinceros, en los que confiesan estar hartos del otro y sus deseos de llegar al final de esa partida. No obstante, cada que aparentemente estamos cerca, el absurdo irrumpe y los obliga a retroceder.

Clov: ¡Entonces todos quieren que me vaya!

Hamm: Claro que sí.

Clov: Entonces me iré.

Hamm: No puedes dejarnos.

Clov: Entonces no me iré.

Pausa.

La tensión es patente pero, una vez más, pareciera que Beckett quiere dejarla insinuada y dejarla caer con su propio peso. Esta se refleja en la amenaza de Clov, quien manifiesta en varias ocasiones su deseo de abandonar a Hamm, pero cuando creemos que está a punto de hacerlo, algo sucede y todo vuelve a comenzar. Otra vez los gritos, otra vez la rutina. Entre tanto, Clov cuenta que "algo sigue su curso" (p.17) y luego Hamm le pregunta si no estarán a punto de significar algo.

A lo largo de la obra, los ancianos confinados en los botes de basura van muriendo, y de Clov realmente no sabemos si cumple con su ultimátum, pues se queda



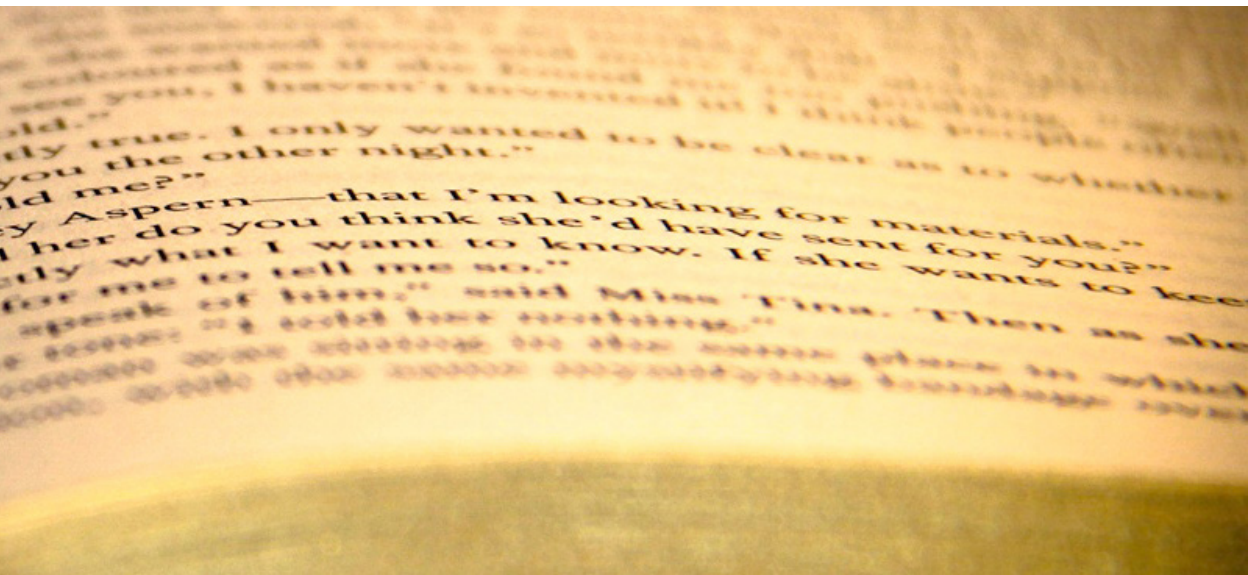
inmóvil cerca de la puerta, sin voltear a mirar a Hamm, quien después de agradecer, gritar y llamar con su silbato, renuncia y acepta terminar de perder ese viejo final de partida; vuelve a su estado inicial, sentado, inmóvil y con un pañuelo ensangrentado extendido en su rostro.

En sus *Ejercicios de admiración y otros textos* (1992) Cioran afirma que todos los personajes de Beckett “son seres que se extrañan de estar vivos, que ignoran lo que se llama una vida” (p. 98), y que como desechos no tienen nada más por afrontar ni esperar. Es precisamente con *Final de partida* que el rumano pone sus ejemplos de por qué el ser humano solo llega a ser libre cuando es consciente del desastre que significa existir; uno de ellos es cuando Hamm indica que “el fin está comprendido en el comienzo y sin embargo continuamos” (p. 54), o cuando le grita a Nagg que es un ¡canalla! porque lo creó, cuando (para Cioran) no hay mayores criminales que Adán y Eva, representantes de la procreación, de

ese delito que acaba con “las ventajas de la inexistencia” (1992, p. 100).

Vale recordar que se trata de personajes que no esperan desarrollar actos heroicos, importantes y trascendentes, pero que en ese intento de nulidad es cuando alcanzan su punto más alto, en el que nos dicen a nosotros, los desprevenidos, que la verdad radica en la consciencia de saberse nada. “Si bien Beckett anota sus palabras (las de los personajes) fluctuantes con cierta distancia, describe en cambio con amor sus miserias psicológicas, se precipita en su decrepitud y, a medida que les despoja de los atributos exteriores de la humanidad, se anima, exulta y se vuelve casi lírico” (Cioran, 1992, p. 102).

Pensemos, por ejemplo, en los espacios que nos ofrece la obra, que toma prestados lugares comunes en nuestro imaginario y los coloca en una dimensión absurda, atemporal, con “la misma hora de siempre”, en una especie de confinamiento tras (o durante) el fin del mundo con una limitada vista al exterior que



solo conocemos por unas descripciones de Clov, con una cocina de tres por tres por tres en la que él se para ver morir su luz, y con una especie de sala oscura pequeña que representa el mundo en el que Hamm quiere estar siempre en el centro. Este último, explicará más tarde el mismo Beckett, “es un rey en un juego de ajedrez perdido desde el inicio. Desde el inicio sabe que sus movimientos son extravagantes y sin sentido, que con el gancho no puede avanzar (...) Hamm trata de aplazar el fin que es inevitable” (en Broderick, 2005, p. 116).

Así, el autor nos recuerda que todo esto sigue siendo un juego, una pieza teatral con actores desempeñando un rol, por eso Hamm inicia su papel diciendo “ahora me toca a mí”, como si fuera su turno de jugar. De hecho, Beckett se atreve a burlarse del melodrama y la sobreactuación con las frases recargadas y en medio de largos bostezos que pone a Hamm, a quien bautiza así (explicó después) haciendo alusión a lo que en inglés denominan un mal actor: *ham* (jamón) y *hammer* (martillo) porque

está clavando a Clov, a Nagg y a Nell en su partida.

Volviendo a la relación de semejanzas existencialistas planteadas entre Cioran y Beckett, es válido decir que el primero tiene una marcada influencia del segundo en sus textos y reflexiones; una afirmación muy cercana a la realidad, teniendo en cuenta que fue uno de los autores que más admiraba. Así lo consignó el rumano en *Cahiers*, textos que reúnen pensamientos y producciones suyas de 1957 a 1972. A manera de diario, en varios apartes, el filósofo cuenta cómo se fue acercando al maestro, con quien entabló una amistad durante años, aunque esta terminó marchitándose por la distancia que prefirió tomar Beckett, argumentando que sus ideas estaban cada vez más y más lejos de las que sostenía Cioran, un tanto más pesimista que él.

Septiembre de 1968. El otro día vi a Beckett cerca de uno de los senderos en los jardines de Luxemburgo, leyendo un periódico de una manera que me recordaba

a uno de sus personajes. Él estaba sentado en una silla, perdido en sus pensamientos, como suele estar. Yo no me le acerqué. ¿Qué habría dicho? (en Spring, 2005).

Así empezaba su relación con el autor, y a lo largo de este diario nos relata cómo se le fue aproximando con sus textos. De hecho, en 1969 Beckett le escribió sobre una novela que recién publicaba: *Démiurge*: “En tus ruinas encuentro refugio”.

Una noche, tras una velada con Beckett y su esposa Suzanne, el autor le confesó a Cioran por qué empezó a escribir obras de teatro: buscaba un cambio, necesitaba relajarse luego de escribir sus

novelas. Lo que nunca dimensionó fue que una distracción o un experimento, llegaría a adquirir tanta importancia. “Luego añadió que escribir obras de teatro requería muchos retos porque tenía que restringirse más que en la novela, donde había una libertad total, sin límites. El teatro imponía convenciones pero la novela no obedecía a nada” (en Spring, 2005).

En ocasiones, con sus artículos, Cioran terminaba difiriendo con Beckett, pese a que tuvieran, en principio, visiones tan cercanas. “Nosotros estábamos de acuerdo en que el superhombre de Nietzsche era ridículo (por su teatralidad), mientras los personajes de Beckett nunca lo son. Ellos no viven en la tragedia sino en lo incurable.

Eso no es tragedia, sino miseria” (en Spring, 2005).

Y es que leer a Cioran, en ocasiones, trae a la memoria pasajes o visiones ya planteadas desde el teatro de Beckett. Es notable su tendencia a preguntarse por el sentido del mundo, de la existencia humana, de lo absurdo, de la muerte como salida a esa condena viviente y el suicidio puerta de escape, tema que también fue recurrente en otros autores como Albert Camus (los tres fueron extranjeros radicados en Francia, cautivados por el círculo literario que envolvía al país), quien decía que “lo único que hace falta es el pensamiento injusto, ilógico (...) La reflexión



sobre el suicidio me proporciona, por lo tanto, la ocasión para plantear el único problema que me interesa: ¿hay una lógica hasta la muerte?” (*El Mito de Sísifo*, 1953, p. 15).

Basta con mirar algunos nombres de los capítulos que integran su libro *En las cimas de la desesperación* (1991) para ver las semejanzas que compartía Cioran con el irlandés y con otros existencialistas: *¿Qué lejos estoy de todo!*, *No poder ya vivir*, *La pasión por lo absurdo*, *Yo y el mundo*, *Agotamiento y agonía*, *Lo grotesco y la desesperación*, entre otros. Allí se pregunta, a propósito, por el absurdo de ser. “El hecho de que yo exista prueba que el mundo no tiene sentido. ¿Qué sentido, en efecto, podría yo hallar en los suplicios de un hombre infinitamente atormentado y desgraciado para quien todo se reduce en última instancia a la nada y para quien el sufrimiento domina el mundo?” (1991, p. 12).

A esto sumamos su famosos *Silogismos de la amargura* (1990) en los que se toma la molestia de manifestar abiertamente sus ideas pesimistas, como la de la que “solo los espíritus superficiales abordan las ideas con delicadeza” (p. 7), que el misterio es la palabra “de la que nos servimos para engañar a los demás, para hacerles creer que somos más profundos que ellos” (p.11); y que el pesimista “debe inventarse cada día nuevas razones de existir: es una víctima del «sentido» de la vida” (p.13).

¿Qué queda después de formularse estas ideas? ¿Qué les llegó a estos autores luego de sus reflexiones? ¿Quién ganó la partida? ¿O se quedaron quizás, como Hamm y Clov, en una inacción divina? Seguramente nada y todo. Lo que sí es seguro es que con sus textos supieron llegar a lectores, a críticos, a espectadores; invitaron a la reflexión por el sinsentido y animaron la conversación - hasta hoy vigente- del *ser* en el absurdo.

Referencias

- Beckett, S. (1964). *Final de partida*. Ediciones Nueva Visión: Argentina
- Broderick, J. (2005). *Samuel Beckett. La tragicomedia de la vida*. Panamericana: Bogotá
- Camus, A. (1953). *El mito de Sísifo*. Editorial Losada: Buenos Aires
- Cioran, M. (1992). *Ejercicios de admiración y otros textos*. Tusquets Editores: Barcelona
- Cioran, M. (1991). *En las cimas de la desesperación*. Tusquets Editores: Barcelona
- Cioran, E. (Spring 2005). *Newsletter of the Samuel Beckett Society*. Volumen (28). Number 1. Recuperado de <http://planetcioran.blogspot.com.co/2006/10/em-cioran-on-beckett.html>
- Cioran, M. (1990). *Silogismos de la amargura*. Editorial Tusquets: Barcelona.
- Savater, F. (15 de julio de 1971). *Sobre E. M. Cioran*. Madrid.