

La diferencia, entre Samuel Becket y Ricardo Bartís

The difference, between Samuel Beckett and Ricardo Bartís

Nicholas Rauschenberg¹

Resumen

A partir de la noción de diferencia en Deleuze y Derrida, buscamos en este artículo una aproximación entre aspectos metateatrales de Samuel Beckett y Ricardo Bartís. Pensando en los aspectos formales de algunas obras de los mencionados autores, buscaremos una crítica inmanente a las obras antes que una traducción o justificación desde el contexto político y social. La dialéctica entre diferencia y *repetición* en el sentido propuesto por Deleuze sirve como principio para pensar diferentes niveles de *circULARIDAD* que resultan en simulacros e ironías. La crítica a la diferencia originaria, a la presencia contingente, como aparece en Derrida, nos conduce a pensar, por un lado, la escritura en las obras como metateatralidad y, por otro, en la contradicción la relación entre la corporalidad del actor y el uso del texto teatral en la contradicción.

Palabras-clave: Diferencia; Samuel Beckett; Ricardo Bartís; simulacro; metateatralidad.

Abstract

Through the notion of difference in Deleuze and Derrida, we seek in this article an approximation of metatheatrical aspects in works by Samuel Beckett and Ricardo Bartis. By reflecting on formal aspects of some works of the mentioned authors, we try to establish an immanent critique of the works instead of their translation or justification through their political and social context. The dialectic between difference and repetition in the sense proposed by Deleuze serves as a starting point to reflect on different levels of circularity that result in simulacrum and ironies. The critique of the original difference, of the contingent presence, as it appears in Derrida, leads us , first, to conceive of *writing* in these works as metatheatricality and, secondly, to think through the relation between the corporeality of the actor and the use of theatrical text as contradiction.

Keywords: Difference; Samuel Beckett; Ricardo Bartís; simulacrum; metatheatricality.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Doutorando em Ciências Sociais na UBA, Buenos Aires, AR, com bolsa do Conselho Nacional de Investigações em Ciência e Tecnologia da Argentina (CONICET). Foi bolsista sandwich do DAAD na FU-Berlin. Pesquisador do IEALC (Instituto de Estudos para a Amé-

rica Latina e do Caribe) da Universidade de Buenos Aires (UBA) e do GETEA (Grupo de Estudos de Teatro Iberoamericano y Argentino) da mesma universidade. nicholasrauschenberg@yahoo.com.br

Hay dos modos de interpretación que más que contradecirse, se complementan. El primero es el esfuerzo hermenéutico de traducir las obras: desvendar sus significados ocultos, sus presupuestos, ideologías, posiciones políticas etc. El segundo busca el fracaso de ese *primer* análisis para poder incursar en las formas, en el juego estético, sus disputas, presupuestos y oposiciones (ver Adorno, 2005; Menke, 1997). Es necesario un desprendimiento de los significados que muchas veces son predominantes y que, por más político-moralmente comprometidas que sean las posiciones irreductibles que tengamos, nos dificultan a veces los accesos a los procedimientos del arte. Nos interesa en este artículo hacer una breve aproximación entre Samuel Beckett y Ricardo Bartís en el contexto del Teatro del absurdo, pero sin descartar una inevitable preeminencia del contexto teatral argentino. Nuestro enfoque en los procedimientos tratará de resaltar cómo ambos autores se valen de la *diferencia*, de la producción de una diferencia ineludible. Nuestro marco interpretativo se basa en una tensión entre Deleuze (2006) y Derrida (1989). ¿Cómo la producción de la diferencia produce sentido? Para Deleuze, el sentido se basa en la diferenciación como un proceso, en un devenir de las diferencias en órdenes de abstracción. Para Derrida, el sentido se anula en la diferenciación. En Derrida, la diferenciación fracasa al resguardar el sentido porque es memoria del proceso de producción del sentido y, por necesidad, un signo de otro signo. La necesidad de la presencia del hablante garantiza la imposibilidad de significados ideales. Deleuze hace caer todo el peso sobre el sentido como movimiento, como producción, como novedad, como devenir; Derrida hace caer un peso equivalente sobre el sentido como idealidad, como identidad localizable, como verdad presentable. Si para Deleuze "el sentido se genera al diferenciarse", para Derrida el sentido "se pierde diseminándose" (Nancy, 2008, p. 256). Deleuze ve el sentido que difiere abriéndose, Derrida "lo ve abierto difiriéndose" (Nancy, 2008, p. 256).

Para Deleuze, "la diferencia habita la *repetición*" (2006, p. 118). En un *primer* momento, la *repetición* es material pura y simple, sea un tic-tac o dos proposiciones que conforman un caso AB. Cada caso de *repetición* carga en sí ser una diferencia pura en relación a otro caso AB distinto. En *La cantante calva*, de Eugène Ionesco (2012), luego en el comienzo de la obra, a cada réplica de la señora Smith le sigue un chasquido de su marido. En la tercera escena de esta misma obra, la señora Martin repite cada estado que describe de sí mismo el señor Martin, su marido. La réplica de la esposa siempre empieza con "qué curioso!" y "qué coincidencia" antes de repetir el contenido de lo que le dice su marido, como para jugar que sospecha quién es él, porque, pese a las evidencias, tiene dudas. Por tanto, en este *primer* nivel la *repetición* se encuentra encerrada en el caso, reducida a dos (AB, tic-tac), pero que produce una diferencia inmanente, destacable de otro caso de *repetición*. Un ejemplo más: en *Los días felices*, de Samuel Beckett, los pocos diálogos entre Winnie y Willie están cargados de un efecto de *repetición*: "Willie: Sí. Winnie: ¿Y ahora? Willie: Sí. Winnie: ¿Y ahora? Willie: Sí. Winnie: ¿Y ahora?" (Beckett, 2006, p. 155). O aún: "Winnie: ¿Qué? Willie: Formigación (Formigarcho). Winnie: ¿Qué? Willie: Formigación." (Beckett, 2006, p. 163). En la ironía del tiempo muerto que sugiere la obra hasta los anuncios del periódico se repiten: "Willie: Oportunidad para joven espabilado." (Beckett, 2006, p. 137 y 193); "Willie: Se necesita jóven prometedor" (Beckett, 2006, p. 139 y 195).

Winnie repite a lo largo de toda la obra: "El viejo estilo" y "Este va a ser otro día feliz" y muchas variantes de ésta frase.

En *Postales argentinas* (1989), de Ricardo Bartís, Héctor Girardi repite una frase que dedica a su madre, su musa: "Madre, he venido a su encuentro de la mano del amor y de los sueños, de la mano de la esperanza" (Bartís, 2003, p. 44 y 46). En la misma obra, cuando la Madre está colgada empieza a repetir: "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo y más la piedra porque ella ya no siente" (Bartís, 2003, p. 50). Por ahora no nos preguntaremos por el sentido en la obra que tienen esas repeticiones, más allá de lo variado que podrían resultar tales interpretaciones. Nos basta con entender que en este nivel las repeticiones y su diferencia devenidas por su simple ejecución generan elementos que ante otras *repeticiones-diferencias* serán matizados, serán puestos en juego con y a través de otros órdenes de *repetición* cuyo efecto podrá ser la ironía, el simulacro, una estructura circular etc. Para Deleuze, la *repetición* es una síntesis que en el límite es una abstracción deducida a partir de ciertos casos, ella es imaginaria por tanto. Esa singularidad es lo que garantiza que esa *repetición* devenga diferencia.

Un *segundo* nivel, sin duda más dialéctico, puede ser pensado cuando el *primer* nivel de *repetición* pasa a un nivel más abstracto, por así decirlo. Se abre un nuevo infinito, que es la *repetición* de los propios casos de *repetición* AB, tic-tac, etc. "Entre una *repetición* que no para de deshacerse en sí y una *repetición* que se despliega y se conserva *para nosotros* en el espacio de la representación, hubo la *diferencia*, que es el para sí de la *repetición*, lo imaginario" (Deleuze, 2006, p. 118). Para Deleuze, "la diferencia está entre dos repeticiones" (Deleuze, 2006, p. 119). La diferencia se percibe al comparar dos repeticiones que son diferentes entre sí, y además nos hace preguntar qué modos de *repetición* y diferencia están en juego. La diferencia nos hace pasar de un orden a otro de *repetición*, sean las repeticiones transitorias que se deshacen pero que contienen elementos para otras nuevas repeticiones, sean nuevos niveles de generalización que permiten reestructurar un nuevo orden de elementos que se repiten entre sí o que están formados desde estructuras que presuponen repeticiones más simples. Es lo que Deleuze llama "síntesis pasiva". En el final de *La cantante calva* los Martin asumen el rol de los Smith, es decir, la *repetición* genera lo diferente, repite la estructura pero invierte el contenido. El contenido, es decir, ambas parejas, presupone una *repetición*, pero el sentido de la obra le atribuye una *diferencia* para ironizar otro *orden de repetición*. El efecto de ironía se debe a que una *repetición* puede ser simplemente un simulacro de una *repetición* anterior.

La *circularidad* es un modo de *repetición*. Además de presuponer también más de un modo de *repetición*, puede articular inclusive modos contradictorios de *repetición*. La *circularidad* es un pasaje de un estado de las diferencias generales a una diferencia singular, reduce las diferencias exteriores a una diferencia interna, inmanente. La *interrupción* surge de una crisis de las repeticiones que constituyen la *circularidad*. La *interrupción* busca un nivel más abstracto de órdenes de *repetición* para negar la *circularidad*, pero a la vez tiene que mantener elementos que se repiten. En *Esperando a Godot*, de Beckett (2006), podemos destacar dos niveles de *circularidad/interrupción*: por un lado, cada acto puede ser considerado una variación cíclica del hecho de que de Godot no viene a pesar de la espera y del "pasar el tiempo". La

noticia de que Godot no vendrá interrumpe la espera que es inmediatamente retomada pese al desconsuelo de Didi y Estragón. Pero, por otro lado, el modo de pasar el tiempo se compone de repeticiones e interrupciones: "no podemos salir porque esperamos a Godot." Cada desarrollo culmina con el hecho de la espera; inclusive las apariciones de Pozzo y Lucky son pasatiempos e interrupciones. Esas apariciones muestran un avance del estado de cosas, pero la tensión está puesta en lo cíclico de la espera. En *Final de partida* la tensión está, por un lado, puesta en cómo Clov rechaza reiteradamente los juegos de lenguaje propuestos por Hamm. Por otro, la tensión inmanente de la obra está doblemente entretrejida: primero, en la angustia de ambos por la posible huida definitiva de Clov y, segundo, en la historia posiblemente sobre Clov cuyo relato Hamm interrumpe de modo perverso, para forzar la permanencia de su ayudante. El juego, la partida circula hasta dejar el final aparentemente indefinido: es sólo el fin de otra partida. En *Los días felices*, el segundo acto, así como en *Esperando a Godot*, muestra un avance del estado de cosas que presupone ironías en relación al primer acto. Si en el primero el timbre despierta a Winnie para "otro día feliz", en el segundo el timbre no le perdona ni siquiera cerrar los ojos, se transforma en un instrumento de tortura.

En *Postales argentinas*, Héctor vuelve al puente La Noria: en el primer acto con su madre muerta, y en el segundo, con su novia Pamela Watson. La actriz es la misma que primero hace de madre y después de novia, un provocador "significante" que juega con la ambigüedad edipiana de la "musa inspiradora" de la escritura de Héctor. Pamela Watson, en un corto lapso, se transforma en la madre y vuelve a ser Pamela. En *La máquina idiota* la interrupción articula los fragmentos. Cuando Itelman, presidente del anexo del panteón de los actores, grita "Dormir!" y todos efectivamente duermen, se da una brusca resolución de la intensidad del caos. El "teatro de estados" de Bartís puede ser pensado con el par dialéctico *circularidad/interrupción*: al pasar de un estado al otro hay tensiones que se reprimen y otras que se desarrollan, o simplemente se inicia o retoma otro nivel de *repetición*. Cuando Itelman le pide a Beatriz que saque una foto y todos se ubican ante la cámara, de repente explota el purificador y se grita: "Pistonea! Pero funciona!" La figura de Hamlet que está en disputa circula por dos personajes Nelson y Beatriz: a principio Nelson es el elegido por Itelman para el papel, y para demostrarlo y lucirse, Nelson declama el texto del "ser o no ser". Beatriz indica que sólo participaría de la obra si fuese Hamlet, y para eso también recita una parte del texto. Ambos son bruscamente interrumpidos después de llegado el auge emotivo de su "actuación". Otro ejemplo: Adela grita para captar la atención de todo el grupo con el pretexto de que, al lado, los del panteón "oficial", se está escenificando el monólogo de Natasha Filipovna, en *Hambre y amor* de Dostoievski. Cuando ella misma empieza a recitarlo, recita en realidad de modo muy emocionante a un discurso de Eva Perón:

Yo no valgo por lo que hice. Yo no valgo por lo que soy, ni por lo que tengo. Yo tengo una sola cosa que vale, la tengo en mi corazón, me quema en el alma, me duele en mi carne y arde en mis nervios. Es el amor por este pueblo y por Perón. Sé, yo sé que Dios está con nosotros, porque está con los humildes y desprecia la soberbia de los poderosos. Y aun que deje en el camino girones de mi vida, yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria.

En *Postales argentinas* las citas como textos repetibles ganan un nuevo sentido. El caso AB, es decir, la diferencia originaria, el texto originario y su "citabilidad", es un presupuesto. La construcción de la diferencia, de la autenticidad de Héctor Girardi como poeta, parece atrapada en simulacros de *repetición*; por ejemplo, el motivo de su trabajo en el correo: robar palabras y expresiones de las cartas. La Madre cita el himno argentino "Oid mortales el grito sagrado, libertad..." (Bartís, 2003, p. 47); en seguida cita a Gustavo Adolfo Bécquer "Volverán las oscuras golondrinas" (Bartís, 2003, p. 48). La *repetición* como cita revela lo falso: "Héctor: Comprendí que mi madre citaba!" (Bartís, 2003, p. 48). En la escena III, Héctor prueba hacer un poema a partir de los anuncios del diario: "Vendo fiat 1500. Depilo a la cera negra. Paritarias y negociaciones". Cuando la madre intenta seducir a Héctor usa versos shakespearianos de Lady Macbeth: "Venid a mis senos maternales y convertid mi leche en hiel" (Bartís, 2003, p. 52). El fracaso de Héctor como escritor no esconde una falencia del propio uso del lenguaje. En *Los días felices*, Winnie, ante la pérdida del sentido originario del lenguaje, también cita, aunque con errores, poetas clásicos como John Milton: "Azote de luz infernal" (Beckett, 1989, p. 129), o "Perdurables penas" (Bartís, 2003, p. 135). ¿Pero para qué esas citas?

En Beckett la *circularidad/interrupción* sugiere haber simulacro. El juego entre Hamm y Clov parece terminar, lo que sería la muerte de ambos, pero es sólo una partida entre ellos. En *Esperando a Godot*, la espera, el "pasar el tiempo" y el hecho de que Godot no viene, aunque mande a un niño para avisarles, sugiere que hay otro orden de acontecimientos que se les escapa pero que los considera. En la *Última cinta de Krapp*, el protagonista simula poder cambiar su pasado regrabando una cinta, actualizando un recuerdo y reprimiendo su angustia que estalla al final. Una clara metateatralidad aparece con Winnie que presupone un público, el señor y la señora Shower o Cooker. El absurdo beckettiano no es el único que usa el simulacro como juego de metarepresentación. Con Harold Pinter (2006), en *The dumb waiter (El montaplatos)*, Gus y Ben no entienden el chiste que les hacen sus superiores y tratan de atender los pedidos absurdos de comida que vienen por el tubo ascensor de la cocina desactivada donde esperan órdenes para "ir a trabajar". Si tenemos en cuenta la recepción del absurdismo en Argentina, en *El señor Galíndez* (1973), de Eduardo Pavlovsky (2002), las llamadas telefónicas no sólo interrumpen cada clímax de los nudos de conflicto, sino que, como en la obra de Pinter, parece indicar que se trata de una broma. Los superiores, para agradar a los tres torturadores que esperan que les envíen "trabajo", les envían a dos prostitutas. Una de ellas sin embargo tiene un tatuaje de Perón en su espalda, lo que activa la ira torturadora de Beto que la ata en la camilla de tortura. Cuando está a punto de aplicarle la picana en los pezones, suena el teléfono, posiblemente *el señor Galíndez*, ordenándoles que liberen a las chicas porque ya van a recibir "trabajo".

En Bartís, la escritura es el pretexto para un estilo metateatral (ver Dubatti, 2014). En *Postales argentinas*, las referencias al acto de escribir y las huellas de sentido que pueden pensarse desde la escritura – escribir por ejemplo en un mueble sólo rallándolo, sin tinta – o del uso desfigurado de objetos – como un teléfono antiguo que se usa como copa para un vino – crean juegos de resignificación, provocan un

distanciamiento, una desidentificación. A principio la actriz que se dirige al público avisa que la obra se construyó a partir de manuscritos encontrados en un país que dejó de existir: la Argentina. La narración se ubica en el año 2300 y la obra se sitúa en 2048, en los márgenes secos del Río de la Plata. Esos manuscritos pertenecen a Héctor Girardi. La obra es sobre un escritor y su escritura: los motivos que quizá inspiraron esa escritura: la madre, la novia. Pero vemos a Héctor escribir con un cable o hasta en el aire, escribir en un diario viejo. ¿Cómo pudo ser rescatada esa escritura más de docientos años después? La propia representación de la escritura parece entonces ser una farsa. El simulacro de la representación es la falsificación del sentido del texto.

En *La máquina idiota*, el gran objetivo que estructura los principales nudos conflictivos es el montaje de Hamlet, o sea, el teatro dentro del teatro. Aquí la escritura aparece nuevamente problematizada: la única versión del texto que tienen está en hebreo y nadie lo entiende. Como están en un anexo del panteón de los actores muertos, siendo ellos mismos actores, dependen de la memoria para organizar los ensayos que se limitan al texto recordado. Recordemos que están todos muertos y tienen muy pocos accesos al mundo de los vivos, por así decirlo. En la irónica cita "Sin texto no hay obra. Sin autor no hay obra", de la burocrática Agencia Argentina de Actores (Argentores) que se ocupa de cobrar los derechos de los usos de textos teatrales, aparece un mandamiento del teatro de Ricardo Bartís: la superación del teatro textual. Ya no hace falta un texto único que organice la conducta sincronizada y sometida de los actores. Quizá podríamos aquí acercarnos a Bartís y al Artaud de *El teatro y su doble*. Artaud defendía la actuación como una energía, algo irreplicable:

lo que ha sido dicho no es como para seguir diciéndolo; una expresión no vale dos veces, no vive dos veces; toda palabra, una vez pronunciada, está muerta, y que sólo actúa en el momento en que se pronuncia, una forma empleada ya no sirve y se limita a invitar a que se busque otra y que el teatro es el único enclave del mundo en que un gesto realizado no se recomienza dos veces (Artaud, 2005, p. 131).

Si, por un lado, el teatro de la crueldad es el arte de la diferencia, la presencia como diferencia pura, por otro, la tragedia es la necesidad inmanente de la *repetición* (Derrida, 1989b, p. 338-9). La tensión de las obras de Beckett y Bartís con lo más trágico de la historia occidental es evidente. Beckett escribe a la sombra del Holocausto, de la angustia más profunda y del apocalipsis inminente (ver Temkine, 2008). Bartís elabora, desde lo colectivo de la memoria, personajes muertos teniendo aún muy cerca el terror de las picanas y el zumbido de los vuelos de la muerte de la última dictadura militar argentina (1976-1983). Eso se ve en la presencia de la muerte, de personajes que actúan estando muertos cuyo drama inclusive se refiere a su memoria, como por ejemplo en Hamlet y la guerra de los teatros, de 1991 (ver Bartís, 2003; Dubatti, 2011). Sin embargo, más allá del contexto histórico y su irreverente justificación de los contenidos, la actualidad de la tragedia en estos dramaturgos es la actualidad de la forma de enunciar a través del hecho teatral, de la metáfora irreductible. La tragedia es el despliegue de la lucha entre lo trágico y la representación: "ambos se dirigen uno contra el otro pero sólo se pueden dar mediante el otro" (Menke, 2008, p. 13). La tragedia cobra su resignificación, su reformulación, su *repetición*-diferencia,

su presencia única y al mismo tiempo no original.

Bartís, en entrevista, define la aparente paradoja de la tragedia en su teatro: "La aspiración es conseguir de un actor una religiosidad grotowskiana, y al mismo tiempo que ese actor pueda burlarse de esa creencia" (Rosenzweig, 2011, p. 85). La tragedia que se repite, especialmente si pensamos en la importancia de las parodias de Shakespeare y de autores del grotesco criollo como Arlt y Discépolo (ver Viñas, 1997) en el teatro de Bartís, sólo puede aparecer en tono de farsa y fracaso: la metateatralidad que subvierte la pretensión ontológica del texto pareciera ser la única manera de crear más allá de la estructura burocrática e idealista que domina el teatro en la Argentina. Como aparece en *Postales argentinas* y en *La máquina idiota*, pareciera tratarse de una "distopía", el fracaso de la ideología (del genio, de la obra de arte sublime etc.), la negación inmanente de cualquier proyecto utópico (Dubatti, 2011). Si Artaud despreciaba la preeminencia del texto teatral por su pretensión de verdad trascendente e idealidad de representación para críticos y estetas, con Bartís, la tragedia busca en el cuerpo del actor y en la política de las formas su derecho a la diferencia de la representación. En la metateatralidad de Bartís aparece una fisura irremediable entre corporalidad y textualidad, entre forma y representabilidad de la forma.

Bartís trabaja la corporalidad actoral a partir de intensificaciones de la actuación colectiva que derivan en destrucción originaria del sentido de textos fragmentados previamente. En su "teatro de estados" el acontecimiento teatral se da por los "cuerpos afectados" (ver Dubatti, 2014), lo fragmentario de las acciones y los picos de intensidad son funcionales a la totalidad y metateatralidad de la obra. Si en Beckett la circulación y el simulacro son los recursos para una metateatralidad no del todo asumida, por así decirlo, en Bartís las citas y sus resignificaciones tensionadas en fragmentos construyen una peculiar metateatralidad. Es casi una ironía que el teatro de Bartís surja procedimentalmente de los moldes de un deleziano devenir, es decir, de una dialéctica entre "diferencia y repetición" por la ausencia de un texto previo que los actores deberían memorizar para los ensayos (ver Dubatti, 2011). Con la participación organizadora y crítica del propio Bartís, en los ensayos los actores generan diferencias que van organizando elementos y cortas escenas que a su vez tienden a repetirse y transformarse. Bartís no es "el autor", es apenas el director: la obra es colectiva, pese a que buena parte de la crítica le atribuya el crédito autoral. En los ensayos y en estas sedimentaciones de lo que vendrá a ser la obra, aparecen textos externos en fragmentos, en sus falencias ideológicas, en memorias borrosas y descontextualizadas que son traídas al juego teatral tanto por el propio Bartís como por los actores. El texto escrito es por tanto desvinculado de su contexto original. El texto es sedimentado, entonces, desde una dialéctica entre corporalidad y oralidad, desde la memoria colectiva que el grupo le imprime a partir de las nuevas tensiones que de a poco se plasman en la obra. En Bartís, Deleuze parece imponer su modelo del "devenir diferencia" al librarse de la representación de la escritura originaria, pero Derrida aparece con un semblante irónico para recordarle la paradójica contingencia de la presencia: ¿qué pasaría si algún grupo teatral en otro contexto quisiera armar una de sus obras cosificando así el texto de autoría colectiva bajo el nombre de Ricardo Bartís?

Con Beckett, a su vez, no se descarta el modelo clásico, por así decirlo, del autor que escribe, mantiene el texto y eventualmente lo dirige, como la puesta de *Esperando a Godot* en el Schiller Theater de Berlín, en 1975 (ver Zipes, 1982). A pesar de la traducción al alemán, el texto es prácticamente el mismo que la primera versión estrenada en Francia a principio de los años 1950. Los actores son otros, por supuesto. ¿Podríamos pensar que el uso del cuerpo de los actores se acerca a algo estereotípicamente "ideal" del estilo teatral "absurdo" tal como plasmado por la crítica en su afán coleccionista y encasillador (Esslin, 1961)? ¿Podríamos considerar así ese trabajo actoral una gran cita de un texto ya clásico? Al final, en los ensayos el texto ya está determinado, la obra estuvo en cartelera muchas veces y en distintos países, habrá solamente que afinar ritmos, dinámicas, intensidades, luces. No, de ningún modo. ¿Y qué decir sobre la escenificación de *Fin de Partida* dirigida por George Tabori en 1997 en el Volksbühne de Berlín, donde los actores se presentan al público dibujando con una gran tiza el escenario a medida que construyen sus personajes a partir de su relación Hamm-Clov? (ver Rauschenberg, 2013).

El que hace una hermenéutica del texto desconoce el trabajo del actor: la gran diversidad de técnicas actorales, sobre todo aquellas que ponen su énfasis en lo corporal antes que en el texto. Retomando a Artaud: "La palabra tiene apenas un valor discursivo. [...] La palabra sólo sirve para detener el pensamiento" (Artaud, 2005, p. 131). El texto no es solamente índices y pretextos para la acción del actor (ver Serrano, 2013). El texto tiene que estar en contradicción con la acción, o por lo menos no debe condicionar ni limitar la acción ni la *conducta física* del actor. Hay innumerables contradicciones que caben al actor e indirectamente al director determinar. La contradicción es la diferencia: tanto las contradicciones que le dan vida a los personajes desde lo preeminentemente físico-moral, como la contradicción necesaria entre conducta y aparente semántica del texto. Esta contradicción entre texto y disposición en sí misma contradictoria para la conducta desdibuja el ideal encasillador de la crítica: le atribuye la autonomía al actor y a su momento. ¿Y cuántos teóricos del teatro del absurdo, directores y actores no habrán desdibujado y rearmado las obras de Beckett y otros autores clásicos? Si consideramos que la *repetición* del texto conlleva a una diferencia ineludible de lo representado por el cuerpo del actor, en Beckett (y no sólo en él), Derrida pareciera ganar una preponderancia: se interpreta el signo escrito en lo que tiene de fugaz y transitorio. Para Derrida la escritura como *medium* es la prueba de que no existe un sentido transcendental para el lenguaje, inclusive el lenguaje – *medium* – corporal [*Leib, Einverleibung*] (ver Derrida, 1989a, p. 205). El sentido se construye desde una necesaria intertextualidad, pero que no puede ser objetivada de modo definitivo. Como explicamos más arriba, el fracaso del sentido se debe a que éste es memoria del proceso de producción, y por ende, signo de otro signo. Y Deleuze le contestaría a Beckett: su obra va a seguir generando lo nuevo a partir de repeticiones y diferencias – corporales, escénicas, metodológicas, históricas – mientras exista el actor en el teatro.

Referencias:

- ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética, Obras completas, V 6*. Madrid, Ed. Akal, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Ed. Sudamericana, 2005.
- BARTÍS, Ricardo. *Cancha con niebla*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 2003.
- BECKETT, Samuel. *Teatro Reunido*, Buenos Aires, Marginales, Tusquets Editoriales, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Los Días Felices*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Ed. Graal, Rio de Janeiro.
- DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989a.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989b.
- DUBATTI, Jorge. Teatralidad, teatro, transteatralización: notas sobre teatro argentino actual (y en particular sobre *La máquina idiota*, de Ricardo Bartís), *Karpa*, n. 7, 2014.
- DUBATTI, Jorge. *Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país. *Stichomythia*, vol. 11-12, pp. 89-97, 2011.
- ESSLIN, Martin. *The Theater of the absurd*. Vintage Books, New York, 1961.
- IONESCO, Eugène. *La cantante calva. Jacobo o la sumisión*. El porvenir está en los huevos. Ed. Losada, Buenos Aires, 2012.
- MENKE, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. La balsa de las medusas, Visor, Madrid, 1997.
- MENKE, Christoph. *La actualidad de la tragedia*. Machado Libros, Madrid, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. Las diferencias paralelas. Deleuze y Derrida. En: CRAGNOLINI, M. *Por amor a Derrida*. Ed. La Cebra, Buenos Aires.
- PAVLOVSKI, Eduardo. *Teatro completo IV*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 2002.
- PINTER, Harold. *El montaplatos. El invernadero. Una noche de juerga*. Ed. Losada, Buenos Aires, 2006.
- RAUSCHENBERG, Nicholas. Tres figuras históricas en la crítica inmanente de Theodor

Adorno: anticuado, estilo y tradición. *Crítica Cultural*, Florianópolis, jul/dez 2013, n. 8, v. 2, pp. 305-322.

ROSENZVAIG, Marcos. *Técnicas actorales contemporáneas*. Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011.

SERRANO, Raul. *Lo que no se dice*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 2013.

TEMKINE, Pierre. *Warten auf Godot*. Das Absurde und die Geschichte. Mattes und Seitz Berlin, 2008.

VIÑAS, David. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Armando Discépolo. Ed. El Corregidor, 1997.

ZIPES, Jack. Beckett in Germany/Germany in Beckett. *New German Critique*, n. 26, Spring-Summer, 1982.

Recebido em: 28/08/2014

Aprovado em: 07/10/2014