



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras

Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios

***Fin de partida* de Samuel Beckett: una propuesta de análisis desde
los tres momentos de la mimesis en Paul Ricoeur.**

Opción de titulación

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Enseñanza de Estudios Literarios

Presenta:

María Mónica Montes Jiménez

Dirigido por:

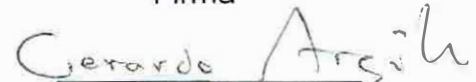
Dra. Ester Bautista Botello

Dra. Ester Bautista Botello
Presidente



Firma

Dr. Gerardo Argüelles Fernández
Secretario



Firma

Mtra. Araceli Rodríguez López
Vocal



Firma

Dr. Víctor Grovas Hajj
Suplente

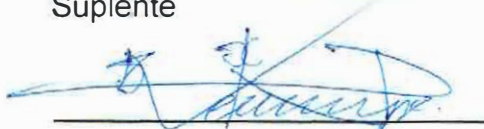


Firma

Dra. Beatriz Garza González
Suplente



Firma



Lic. Verónica Núñez Perrusquía
Director de la Facultad



Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Director de Investigación y Posgrado

Resumen

En esta investigación analizamos la obra dramática *Fin de partida* de Samuel Beckett empleando los tres momentos de la mimesis propuestos por Paul Ricoeur. Iniciamos este análisis refiriendo la *mimesis* y la *poiesis* en Aristóteles. En un segundo momento, realizamos el análisis teniendo como eje tres categorías que consideramos constantes en la obra beckettiana: Crisis como cisma, Brete del lenguaje e Imposibilidad para acabar. De esta manera cada una de estas categorías se relaciona con los momentos de la mimesis propuestos por Ricoeur: Prefiguración, Configuración y Refiguración. Es importante mencionar que esta propuesta de análisis está dirigida principalmente a docentes de literatura dramática, directores y actores de teatro, a los que intenta ofrecer ciertas herramientas que permitan un acceso al análisis desde la *mimesis* y la *poiesis* de las obras dramáticas. Asimismo, esta investigación busca acceder de manera más profunda al acto de lectura de las obras dramáticas, entendiéndolas como un hacer poético-mimético, en el que se devela la significación del quehacer hermenéutico, la condición humana y ese instante en que el artificio se vuelve artístico. *Fin de partida* fue publicada en 1957, bajo la misma estética beckettiana única e inconfundible: el presentar temas trágicos como la soledad, la brevedad de la vida, la degradación y el sufrimiento humanos, encarnados en formas cómicas. El cómo provocar al estudiante o actor a la lectura de estas obras, no es cosa sencilla y de fácil perspicacia, sin embargo no hay mayor complejidad que lo que el mismo Beckett plasmó en sus personajes: la capacidad para inventar. Para Beckett la vida es “un silencio” y la obra de arte otro “un arte que es totalmente inteligible y totalmente inexplicable”. Es así, que nuestra propuesta de análisis es apenas un acercamiento, un intentar entender el mundo y su compleja sencillez, un poco tal vez, siguiendo el axioma poético de Valery, un “hay que intentar vivir”.

Palabras clave: (Mimesis, lenguaje, teatro, narración, tiempo)

Summary

In this research work we analyze the dramatic work *Fin de Partida (End of Game)* by Samuel Beckett using the three moments of mimesis proposed by Paul Ricoeur. We start this analysis referring to the *mimesis* and the *poiesis* in Aristotle. In a second phase, we carry out the analysis basing on three main categories we consider as constant in Beckett's work: Crisis as schism, Predicament of language and the Impossibility of ending. In this way, each of these categories is related to the moments of mimesis proposed by Ricoeur: Prefiguration, Configuration and Refiguration. It is important to mention that this analysis proposal is intended mainly for dramatic literature teachers, directors and theatre actors, to whom we intended to offer certain tools which enable them an access to the analysis from the *mimesis* and *poiesis* of dramatic plays. At the same time, this research work is intended to access in a deeper way to the Reading act of dramatic plays, considering them as a poetic-mimetic doing in which the hermeneutic doing is discovered, along with the human condition and the exact moment when the artifice becomes artistic. *End of Game* was first published in 1957, under the same unique and distinctive Beckett's aesthetics: showing tragic themes such as loneliness, the shortness of life, degradation and human suffering, shown in a funny way. How to provoke students or actors to read these plays is not a simple and easy thing. However, there is no greater complexity than the one Beckett himself reflected in his characters: the ability to invent. For Beckett life is "a silence" and the piece of work another, "a totally intelligible art which is totally unexplainable". This is how our analysis proposal is just an approach, a trying to understand the world and its simple complexity, may be a little, pursuing Valery's poetic axiom, a "let's try to live".

Key words: (Mimesis, language, theatre, narration, time)

...silencio como el que existió antes

ya nunca más existirá

por el murmullo desgarrado

de una palabra sin pasado

por haberla dicho demasiado no pudiendo más

jurando no volver a callar.

Cada palabra es como una mancha innecesaria

en el silencio y la nada.

S.B.

A Sandra, Raymundo, Andrea y Tang

Agradecimientos

Agradezco el interés y las atenciones de la Dra. Esther Castillo para revisar este trabajo y sus innumerables palabras para recomodar las inspiraciones que motivaron esta tesis.

Asimismo a mi querida asesora, a los atentos lectores y amigos que me otorgaron su tiempo y experiencia para mejorar esta investigación.

Reconozco también el apoyo y financiamiento recibido por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEQ) para la realización de este posgrado y la elaboración de la presente tesis.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO	
2.1 <i>MYTHOS-MIMESIS-POIESIS</i> DE ARISTÓTELES A PAUL RICOEUR.....	8
2.2. DESARROLLO DE PRESUPOSICIONES.....	11
2.3. MOMENTOS DE LA MIMESIS: NARRACIÓN Y TIEMPO.....	16
2.4. BECKETT: CRISIS COMO CISMA, BRETE DEL LENGUAJE E IMPOSIBILIDAD DEL ACABAMIENTO.....	29
3. CAPÍTULO II. ANÁLISIS DE LA OBRA DRAMÁTICA <i>FIN DE PARTIDA</i> DESDE LOS TRES MOMENTOS DE LA <i>MIMESIS</i>	
3.1. PRE COMPRESIÓN DE LA OBRA DE SAMUEL BECKETT.....	39
3.2. MIMESIS I. PREFIGURACIÓN DEL AUTOR: CRISIS COMO CISMA.....	42
3.2.1. ELEMENTOS SIMBÓLICOS.....	51
3.2.2. CARACTERES TEMPORALES.....	53
3.3. MIMESIS II. CONFIGURACIÓN DE LA TRAMA: BRETE DEL LENGUAJE.....	60
3.4. MIMESIS III. RECEPCIÓN. LECTURA DE LA OBRA BECKETTIANA: IMPOSIBILIDAD DE ACABAMIENTO.....	66
4. CAPÍTULO III. REFIGURACIÓN DE LA OBRA: PROPUESTA DIDÁCTICA	
4.1. LOS MOMENTOS DE LA MIMESIS HACIA UNA EDUCACIÓN HUMANISTA.....	71
4.2. <i>MIMESIS I</i> . PREFIGURACIÓN-CISMA COMO CRISIS-CONOCIMIENTOS PREVIOS.....	77
4.3. <i>MIMESIS II</i> . CONFIGURACIÓN-BRETE DEL LENGUAJE.....	82
4.4. <i>MIMESIS III</i> . REFIGURACIÓN-IMPOSIBILIDAD PARA ACABAR-PLACER DEL TEXTO.....	85
4.5. EL ACTO DE LECTURA FRENTE A LA IDENTIDAD NARRATIVA.....	93
5. CONCLUSIONES	97
6. BIBLIOGRAFÍA	101

1. Introducción

La presente investigación tiene su origen, por un lado, en el interés personal por indagar más a fondo acerca de la obra del autor Samuel Beckett (1906-1989) y por otro, la búsqueda por diversas maneras de adosar los textos dramáticos desde la teoría literaria y que ello funcione como propuesta y estrategia de enseñanza en el abordaje de los estudios literarios.

Para realizar el análisis que compete a esta investigación acudimos a la teoría hermenéutica literaria del filósofo francés Paul Ricoeur, quien nos ofrece instrumentos para el acceso a la interpretación de los textos literarios. Aunque nos centramos principalmente en los trabajos realizados en *Tiempo y narración (I, II y III)*¹ también, se hacen referencias a otras obras del autor.

Las preocupaciones de Paul Ricoeur en cuanto al círculo hermenéutico entre narración y tiempo nos llevó a intentar hacer un análisis en obras dramáticas, concretamente, *Fin de partida* de Samuel Beckett. Este análisis parte de la descripción y comprensión de los tres momentos de la mimesis que plantea Ricoeur para representar las mediaciones entre tiempo y narración. Asimismo veremos de qué manera intervienen en los tres momentos de la mimesis, elementos estructurales, simbólicos y recepcionales que dan a las tramas una particular organización de la semántica de la acción, significación y el carácter de cierre. Esto nos ha llevado a detectar una triada de categorías constantes en la obra beckettiana y que acompañan el análisis, yuxtaponiéndose con cada uno de los momentos de la mimesis, estas categorías son: Crisis como cisma, brete del lenguaje e imposibilidad para acabar; como ya mencionamos, estas categorías dirigen el análisis y fundamentan la dirección de nuestra propuesta didáctica al interrelacionarse con la Prefiguración, Configuración y Refiguración de los modos miméticos.

¹ RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración (I, II, III)* Ed. Siglo XXI, México.

Es prudente, nos parece, expresar en esta introducción algunos indicios y antecedentes de Samuel Beckett y su obra, que lleven a nuestro lector a comprender la elección de autores y obras que retomamos para esta investigación.

Samuel Beckett fue un dramaturgo irlandés nacido en los albores del siglo XX, desde joven fue afanoso su interés por la búsqueda de la palabra y el denunciar las carencias del lenguaje para decir, expresar y traducir. Esto lo lleva desde temprana edad al “obligarse” a escribir en otras lenguas, principalmente el francés. Manuel Montalvo en la biografía *Beckett (1906-1989)* refiere de qué manera el autor va configurando su teatro, siempre en constante relación con su narrativa y poesía; autor de seis novelas en las cuales los personajes reflejan esa indagación por una identidad cósmica en su propósito, un personaje central en Beckett deja muy atrás al mundo cotidiano. Además, para Beckett, la búsqueda no es melodramática ni trágica sino cómica: la búsqueda de un yo que incluso el protagonista sabe, no puede rescatarse. Cuando alguien busca con la esperanza de encontrar algo que lo elude constantemente, el resultado será trágico para él; pero cuando busca conociendo que lo que le escapa ahora, seguirá escapándole y sigue buscando prescindiendo del éxito, el resultado suele ser gracioso. Entre ese carácter de comedia de la existencia se expresa la soledad, el vacío, cierto desencantamiento por el hombre y la palabra; acudiendo por ello al juego con el lenguaje, lo cómico y lo ridículo para manifestar la búsqueda constante del hombre por “querer decir”. Montalvo nos dice al respecto:

Metateatro del lector-espectador sólo se entera de que la historia contada por el personaje del lector sólo se trata de una “triste historia” pero no más, y al mismo tiempo que esa triste historia pudiera ser la misma que se está viendo representar: un ejercicio de lamentación donde hay un hombre solo con sus pensamientos (encarnados por el doble)²

En Beckett hay una transgresión al lenguaje, una ruptura con el código de comunicabilidad; al romperse la correspondencia entre palabras y cosas, entre

² MONTALVO, Manuel, *Beckett 1906-1989*, Ed. Del Orto Biblioteca Filosófica, Madrid, 2000

nombres y cosas nombradas, se rompe el vínculo social del lenguaje. De esta manera para Beckett, si se elimina el silencio como respuesta, desaparece la alternativa de callar o mentir, sólo es posible mentir, que se iguala, en relación de absurdos, con hablar sin saber para qué, ni por qué.

Este tipo de protestas, produjeron que Beckett, al igual que otros autores, fuera considerado precursor del teatro del absurdo; Martin Esslin, será quien acuñe este término, tomado de Albert Camus en *El mito de Sísifo*, para hacer referencia a cierto “desaliento del mundo” reflejado en algunas narraciones de comienzos de siglo XX. Después del estreno de *Esperando a Godot* (1952) *Fin de partida* (1957) será el “lance patémico” de la nueva tragedia que corone la dramaturgia de Samuel Beckett. Su narrativa será aún más incisiva, la trilogía *Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*, reclaman el silencio, la ausencia del insistente decir y por tanto el tampoco poder callar, además de la duda siempre imperante, del propio “estar aquí”: “pero más frecuentemente me atormenta la duda de que este confín no exista, que el reino se extienda sin límite alguno y que por más que avance, jamás podré llegar al final”³.

Lo que encontraremos en Beckett será la reflexión constante por la existencia, la duda en el lenguaje, en una tradición proveniente de un origen fallido, la falta de silencio y de indicios para acabar:

¿Qué clase de monstruo es el hombre? ¡Una novedad, un portento, un prodigio, un caos, una masa de contradicciones, un prodigio! El juez de todas las cosas, un ridículo muñeco de barro es el depositario de la verdad, un pozo de incertidumbre y error; la gloria y la escoria del mundo.⁴

No podemos dejar de lado las influencias en Samuel Beckett, cercano a James Joyce, lector asiduo, entre otros, de De Vigny, Balzac, De Musset, Stendhal, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, Bercley, F. Mauthner. Ejercerán sobre su escritura cierta desconfianza hacia el lenguaje, a la incapacidad del hombre por el

³ Beckett, S. *Molloy*, Trad. Pedro Gimferrer, Ed. Alianza-Lumen, México, 1979

⁴ Montalvo, M. (2000) *Op. cit.* p. 34

silencio, las ataduras a la necesidad y a la costumbre; ejemplo de ello, lo observamos en el ensayo acerca de *Proust*, que refiere como sigue:

La voluntad, al ser utilitaria y servir a la inteligencia y a la costumbre, no es una condición de la experiencia artística. Cuando el sujeto está exento de voluntad, el objeto está exento de causalidad (Espacio y tiempo tomados a la vez) Y esta vegetación humana se purifica en la percepción trascendental que puede captar el Modelo, la Idea, la Cosa en sí.⁵

Otra influencia, puede ser el considerar que la obra de Beckett retoma la solución al problema del origen del lenguaje en Nietzsche, de “la indigencia o falta de medios, puesto que la consciencia no se desarrolla más que bajo la presión de la necesidad vital (*besoin*) de comunicar”.⁶

Por otro lado, muchos han sido las investigaciones y estudios de la obra beckettiana, ejemplo de ello, el que realizan Laura Cerrato y Lucas Margarit,⁷ quienes han fundado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires un seminario dedicado al estudio de la obra beckettiana, del cual ha surgido la *Revista Beckettiana*⁸ con artículos e investigaciones internacionales, que se han ocupado de observar los componentes interpretativos, simbólicos, lingüísticos y recepcionales que ciñen la obra del autor; algunas referencias son recuperadas en esta investigación. Por otro lado, no podemos dejar de lado, las reflexiones de teóricos teatrales que se han ocupado de desentrañar los textos beckettianos, como es el caso de Peter Brook quien en *Más allá del espacio vacío* refiere:

⁵ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación* I, I & 4 en Beckett, S., *Proust*, Marginales Tusquets Editores, México, 2013, p. 96

⁶ ORTEGA, Del Blanco, Juan José, “La crítica del lenguaje en Nietzsche” (PDF) *Anales de filosofía*, 3, 1985: 149-158
<http://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/10245/1/La%20critica%20del%20lenguaje%20en%20Nietzsche.pdf>

⁷ Lucas Margarit (1966-) Docente, investigador, traductor y poeta. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, tiene a su cargo la cátedra de Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras, imparte el Seminario “Samuel Beckett” en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Ha realizado actividades de investigación y docencia en la Universidad de Reading, Viena y Sao Paulo.

⁸ *Revista Beckettiana*. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Beckettiana/index>. Un artículo relacionado, Cohen, Esther, “La espera y el deshacerse del tiempo”, *Acta poética*, UNAM, vol. 27 No. 2, 2006.

Lo maravilloso de la obra de Beckett es su objetividad. Lo más grande de Beckett es el poder que tiene de desplegar una imagen escénica, una relación escénica, una maquina escénica a partir de sus experiencias más intensas, que en una súbita inspiración existen, cobran vida, se plantan allí en su absoluta entidad, sin declamar, sin dictaminar, simbólicas sin simbolismos. Los símbolos de Beckett son poderosos precisamente porque no podemos atraparlos: no hay señales, no son libros de texto ni gráficos explicativos; literalmente son creaciones.⁹

Brook cuestionará el cómo podemos definir la obra de arte ¿cómo aquello que trae al mundo un nuevo “objeto”, algo que puede gustarnos, o que podemos rechazar, pero que inoportunamente persiste en querer ser y así se vuelve parte integrante de nuestro campo referencial? Si esto es así, entonces es preciso, nos dice Brook, volver a Beckett.

De esta manera, en el primer capítulo iniciamos con los postulados que Ricoeur recupera de la *Poética* de Aristóteles como los términos *Mythos*, *Mimesis*, *Poiesis*¹⁰ para explicar el desarrollo de los momentos miméticos: Mimesis I- Prefiguración, Mimesis II – Configuración y Mimesis III – Refiguración.

En el segundo capítulo realizamos el análisis de la obra dramática *Fin de partida* desde los tres momentos de la mimesis incorporando las categorías que detectamos constantes en la obra beckettiana: Crisis como cisma en la Prefiguración (Mimesis I); Brete del lenguaje en la Configuración (Mimesis II) e Imposibilidad para acabar en la Refiguración (Mimesis III).

En nuestro tercer capítulo explicaremos por qué este tipo de análisis lo consideramos fundamental en aras de una educación literaria, centrada en la

⁹ Brook, Peter, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*. Ed. Alba, Madrid, 2004, p.57

¹⁰ En la obra de Aristóteles, el *mythos* está colocado como complemento de un verbo que quiere decir “componer”, la intención está en mantener juntos los dos valores: el carácter ficticio de la fábula o historia (*los mūthoi*) y el carácter estructurado del ensamblaje (la intriga) una red práctica puesta en intriga y arreglo o composición de los hechos. Con Aristóteles la *mimesis* será aplicada a la región del “hacer humano”, de la producción, de la *poiesis*; de este modo sólo hay *mimesis* donde hay *poiesis*. La *mimesis* trabaja dentro de su propio campo, que es el de la acción, y allí opera un aumento de sentido, es decir “produce aquello mismo que imita” C.f. Begué, M.F., *Paul Ricoeur: La poética del sí mismo*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2003.

literatura dramática, desde los postulados de la educación humanista y el pensamiento complejo propuesto por el filósofo y pedagogo francés Edgar Morin. Además de incorporar las reflexiones en cuanto a la educación humanista actual del profesor, teórico y crítico literario George Steiner.

De esta manera, nuestra propuesta didáctica va encaminada a subrayar que el mundo del texto se refigura en el momento de lectura, enfatizando el procedimiento y acentuando cómo tal refiguración es posible. Este análisis es propuesto como un método que asista la actividad de docentes de literatura dramática y directores de teatro que tengan como objetivo principal, facilitar la comprensión de las obras dramáticas cuyas estrategias discursivas insisten en un “quiebre con el lenguaje” que afecta y transforma las acciones configuradas en las tramas de la dramaturgia moderna y contemporánea como es el caso que nos ocupa. Regresar a la obra de Becket es también considerar la actualidad de su propuesta ante la complejidad que atañe nuestro propio contexto.

[1] ARISTÓTELES, *Poética*, UNAM Coord. de Humanidades, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Versión de Juan David García Bacca, México, 2012 (50 a, 16-24)

[2] RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración (I, II, III)* Ed. Siglo XXI, México

[2] MONTALVO, Manuel, *Beckett 1906-1989*, Ed. Del Orto Biblioteca Filosófica, Madrid, 2000

[3] BECKETT, S. *Molloy*, Trad. Pedro Gimferrer, Ed. Alianza-Lumen, México, 1979

[4] MONTALVO, M. (2000) *Op. cit.* p. 34

[5] SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación I*, I & 4 en Beckett, S., *Proust*, Marginales Tusquets Editores, México, 2013, p. 96

[6] ORTEGA, Del Blanco, Juan José, *La crítica del lenguaje en Nietzsche* (PDF)<http://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/10245/1/La%20critica%20del%20lenguaje%20en%20Nietzsche.pdf>

[7]Lucas Margarit (1966-) Docente, investigador, traductor y poeta. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, tiene a su cargo la cátedra de Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras, imparte el Seminario "Samuel Beckett" en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso". Ha realizado actividades de investigación y docencia en la Universidad de Reading, Viena y Sao Paulo.

[8] *Revista Beckettiana*. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Beckettiana/index>. Un artículo relacionado, Cohen Esther, "La espera y el deshacerse del tiempo", *Acta poética*, UNAM, vol. 27 No. 2, 2006.

[9] Brook, Peter, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*. Ed. Alba, Madrid, 2004.

[10] En la obra de Aristóteles, el *mythos* está colocado como complemento de un verbo que quiere decir "componer", la intención está en mantener juntos los dos valores: el carácter ficticio de la fábula o historia (*los mûthoi*) y el carácter estructurado del ensamblaje (la intriga) una red práctica puesta en intriga y arreglo o composición de los hechos. Con Aristóteles la *mimesis* será aplicada a la región del "hacer humano", de la producción, de la *poiesis*; de este modo sólo hay *mimesis* donde hay *poiesis*. La *mimesis* trabaja dentro de su propio campo, que es el de la acción, y allí opera un aumento de sentido, es decir "produce aquello mismo que imita" C.f. Begué, M.F., *Paul Ricoeur: La poética del sí mismo*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2003

2. Capítulo I. Marco teórico ¹¹

2.1. Mythos-Mimesis-Poiesis de Aristóteles a Paul Ricoeur

En este capítulo pretendemos parafrasear los conceptos aristotélicos seleccionados e interpretados por Paul Ricoeur: *Mythos*, *mimesis* y *poiesis*, para recorrer el proceso de construcción del acto configurante de la trama, los elementos heterogéneos y la totalidad temporal que contiene todo relato.

La noción de *mimesis* aparece en *Tiempo y narración* como un término referido por Aristóteles quien, acorde a las traducciones, propone: “la tragedia es representación no de personas, sino de acción, de vida y de felicidad (la infelicidad reside también en la acción) y el fin buscado es una acción, no una cualidad (...) además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí”.¹² Al dar preeminencia a la acción, Aristóteles establece el estatuto mimético de la acción que, para Ricoeur, da cuenta también de la experiencia temporal en la construcción de la trama, a partir de lo cual, formulará la teoría de la triple mimesis, que intenta emplear tanto en la narración histórica como en la narración de ficción, ésta última es la que nos compete en esta investigación y en la que nos centraremos para efectuar un análisis de la obra dramática de Samuel Beckett desde estos tres momentos de la mimesis.

Ricoeur buscará ampliar y privilegiar la noción de construcción de la trama y mostrar la capacidad del *mythos* aristotélico para transfigurarse sin perder su identidad, buscando asimismo confrontar y conciliar la comprensión narrativa forjada desde la relación con los relatos transmitidos por nuestra cultura, con la racionalidad desarrollada por la narratología y singularmente por la semiótica narrativa de enfoque estructuralista.

Entender los tres momentos de la mimesis contribuye al análisis que proponemos, para clarificar y constatar la participación de *mythos-mimesis-poiesis*, al interior de tramas ficcionales, particularmente el drama moderno -surgido en la época de

¹¹ Algunas de las referencias bibliográficas están en el capítulo introductorio.

¹² ARISTÓTELES, *Op. Cit.* (50 a, 16-24)

posguerra- y verificar, desde la interpretación de Ricoeur, su filiación con la construcción de la trama aristotélica. Admitiendo que los preceptos aristotélicos no son simplemente traspuestos a la literatura moderna, Ricoeur parte de los principios compositivos para instituir los ámbitos de identidad, ética e interacción; la regla compositiva, en dado caso, se presenta en el binomio concordante/discordante, esto es que la trama debe mostrar lo aparentemente discordante como concordante. Lo concordante seguiría las famosas tres reglas clásicas de totalidad, plenitud y extensión apropiadas, mismas que no sólo se siguen en la comedia clásica, sino son importantes en la óptica de Ricoeur. Por su lado, lo discordante atañe a lo inesperado, lo que produce tensión y acaso deseo de cumplimiento desde la mirada o desde la conciencia del lector.

Ahora bien, antes de ofrecer una explicación más detallada, diremos que en la obra de Samuel Beckett se presentan como elementos discordantes aquello que amenaza lo sensato. ¿Será esto el numen del absurdo? Si así fuese la hipótesis es que eso amenazante (absurdo) en la obra de Beckett puede analizarse mediante tres categorías: crisis como cisma, la no palabra que nominaremos el “brete” del lenguaje y la imposibilidad del acabamiento. Así pues, la idea de concordancia se manifiesta aún en contra de la plenitud y acabamiento que debía cumplir un fin determinado, puesto que en Beckett se abre un gran vacío entre la comprensión de ese cumplimiento y el objeto del mismo, como bien lo manifiestan el lenguaje y las acciones.

Estas categorías nos llevarán a la inserción de la comprensión hermenéutica del texto ficcional moderno. La propuesta de Ricoeur, en este sentido, no es ajena a otras propuestas en donde las acciones de los agentes están motivadas por ciertas situaciones, mismas que nosotros emplearemos para comprender cómo encaminar los textos de Beckett hacia una educación humanista.¹³

Lo que proponemos se relaciona con la factibilidad de promover instancias educativas, que suscitan la capacidad de los sujetos para asentarse como agentes pero también como pacientes en medio de la multiplicidad y complejidad de la

¹³ En coincidencia pragmática y política con pensadores como Edgar Morin. Ver: Morin, E. R. Ciurana, R.D. Motta, *Educación en la era planetaria. El pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre humana*, UNESCO-Universidad de Valladolid, 2002

vida. Cuando el sujeto se pone en acción, abandona su mundo privado, es ante los demás y empieza a construir la trama de relaciones con otros seres actuantes, que reaccionan frente a su propia acción; por lo tanto y como afirma Ricoeur el sujeto no solo es agente sino que a su vez es paciente, es decir, tiene que sufrir las reacciones propias de esos otros agentes como seres capaces de acción. De este modo, al pensar en la educación como una confrontación e identificación entre agentes de cambio y pacientes de acción, nuestra investigación pretende contribuir a la educación literaria enfocada principalmente en el contexto de literatura dramática o texto dramático, con el fin de proponer y facilitar una interpretación de textos ficcionales y dramáticos a través del análisis de los momentos de la mimesis empleando como modelo la obra dramática de Samuel Beckett, *Fin de partida* (1957).

Nos ocupa aclarar, que el empleo de la teoría ricoeuriana en textos dramáticos de Samuel Beckett, permite comprender la conformación de la identidad tanto de los personajes beckettianos, que se refugian en la figura del “otro”, como enmascaramiento y a su vez mimetización; en la conformación de la identidad del propio lector a través del acto de lectura.

Teresa Colomer (1996) argumenta sobre la necesidad de la enseñanza actual para responder a los cambios, tendencias y fenómenos de nuestra época, en la que cada vez más se exige una posición crítica y autocrítica que puede permearse en el ejercicio lecto-escriturario:

... la enseñanza de la literatura se halla actualmente ante el reto de crear una nueva representación estable de la educación literaria que responda a un acuerdo generalizado sobre la función que la literatura debe cumplir en la formación de los ciudadanos de las sociedades occidentales en las postrimerías del siglo, especifique los objetivos programables a lo largo del período educativo y articule las actividades e instrumentos educativos que mejor puedan cumplirlos.¹⁴

¹⁴ Los argumentos didácticos que presentan muchos investigadores como es el caso de Colomer, indican que para una eficiente educación literaria habría que basarse en el paradigma que desde los años setenta es importante, pero que en la realidad de la enseñanza literaria no se lleva a cabo de manera fehaciente. Nos referimos a las teorías de la recepción que importan y se conocen desde hace mucho tiempo, pero que sin embargo en vez de situar la importancia de la recepción de la lectura en el lector, aún subsiste la perspectiva

2.2. Desarrollo de presuposiciones

Pretendemos clarificar, en la medida de lo posible, los términos aristotélicos antes mencionados, -retomados por Ricoeur- y su vigencia en tramas modernas. Asimismo, expondremos las clasificaciones: crisis como cisma, brete del lenguaje, imposibilidad de acabamiento, como cuestiones que evidencian su naturaleza simbólica en el acto de prefiguración, configuración y sobre todo, refiguración, inherentes a su recepción, en tanto existen interpretantes originarios en la representación escénica.

En su *Poética*, Aristóteles define el concepto de *mimesis* como imitación o representación de la acción, acentuando las seis partes que integran toda tragedia: “la trama (*mythos*) los caracteres (*êthê*), la expresión o elocución (*lexis*), el pensamiento (*dianoia*), el espectáculo (*opsis*) y el canto (*melopoia*)” para con ello, hacer una primera jerarquización que da prioridad al “qué” (objeto) de la representación –intriga, carácter, pensamiento-; relacionado al “por lo que” (medio) –la expresión y el canto- y el “cómo” (modo) –el espectáculo-. En una segunda jerarquización dentro del “qué” sitúa la acción por encima de los caracteres y el pensamiento, es decir: “ante todo es representación de una acción (*mimesis praxeos*) de hombres que actúan”.¹⁵

En *Tiempo y narración* Ricoeur emplea el binomio *mimesis-mythos* para ratificar la relación entre esa imitación o representación de la acción, y la disposición de los hechos como trama. Ricoeur excluye la interpretación de *mimesis* como copia de réplica de lo idéntico siguiendo a Aristóteles, y considera entonces que la imitación o la representación es una actividad mimética, pero sólo en cuanto “produce algo”; ese producir indica la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama. Subraya Ricoeur, que mientras la *mimesis* platónica aleja la obra de arte del modelo ideal, que es su fundamento último, Aristóteles considera más

centrada en el autor y en su contexto. Al proponer la hermenéutica ricoeuriana como un paradigma recepcional o centrado en el lector, atendemos la gran necesidad cognitiva y emocional de los lectores. Volveremos puntualmente sobre este tenor en el capítulo siguiente. COLOMER, Teresa (1996): “La evolución de la enseñanza literaria”. *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura*, No. 8. Zaragoza: ICE de la Universidad de Zaragoza, p. 126-171

¹⁵ ARISTÓTELES, *Op. Cit.* 1450 a 7-9

importante el hacer humano y las artes de la composición.¹⁶ De esta manera, si otorgamos a la *mimesis* el carácter de actividad que le concede la *poiesis* y mantenemos el sentido de la definición de *mimesis* por el de *mythos*, entendemos la acción (*mimesis praxeos*) como correlato de la actividad mimética regida por la disposición de los hechos.¹⁷ La trama es pues, la estructuración de los acontecimientos y no cabe *mimesis* más que donde hay un hacer, el *mythos* constituye la imitación de las acciones, el género aquí es la imitación o la representación de la acción, donde la narración y el drama son especies coordinadas. De este modo distingue Ricoeur la narración como el “qué” de la actividad mimética y la narración en el sentido estricto de la diégesis aristotélica.¹⁸

El *mythos* como imitación de una acción única y completa, sólo conserva estos rasgos si tiene un principio, un medio y un fin; es decir, la configuración se sostiene sobre el episodio, si el comienzo lleva al medio –peripecia y agnición- y éste conduce al fin.

Marie Francie Begué en *Paul Ricoeur: La poética del sí mismo* (2003) refiere que el *mythos* está colocado como complemento de un verbo que quiere decir “componer”. La intención está en mantener juntos los dos valores: el carácter ficticio de la fábula o historia (los *mūthoi*) y el carácter estructurado del ensamblaje (la intriga); una red práctica “puesta en intriga y arreglo o composición de los hechos”, es decir, son movimientos conjuntos. *Mise en intrigue* - puesta en intriga - trama y *mise en scene* -puesta en escena - significación dinámica de la escena.¹⁹

En *La metáfora viva*, Ricoeur acentúa, que el *mythos* no es sólo una reestructuración de las acciones humanas en una forma más coherente, sino una estructura que realza los caracteres, inferiores o superiores a los hombres reales; por eso, la *mimesis* es restauración de lo humano, no sólo en lo esencial, sino en un orden más elevado y más noble. De este modo la metáfora no es más que una

¹⁶ RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I*, Ed. Siglo XXI, México, 2004, p. 85

¹⁷ Entendemos la *poiesis* como creación, de ello deriva la poesía, que en Ricoeur –siguiendo a Aristóteles- será la configuración poética de la narración. En Heidegger, sólo para brindar un punto de vista alternativo, será “iluminación” para referir el éxtasis, la fascinación que se produce *cuando algo se aleja de su posición como una cosa para ser otra*. Pero además como aquello que se oculta, la ocultación dentro de lo alumbrado: *La ocultación como el negarse no es primero y únicamente el límite del conocimiento, sino el comienzo de la iluminación de lo alumbrado*. c.f., Heidegger, M., *Arte y Poesía*, FCE-Breviarios, México, 2002, p.87

¹⁸ RICOEUR, P. (*Tiempo y narración I*) *Op. Cit.*, p. 88

¹⁹ Begué, Marie Francie, *Paul Ricoeur: la poética del sí-mismo*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2003, pp. 148-149

diversificación del sentido, puesta en relación con la imitación de las mejores acciones y participa de la doble tensión que caracteriza la imitación: sumisión a la realidad e invención de la trama, restitución y elevación.²⁰

Para Aristóteles, la *mimesis* sólo es aplicada a la región del “hacer humano”, en la producción de la *poiesis* y ella se vuelve operación, tal como lo muestra la terminación “*sis*”, entonces entendemos que sólo hay *mimesis* donde hay *poiesis*.

La *poiesis* como arte de componer elementos en figuras es acción configuradora que lleva en sí misma su propio sentido, ordena en un sistema hechos y experiencias dispersos, nos lleva a entender la estrecha relación con la *mimesis* que trabaja dentro de su propio campo, que es el de la acción; más allá de la imagen debilitada de las cosas preexistentes es en la acción donde opera un aumento de sentido, es decir, “produce” aquello mismo que imita. De este modo, en la construcción o configuración de la acción, por medio de *mimesis* y *poiesis*, es que vislumbramos una reconstrucción mediante la imaginación creadora, a lo que Aristóteles explicaría: “la fábula es la imitación de la acción, pues llamo aquí fábula al ensamblaje (*sunthesis*) de las acciones cumplidas”.²¹

Así, una obra puede estar cerrada en cuanto a su configuración, pero abierta en cuanto a la influencia que ejerce en el mundo del lector; es el paso entre *mimesis II* (configuración) y *mimesis III* (refiguración) en el que Ricoeur, subraya el acto de lectura como el acto que realiza el paso entre el cierre y el efecto de apertura, en la medida en que toda obra actúa y añade al mundo algo que no estaba antes en él.²² Toda ficción bien cerrada, abre un abismo en nuestro mundo, en la manera simbólica en la que entendemos ese mundo.

El término configuración en Ricoeur se emplea para definir al arte compositivo que media entre la concordancia y la discordancia,²³ para Aristóteles, es la forma que

²⁰ RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Trad. Agustín Neira, Ed. Europa-Cristiandad, Madrid, 1980

²¹ ARISTÓTELES, *Op. Cit.* 1460 a 42

²² RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración II*, Ed. Siglo XXI, México, 2008, p. 404

²³ Ricoeur habla de la relación entre consonancia y disonancia en el entendido de que la narración da forma a lo que es informe y aunque ello puede despertar la duda, la sospecha de engaño, esto facilita el “*como si*” propio de toda ficción, que sabemos es un artificio; cuando nos damos cuenta de tal engaño y estamos a punto de sucumbir a lo informe absoluto, cierta nostalgia del orden nos hace resistir a esta fascinación y nos adherimos desesperadamente a la idea de que el orden es nuestro mundo “a pesar de todo”, es una especie

regula el *mythos* y que nosotros reconocemos como elaboración de la trama. La concordancia discordante es característica de toda composición narrativa y puede definirse como “síntesis de lo heterogéneo” es el armazón de heterogeneidades que da sentido a la composición narrativa.²⁴ La concordancia, entendida desde Aristóteles como el principio de orden es decir: “disposición de los hechos” se caracteriza por tres rasgos: completud, totalidad y extensión, es decir, la unidad de composición que requiere que la interpretación de una parte esté subordinada a la del todo, entendido como el conjunto de la obra, que es donde el acontecimiento sólo cumple la función de comienzo, de medio, o de fin, en beneficio de la composición poética. El tercer rasgo es la extensión, la acción sólo tiene un contorno, un límite en la trama, pero esa extensión sólo puede ser temporal, esto es, que se trata del tiempo de la obra, no del tiempo de los acontecimientos del mundo; aunado a la necesidad o la verosimilitud que regula la extensión del desarrollo.

Cuando Ricoeur cita el elemento discordante, entendemos que refiere un “giro” o cambio de la fortuna, es ahí, en el escenario en donde juega un papel preponderante la peripecia (*peripatheia*), debido a su carácter sorprendente y contingente (discordante), que será la forma característica del cambio en la tragedia. Este carácter contingente es parte de la necesidad o probabilidad del relato, este efecto sorprendente forma parte de la comprensión del conjunto de la historia contada, hasta el punto de provocar en el espectador la purificación de emociones, lo que Aristóteles llamaría *kátharsis*; esta especie de depuración del miedo y de la piedad. La discordancia busca su efecto en el lector-espectador y ello nos hace volver al corolario de apertura de la obra en cuanto influencia que ejerce la configuración poética en el mundo del lector, al provocar en éste la búsqueda de la concordancia, incluso si esta discordancia es el silencio, el lector buscará cubrir esos vacíos, lo que Wolfgang Iser²⁵, en apego a Roman Ingarden²⁶,

de consuelo ante el “ser para la muerte”. Nietzsche se preguntaría: *¿hasta qué punto la honestidad es de utilidad para la vida, es decir para la voluntad de poder?*. C.f. Ricoeur, (*Tiempo y narración*), p. 141

²⁴ RICOEUR, Paul, *Historia y narratividad*, Introd. Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, Ed. Paidós e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1999, p. 220

²⁵ *El acto de leer*, Traducción del alemán al español por J. A. Gimbernat de la traducción del inglés de Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987.

²⁶ *La obra de arte literaria*, traducción al español del inglés, portugués y alemán por G. H. Nyenhuis, México, Taurus-UIA, 1998.

llamará espacios de indeterminación. La emergencia emocional a partir de la *kátharsis* produce la liberación propia de la purgación poética que al mismo tiempo que libera, recrea en otro nivel una nueva figura de sentido. Begué -siguiendo a Ricoeur- aclara que las pasiones al ser metaforizadas se subliman, superan sus propios límites para alcanzar nuevas dimensiones e integrarse en una nueva armonía, que es el orden de sentido que le otorga el lector.²⁷

²⁷ BEGUÉ, M.F. (2003) *op. cit.* p. 157

2.3. Momentos de la mimesis: narración y tiempo

La mediación entre tiempo y narración se constituye en Ricoeur en la relación entre los tres modos miméticos, que es en donde se edifica la configuración narrativa y su intersección con la temporalidad y los elementos simbólicos que dan valía al proceso mimético. Ricoeur explica cómo en los tres momentos de la mimesis (prefiguración, configuración y refiguración) se hace evidente que el tiempo es por sí mismo causa de cambio e incluso de destrucción, “todo cambio, por su naturaleza, hace salir de un estado y es en el tiempo donde todas las cosas nacen y perecen (...) es preciso hacer algo para que las cosas advengan y progresen; basta con dejar de hacer para que todo caiga en la ruina; entonces atribuimos la destrucción al propio tiempo”.²⁸ De este modo, Ricoeur adhiere la expresión “*ser en el tiempo*” al carácter temporal de la acción y por tanto, al plano de la prefiguración narrativa de la acción humana en *mimesis I*.

Es así que tomaremos como hilo conductor del análisis de la mediación entre tiempo y narración, la articulación por la interpretación de la *Poética* de Aristóteles en los momentos de la mimesis propuestos por Ricoeur y que, repetimos, él identifica como: *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III*, dando a *mimesis II* la importancia o eje del análisis, por su ruptura y porque significa la apertura al mundo de la configuración o composición poética. De esta manera, *mimesis I* y *mimesis III* son el antes y el después de la inteligibilidad y la mediación de *mimesis II*; sin este antes y después no podrían configurarse las leyes internas de la obra. Para Ricoeur, incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de elementos y operaciones por las que una obra sobresale del vivir, del actuar y del sostenerse en el mundo, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su propia forma de obrar. Lo que está en juego, desde esta postura es el poder reconstruir el nodo por la que esa experiencia se transforma e intercambia, obras, autores y lectores, en los que en el antes, se prefigura el campo práctico y en el después, se refigura en la recepción de la obra. En este sentido, el lector-espectador es el operador por excelencia que asume por su *acción de leer* la unidad del recorrido por estos tres momentos de la mimesis.

²⁸ RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración III*, Ed. Siglo XXI, México, 2009, p. 653

Para disgregar las partes que componen el acto mimético, destacamos estos *momentos de la mimesis*, en los que participa la pre-figuración (en el autor) la configuración (la propia composición) y la pos-figuración (recepción de la obra, el lector). En *Mimesis I*, debemos entender que el creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas, inventa el *como-sí*; en este sentido, el término aristotélico de *mimesis* es el estandarte de esta desconexión, que inaugura la literalidad de la obra literaria. La *mimesis* une y establece la trasposición del campo práctico por el *mythos*, es necesario entonces, mantener en la significación del término *mimesis* una referencia al “antes” de la composición poética.

En *Mimesis I*, entendido como la prefiguración, intervienen elementos estructurales, simbólicos y temporales; se inicia la dinámica hacia la configuración de la trama, donde intermediarán, por un lado, el símbolo como toda la región de sentido, así como, las variaciones imaginativas que interactúan tanto en el momento de la *poiesis*, como en la recepción de la obra. En esta prefiguración, también intervendrá el tiempo universal o cosmogónico y el tiempo fenoménico –al interior del texto-. En esta reflexión acerca del tiempo, Ricoeur acudirá a la noción de una estructura temporal de la acción, más primitiva propuesta por san Agustín, al afirmar que no hay tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente, sino un triple presente, un presente de las cosas futuras, de las cosas pasadas y un presente de las cosas presentes.²⁹ Este pensar el tiempo, lo retomará Ricoeur para ingresar en el tiempo de la narración, “la narración de los acontecimientos”. Lo atractivo es el modo en el que la praxis cotidiana ordena estos tiempos, uno con respecto al otro, ya que esta articulación establece el dínamo más elemental de la narración.

En *Mimesis I*, la composición de la trama parte de una pre-comprensión del mundo de la acción, es decir, si la trama es imitación de acción es preciso identificar: las estructuras inteligibles, los recursos o mediaciones simbólicas y el carácter temporal.

Ricoeur acude a la teoría narrativa para anclar la red conceptual que distingue estructuralmente el campo de la acción, como “lo que alguien hace” y que obtiene

²⁹RICOEUR, (*Tiempo y narración I*) *op. cit.*, p. 124

su significación de los términos de toda la red; las acciones que implican: fines, motivos, agentes, circunstancias y resultado. Estos términos u otros parecidos, aparecen como respuesta a preguntas sobre el “qué”, el “por qué”, “quién”, el “cómo”, el “con” o el “contra quién” de la acción; el saber unir y emplear estos términos de modo significativo es construir una relación de intersignificación y dominar esta red de intersignificación es lo que Ricoeur califica como comprensión práctica. Ricoeur se preguntará entonces cuál es la relación de esta comprensión práctica con la comprensión narrativa.

Para dar respuesta a ello, primero acudirá a la premisa de que toda narración presupone por parte del narrador y de su auditorio cierta familiaridad con esta red conceptual, y aclara cómo desde Propp hasta Greimas el análisis estructural de la narración verifica esta relación de presuposición que establece el discurso narrativo acudiendo ante todo a una fenomenología del “hacer”³⁰. Pero la narración no se limita a hacer empleo de esta familiaridad con la red conceptual de la acción, sino que recurre a los rasgos discursivos, que son rasgos sintácticos cuya misión es engendrar la composición de discursos narrativos, sean históricos o ficcionales. Para entender esta relación entre red conceptual de la acción y composición de discursos narrativos, se acude al orden paradigmático (lo sincrónico y la red de intersignificación, como algo reversible) y el orden sintagmático (lo diacrónico, en su carácter de irreductible).

De este modo, la inteligencia narrativa “comprender lo que es narración es dominar las reglas que rigen su orden sintagmático”³¹ no se limita a comprender la familiaridad con la red conceptual de la acción, sino además se familiariza con las reglas de composición que gobiernan el orden diacrónico de la historia. Es importante aclarar en este punto, que Ricoeur está pensando en un lector literario, es decir un lector ideal que está provisto de las competencias necesarias para familiarizarse con las reglas estructurales de composición. Entendiendo la trama como “disposición de los hechos” y por tanto de sucesión de frases de acción, hay

³⁰Ricoeur, tomará de Husserl el término de "intencionalidad", es decir que la conciencia es intencional y se manifiesta en los diferentes tipos de experiencia. Según Husserl, nuestras experiencias e ideas preceden al lenguaje y ocurren en una esfera privada e interior. El lenguaje sólo da nombre a los significados que ya existen en nuestra conciencia; de este modo, en la actividad prefigurativa ya hay una “familiaridad” c.f. Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica*, FCE, Buenos Aires, 2001

³¹ RICOEUR, P. (*Tiempo y narración I*) *op. cit.*, p. 118

un equivalente literario del orden sintagmático que la narración introduce en el campo práctico, pasando del orden paradigmático de la acción al sintagmático de la narración.³² Con esto, se dará por sentado que hay una actualidad y una integración entre ese orden paradigmático de la acción al orden sintagmático de la narración con los términos de la semántica de la acción, y de esta manera queda claro que comprender una historia es al mismo tiempo comprender el lenguaje del “hacer” y con ello, la tradición cultural de la que procede la trama.

En cuanto a los recursos simbólicos que se incluyen en el acto de prefiguración, entendemos primero esos símbolos que otorgan al poeta la comprensión práctica necesaria en la pre figuración de *Mimesis I* y que se complementará con la significación que dará la comprensión de que aquello que “se hace” requiere del poder-hacer y del saber-poder-hacer, en donde se articulan signos y reglas dentro de la tradición de la tipología de las tramas.

De Cassirer, aprovecha Ricoeur la acepción de símbolos, como procesos culturales que articulan la experiencia, pero de Clifford Geertz subraya particularmente el término de símbolo por su carácter público, ya que para Geertz “la cultura es pública porque la significación lo es”³³ es decir, el simbolismo como una significación que se incorpora, comparte con la acción y se descifra por esta misma acción en todos los implicados en el juego social. Estos modelos de significación interactúan constantemente y proporcionan lo que Ricoeur llamará contexto de descripción, en donde los símbolos son “interpretantes” internos de la acción, antes que ser interpretados.

La mediación simbólica expresa la idea de significación inmanente a la regla, en aprecio a ciertas normas inherentes a una cultura, las acciones son valoradas o apreciadas, es decir se juzgan según cierta moral, algunas valen más que otras y estas valoraciones pueden extenderse a los agentes que son tenidos por mejores o peores. Recordamos que en *La Poética*, Aristóteles supone además caracteres dotados de cualidades éticas que los hacen nobles o viles. Esto ofrece distintas perplejidades al artista contemporáneo, sobre todo cuando se cuestiona el que

³² *Ibid.* p. 120

³³ *Ibid.* p.121

haya acciones que no susciten aprobación o reprobación según cierta categoría de valores. Más adelante, abordaremos esta discusión, la de si es posible esa suspensión de cualquier evaluación de carácter ético y cómo ello ha suscitado una serie de discusiones sobre el carácter conflictivo de las normas culturales que se ofrecen a la actividad mimética de los poetas, aún cuando se pretenda la suspensión de cualquier juicio moral o su inversión irónica.

La prefiguración que habita este primer momento de la mimesis, participa de esta prefiguración el carácter temporal al exterior y al interior de la narración. En *Tiempo y narración II*, Ricoeur acude a la distinción hecha por Benveniste entre historia y discurso, para él, en la historia no hay hablante implicado, “pareciera que los acontecimientos se narran a sí mismos”³⁴. El discurso en cambio, designa “toda enunciación que supone un hablante y un oyente y la intención de que el primero influya en el segundo”³⁵. El presente es el tiempo base para el discurso porque marca la temporaneidad entre la cosa enunciada y la instancia del discurso, entonces queda excluido el tiempo aoristo (o pasado simple definido) ya que la narración no puede excluir el presente sin dejar fuera las relaciones de persona yo-tú, el aoristo es el tiempo del acontecimiento fuera de la persona de un narrador. De Benveniste aclara Ricoeur:

Principalmente refiere “narración histórica” o “enunciación histórica” [...] la enunciación histórica “caracteriza la narración de los acontecimientos”, designa hechos sucedidos en cierto momento del tiempo, sin ninguna intervención del hablante en la narración.³⁶

Sin embargo, para Ricoeur si la narración se caracteriza, en relación con el discurso, como los acontecimientos que se narran sin intervención del hablante, es porque pertenece a la noción de pasado, real o de ficción, no implicar la referencia personal del hablante en su propia enunciación, como en el discurso; pero entonces faltaría en este punto la relación entre pasado de ficción y pasado real.

³⁴ RICOEUR (*Tiempo y narración II*) *Op. Cit.*, p. 472

³⁵ *Idem.*, p. 472

³⁶ *Ibid.*, p. 473

Una cosa es la referencia personal de la instancia del discurso y otra la significación de esa referencia, la propia actualidad entre la cosa narrada y la instancia del discurso. En este sentido, aclara Ricoeur, que toda relación mimética entre tiempo del verbo y tiempo vivido no puede relegarse al discurso. El problema es por una parte, el de las relaciones entre el tiempo de la enunciación (el discurso) y el del enunciado (la narración, en el sentido de Benveniste) y por otra parte, el de la relación entre estos dos tiempos y el de la vida o la acción.

Samuel Beckett, aún antes que Benveniste y otros teóricos del lenguaje ya colocaría como cuestión importante a la enunciación, al dejar ver la imposibilidad del lenguaje para comunicar y sobre todo quién enuncia; esta observación derivada de la influencia que ejercerían en él autores como Frederick Nietzsche en *Sobre el pathos de la verdad* pondría al descubierto que:

No queda más remedio que considerar el lenguaje como producto del instinto, tal como sucede con las abejas, las hormigas, etc. [...] en sí mismo el lenguaje no es nada y en mano o en boca de los hombres no es más que un instrumento. Este instrumento se predica de aquello de lo que tenemos constancia: la voluntad pero ésta se encubre y se sirve de las envolturas de mitos, religiones, conceptos...³⁷

Estos referentes ejercerán influencia en Beckett y en su manera de vislumbrar la "incapacidad del lenguaje". Para A. Schopenhauer, el hombre y el mundo son meros fenómenos de la voluntad, objetivaciones o individuaciones posibles que se encuentran sujetos a la voluntad fundamental. En el hombre, la huella de la voluntad es el deseo, que nos conmina a una vida de sufrimiento (como consecuencia de la constante imposibilidad de saciarlo); la vía de escape para esa vida es el camino ascético de aniquilación de la voluntad y del deseo, en el mejor de los casos, el silencio.³⁸ F. Mauthner duda también respecto a si dos seres humanos alguna vez conciben la misma idea, cuando oyen o usan las mismas

³⁷ NIETZSCHE, F. "Sobre el pathos de la verdad", en *La muerte de Dios*, Trad. de María Antonia González Valerio, México, UNAM, 2003, p. 29

³⁸ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Tomo I. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005

palabras. Él rechazó la idea de que haya algo como un lenguaje comunicativo. Una mera apariencia de comunicación es a lo que Mauthner cree que se reduce todo el discurso humano.³⁹

En los textos de Beckett, la persona gramatical, la noción de un tiempo y de un espacio permite fijar la enunciación. ¿Pero qué sucede cuando los personajes y en especial sus personajes narrativos "pueden y no pueden decir yo"? La imposibilidad máxima en los personajes que Beckett construye es precisamente sobre la imposibilidad básica de decir "yo". Y cuando un personaje no puede definir su yo, por ende no puede definir nada. ¿Y cómo se construye una visión, precisamente del tiempo cuando no se puede hablar de identidad? Lucas Margarit identifica en Beckett esta complicación: "...es necesario el préstamo de las palabras del otro para creer vislumbrar la propia identidad, aunque el mismo sujeto no tome conciencia de que está inmerso en una ficción: por ello éste es creado por el lenguaje que enuncia".⁴⁰ Sobre esta cuestión ahondaremos en el siguiente capítulo como una prefiguración en el pensamiento y obra de Beckett. En tanto regresamos a la mención de la *Mimesis II*.

Mimesis II o la Configuración es la construcción de la trama. En Aristóteles es "la disposición de los hechos", la ordenación que es reproducción imitativa, es decir: una síntesis de acciones artificiales y artísticas, de modo que las artificiales se ordenan a las artísticas y en ellas llega la obra a su término "poético", en este sentido son igualmente poetas los escultores, músicos, literatos o escultores, aunque Aristóteles aplicará su teoría a las producciones literarias.⁴¹ En Ricoeur, es en *Mimesis II* cuando se ingresa al reino del *como si*,⁴² y es en este momento, que

³⁹ MAUTHNER, Fritz, *Contribuciones a una Crítica del Lenguaje*, Ed. Herder, Trad. José Moreno Villa, Barcelona, 1999.

⁴⁰ MARGARIT, Lucas, (2000) "Beckett y Blanchot. El murmullo y la crítica", Revista Beckettiana No.9. Disponible en:

http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/home_beckettiana9.htm#

⁴¹ Aristóteles, *Op. Cit.* p. XXXVII. García Bacca en su traducción de la Poética, nos aclarará como con acciones se representan y reproducen imitativamente acciones, particularmente refiere a la tragedia para explicar esta mimesis: "material viviente supremo que es el humano; en él lo activo por excelencia que son las acciones, y no las acciones naturales que siempre andan fundidas con mil impertinencias y desvirtuadas por las conexiones causales del universo entero, sino acciones que reproduzcan imitativamente las más esforzadas que jamás hayan hecho los hombres". *Op. Cit.* p. LXXV

⁴² Ricoeur evitará hablar de reino de la ficción, para no entrar en conflicto con la pretensión de la narración histórica de constituir una narración "verdadera" y las posibles discusiones entre relato de ficción y relato histórico; así, habla de composición o configuración del *como si* para no entrar en querellas de referencia y de verdad. RICOEUR, P. (2004) *Op. Cit.* p.119

entendemos la trama como preceptora y mediadora entre la pre-comprensión y pos-comprensión del orden de la acción y los rasgos temporales; dando así una operación que desempeña la función de integrar acontecimientos individuales e historia.

La trama como mediadora emplea la intriga para extraer acontecimientos o incidentes que transforma y ordena en una historia. Un segundo rasgo es el combinar factores heterogéneos: agentes, fines, interacciones, medios, circunstancias; en donde se inserta la dicotomía concordancia-discordancia y se equipara la trama a la configuración de Aristóteles, expresando de este modo los componentes paradigmáticos que pueden figurar en el campo sintagmático, que es la transición de *Mimesis I* a *Mimesis II*.

En cuanto a los caracteres temporales, para Ricoeur, se resuelve la paradoja agustiniana del tiempo, el rasgo poético por medio del acto configurante. Para Aristóteles y Ricoeur, la posibilidad de dividir el tiempo se hace concebible cuando consideramos el tiempo como una línea, en reposo por definición. El “ahora dinámico” es para Aristóteles el instante situado: “el instante garantiza la continuidad del tiempo, según se ha dicho: une al tiempo el pasado y el futuro; es también el límite (*peras*) del tiempo, al ser comienzo de éste y fin de aquel”.⁴³ De este modo, continuar una historia es avanzar en medio de contingencias y peripecias, comprendiendo por qué cada episodio lleva a tal conclusión. Esta disposición necesaria en la configuración transforma la sucesión de acontecimientos en una totalidad significativa.

“Todo narrar es un narrar de algo que no es sólo <una narración> sino un proceso de vida”.⁴⁴ Es la significación que cobra el tiempo de narrar y el tiempo narrado, que aunque cobrará relevancia en *Mimesis III*, tiene que ver con *Mimesis II* en el entendido de la trama como mediadora de los caracteres temporales. Ricoeur destaca de Günther Müller esta distinción que hace del tiempo y de la acción de narrar, como hacer presentes acontecimientos no perceptibles por los sentidos de

⁴³ ARISTÓTELES, *Física IV, Cap. 13* (222 a 10-12) en *Tiempo y narración III*, Ed. Siglo XXI, México, 2009, p. 658

⁴⁴ GÜNTER Müller, *Morphologische Poetik*, Tubinga, 1968 en *Tiempo y narración II, Op. Cit.* p.494

un oyente.⁴⁵ Thomas Mann definiría el narrar como ese dejar de lado (*aussparen*) elegir y excluir a la vez, es lo que no se toca, el ahorro escoge entre lo que se separa para servirse de ello y lo que se separa para protegerlo.⁴⁶ Es la elección del poeta, en el momento en que se configura lo narrado, hay una sedimentación en la que se elige lo significativo, pero también se intuye lo que dará forma, el tiempo “en” y el tiempo “para”.

En este elegir tienen que ver las variaciones imaginativas, como las experiencias de ficción sobre el tiempo histórico; es decir todo aquello que despliega la experiencia temporal de ficción y que advierten irremisiblemente en la configuración del mundo ficcional: “La estructura narrativa proporciona a la ficción las técnicas de abreviación, de articulación y condensación, mediante las cuales se logra el efecto icónico, como ocurre en la pintura”.⁴⁷ Aristóteles vincularía la función mimética de la poesía con la estructura mítica de la fábula, y de este modo subrayar que la *mimesis* no es la mera imitación de la acción, sino la reescritura de la acción, en donde se conjugan: *mimesis-mythos*, participando además, la experiencia temporal de ficción en la redescipción.

Otros rasgos que resaltarán en *Mimesis II*, es la esquematización y la tradicionalidad; con el primero, se describe la relación entre el acto configurante y el trabajo de la imaginación creadora, que Ricoeur delineará desde una perspectiva kantiana, entendiendo la imaginación creadora como matriz que genera las reglas del esquematismo, es decir: el pensamiento de la historia narrada y la exposición intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, los episodios, las peripecias y el desenlace. El esquematismo posee el poder de unir el entendimiento y la intuición; asimismo, este esquematismo se organiza en una historia que posee los caracteres de una tradición que trasmite la innovación que se reactiva en el hacer poético. Así mismo, Ricoeur subraya el lugar de la sedimentación, entendida como el conjunto de paradigmas que conforman la tipología de la construcción de la trama. Como antes se mencionó, la tradición narrativa es marcada tanto por la sedimentación del género trágico, como también

⁴⁵ RICOEUR, P. (*Tiempo y narración II*) Op. Cit., p. 495

⁴⁶ *Idem.* p. 495

⁴⁷ RICOEUR, (*Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica*, La imaginación en el discurso y en la acción), Op. Cit. p. 206

por los tipos innovados; es el conjunto de paradigmas que nacen en distintos planos de la imaginación creadora.⁴⁸ Aristóteles estableció el concepto de trama subrayando la concordancia discordante y describiría el género trágico estableciendo desde entonces, el modelo trágico que cumple con las condiciones formales del *mythos*, convirtiéndose así, en el género que ha dominado la literatura dramática de occidente.

Mimesis III circunda la re-figuración, para Ricoeur es el momento de la poscomprensión del mundo ficcional, es en donde se consolida la configuración, gracias a la recepción del lector-espectador. Para Aristóteles, la poesía “enseña lo universal”, refiriéndose a la tragedia nos dice: “al representar la compasión y el temor [...] realiza la purgación de esta clase de emociones”⁴⁹ es decir, el recorrido de la *mimesis* llega a su cumplimiento en el oyente o lector y como nos dice Ricoeur, nada lo demuestra mejor que los rasgos del estadio de *mimesis II*: la esquematización y la tradicionalidad. Como vemos en *mimesis III*, los paradigmas recibidos, estructuran las expectativas del lector y le ayudan a reconocer la regla formal, el género, etc.; proporcionan las directrices para el encuentro con el texto y la capacidad de la historia para ser seguida. Es la trama como acto de juicio y de imaginación creadora, lo que Aristóteles decía que la sensación es obra común de lo sentido y del que siente.⁵⁰

A este acto de “interpretación” de la lectura, le acompaña el juego de innovación y la meditación de los paradigmas que estructuran la construcción de la trama, donde el lector juega con las creaciones narrativas, confecciona desviaciones y toma partido en el juego, el enfrentamiento que comienza entre la novela y la antinovela. Roman Ingarden y Wolfgang Iser verían que la obra escrita es un esbozo para la lectura; el texto que alberga zonas de indeterminación, vacíos, desafiando al lector para configurar él mismo la obra, llevando sobre sus espaldas la construcción de la trama.⁵¹ Iser hablará de los textos de Beckett, como aquellos que a primera vista dan la impresión de querer excluir al lector, sin embargo, es

⁴⁸ RICOEUR, (*Tiempo y narración I*) Op. cit. p. 145

⁴⁹ ARISTÓTELES, *Op. Cit.*, 1452 b 17

⁵⁰ RICOEUR (*Tiempo y narración I*) *Op. Cit.*, p. 146

⁵¹ *Ibid.* p. 148

porque el grado de indeterminación ha sobrepasado un límite de tolerancia que debe ser mantenido si se debe garantizar la orientación en el texto:

Sí, tal vez los textos de Beckett exigen siempre todo el esfuerzo de sus lectores. Estos textos movilizan de una manera total nuestro mundo de ideas, pero no para conceder tranquilidad a un significado encontrado, sino más bien para dar la impresión de que su peculiaridad se desarrolla apenas cuando nuestro mundo de ideas se experimenta como superado (...) exigen al lector que introduzca a la lectura todas sus ideas, pues considerando la estructura de estos textos, sólo ellas pueden poner a disposición la cantidad necesaria de redundancia para que la innovación pueda ser experimentable. Estos textos serán aptos (...) en la medida en que cambian nuestras ideas y nuestras "ideas de prioridad". Apenas en la crisis de nuestros esquemas de comprensión y de percepción producen efecto y, a través de ello, pueden hacer que nos demos cuenta de que no pondremos en marcha nuestra libertad mientras nosotros mismos nos encerremos en nuestro mundo privado de ideas.⁵²

Ya que el episodio de la lectura es el agente que une *mimesis III* a *mimesis II*; es entonces, que se abren dos vertientes, el encadenamiento o intersección que se da en los tres momentos de la mimesis, como el logro de la circularidad del mundo configurado por el poeta y la acción que se despliega y despliega su temporalidad, al encontrarse con el acto de lectura (teoría de la lectura- Iser) Y por otro lado, la refiguración de la experiencia temporal por la construcción de la trama, en su ingreso, por la lectura, al campo de la *referencia* (estética de la recepción- H. R. Jauss). En este sentido, el oyente o lector, más que recibir el sentido de la obra, se abre ante él, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte; pero el espectador o lector lo recibirá según su propia capacidad de acogida que se define por la situación abierta y limitada sobre el horizonte del mundo; volvemos entonces a la definición de *mimesis III: intersección entre el mundo del texto y el del oyente o lector* ⁵³; definición relacionada con la "fusión de horizontes"

⁵²ISER, Wolfgang, *La estructura apelativa de los textos* en RALL, Dietrich (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, p. 117-118

⁵³ RICOEUR, P. (*Tiempo y narración I*) Op. Cit. p. 148

(*Horizontverschmelzung*) propuesta por H. G. Gadamer, para quien la comunicación entre dos conciencias diversamente situadas, se lleva a cabo gracias a la intersección de sus miradas dirigidas hacia lo lejano y hacia lo abierto, no vivimos en horizontes cerrados, ni en un horizonte único. De esta manera Gadamer excluye la idea de un saber total y único.⁵⁴

La relectura hermenéutica, explora la reserva de sentido del texto, es decir, el sentido que gracias a la pluralidad de significados inmersos en el texto (escena) salen a luz cuando el lector (espectador) “lee” desde una perspectiva diferente, entonces la hermenéutica de la escucha nos da la posibilidad de ser sujeto en relación con el otro y el otro a través de un objeto producido, ya sea un texto, una obra de arte, etc. Al mismo tiempo, se desafía la ilustración, en tanto que se permite la huida de la tutela de la razón, dando cabida a la experiencia personal, subjetiva e intersubjetiva de cada hablante, autor, intérprete y lector, promoviendo así, el acto de apertura al que antes nos referimos.

Ricoeur hablará de la relación entre sentido y referencia, siguiendo a Benveniste, quien encuentra en la frase la unidad de discurso y la intención del discurso que deja de confundirse con el significado correlativo de cada significante dentro de un sistema de signos. Ricoeur nos dice: “en la frase, el lenguaje se orienta más allá de sí mismo: dice algo sobre algo”.⁵⁵ Este acontecimiento no sólo consiste en que alguien diga algo a alguien, sino que también desee llevar al lenguaje y compartir con otro la *experiencia* que a su vez tiene al mundo por horizonte; de este modo referencia y horizonte son correlativos, como forma y fondo.

En *La metáfora viva*, destaca Ricoeur, la distinción de Gottlob Frege entre *Sinn* (sentido) y *Bedeutung* (referencia o denotación); el sentido es lo que dice la proposición, la referencia aquello sobre lo que se dice del sentido. Para Frege el enunciado entero, considerado desde el punto de vista de su denotación, realiza la función de un nombre propio, respecto al conjunto de cosas que designa, “un nombre propio (palabra, signo, expresión) expresa su sentido, denota o designa su denotación”, en efecto -siguiendo a Ricoeur- cuando pronunciamos un nombre

⁵⁴ RICOEUR, P. (*Del texto a la acción*) Op. Cit., p. 93

⁵⁵ RICOEUR (*Tiempo y narración*) Op. Cit., p. 149

propio nos limitamos a hablar de nuestra representación (es decir un acontecimiento mental), pero “tampoco nos contentamos con el sentido (...) además suponemos una denotación” -este supuesto según Frege- es el “deseo de verdad, por tanto la búsqueda y el deseo de la verdad nos impulsan a pasar del sentido a la denotación”.⁵⁶ Aunque Frege se centrará en textos científicos, Ricoeur apelará a la referencia o denotación, por su particularidad ineludible en el texto literario “la estructura de la obra es su sentido; el mundo de la obra su denotación”.⁵⁷

El texto es una realidad compleja del discurso, cuyos caracteres no se reducen a los de la unidad de discurso o frase, por lo que Ricoeur concebirá por texto no sólo la escritura, sino la producción del discurso como obra:

En primer lugar, entendemos que el discurso es la sede del trabajo de composición o de disposición y que conjuga una totalidad irreductible de frases; en segundo, porque es una disposición que obedece a reglas formales, a una codificación, no de lengua sino de discurso, que es lo que nos hace llamarlo novela, poema, etc.; en tercer lugar, porque es aquello que hace de la obra una individualidad singular, “producir es producir singularidades”.⁵⁸

Entendemos entonces, que aquello que recibe el lector, no es sólo el sentido de la obra, sino también por medio de éste, su referencia, es decir la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella. La lectura que plantea de nuevo el problema de la fusión de horizontes, el del texto y el del lector e incluso el del espectador, permitiendo la intersección del mundo del texto con el del lector o espectador, donde obviamente interviene su inminente temporalidad.

⁵⁶ Ricoeur, (*La metáfora viva*) Op. cit., p. 294

⁵⁷ *Ibid.* p.298

⁵⁸ Ricoeur hace referencia a la cita de G. G. Granger en la que éste coloca como epígrafe el texto tomado de la *Metafísica* de Aristóteles (I 981 a15) : “*Toda práctica y toda producción recaen sobre lo individual: no es al hombre, en efecto, a quien cura el médico, a no ser accidentalmente, sino a Callias o a Sócrates, o a algún otro individuo así designado, que resulta ser, al mismo tiempo, hombre*” C.f. RICOEUR, (*La metáfora viva*) cit. Granger, G.G. Op. Cit., p. 297

2.4. Beckett: Crisis como cisma, brete del lenguaje e imposibilidad del acabamiento

Estas tres categorías que detectamos en la obra de Samuel Beckett y que, consideramos como constantes interpretantes en la narración beckettiana, constituyen la red simbólica del análisis mimético que realizaremos del autor porque también son las que han contribuido en señalar a Beckett como autor del teatro del absurdo.⁵⁹ Pero ¿Qué es lo que denominamos absurdo? ¿Cómo ha surgido y en qué se sustenta este término? A nivel deductivo podemos hablar de la obra de Beckett acudiendo a un marco referencial que alude a sus interpretantes (simbólicos) sin referir únicamente el absurdo como género, estilo o código, para pensar en lo absurdo en las interpretaciones más que metafóricas, alegóricas, en donde los significados tratarían de buscarse en el horizonte acostumbrado o como apunta Iser “por medio de una proyección masiva del significación”⁶⁰ Es decir, en esta búsqueda incitada por el grado de indeterminación en los textos beckettianos, se ha acudido a explicar la absurdidad de lo cotidiano, desde el ridículo, desde el ya constituido “código-absurdo”; de esta manera, resulta la experiencia de que tales significaciones impuestas a los textos parecen más triviales entre más claros son.⁶¹

No obstante y ya consideramos las instancias anteriores, presentamos algunos criterios históricos con el propósito de revisar posibles enlaces con nuestro marco de referencia teórico. El primero en acuñar el término “absurdo” fue Martin Esslin en *El teatro del absurdo* (1961) partiendo de los ensayos filosóficos de Albert Camus, principalmente de *El mito de Sísifo* (1951) para definir el absurdo como rasgo particular de cierto teatro de la primera mitad del siglo XX. Para Esslin el teatro del absurdo, será la dramaturgia que pareciera no tener sentido, con acciones y diálogos repetitivos y falta de secuencia dramática; como una forma

⁵⁹ No será preocupación de esta investigación hablar de los elementos que se han señalado para definir el absurdo como: el sin-sentido, la repetición, la enunciación incoherente, etc. Las categorías que nosotros analizaremos pretenden enfocarse en la absurdidad como constante en la narración dramática beckettiana, en la que se evidencia el rompimiento con el logos, la racionalidad del lenguaje y donde se inicia un juego de entrecruce entre sofisma, paradoja y falacia; participando además como rasgos simbólicos de los que habla Ricoeur, la concordancia discordante, la peripecia, para la construcción de la configuración, su prefiguración y su refiguración en la recepción de estas obras.

⁶⁰ Iser, W. en Rall, D. (1993) *Op. cit.* p.117

⁶¹ *Idem*, p. 117

frente a la ansiedad, lo salvaje y la duda, para con ello, caer en una metáfora poética como medio de proyectar los más íntimos estados humanos y el desencanto que impera el pensamiento de posguerra, como ejemplo cita a Molloy: “-no soportaré más ser un hombre, ya no lo intentaré”⁶²

Camus hablaba de un rompimiento, algo que se quebró en algún momento, cuando la realidad fue resquebrajada ante nuestros ojos, invitándonos a ingresar en un pensamiento del que difícilmente hay vuelta atrás:

...en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. Como todos los hombres sanos han pensado en su propio suicidio, se podrá reconocer, sin más explicaciones, que hay un vínculo directo entre este sentimiento y la aspiración a la nada.⁶³

En este sentido, el absurdo será tanto un pensamiento como una manera de ver la realidad. A partir de ese cisma, la *crisis* tiene su origen, principal en los desastres vividos durante las guerras mundiales, durante el holocausto y también en concretizaciones como el anunciamento profético de la “muerte de dios” proclamada por F. Nietzsche. Esta *crisis como cisma* llevará a Samuel Beckett y posteriormente a otros autores, como Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter y Edward Albee, a abandonar la construcción dramática racional y el rechazo al lenguaje lógico y consecuente. Esto dará pie a la incorporación en la configuración dramática, a la discordancia y a la ironía, atendidas por Ricoeur, donde el *mythos* se convierte en un “modo distinto” gracias a la decadencia de lo sagrado, este “giro” o cambio abrupto dentro de la trama, lleva al aumento de la tendencia mimética bajo la forma de lo mimético elevado, luego de lo mimético bajo,

⁶² BECKETT, Samuel, *Molloy*, Trad. Pedro Gimferrer, Ed. Alianza-Lumen, México, 1979, p. 214 En este sentido, los elementos simbólicos, -catalogados dentro del absurdo- toman forma en la metáfora y de este modo acompañarán la comprensión del acto mimético a través de la prefiguración, configuración y refiguración, mediando la comprensión de la absurdidad como tendencia mimética en su inminente temporalidad.

⁶³ CAMUS Albert, *El mito de Sísifo*, Ed. Alianza, Madrid, 1985, p. 6

acrecentándose así, los valores de plausibilidad y de verosimilitud.⁶⁴ Ya Aristóteles hablaría del absurdo como categoría ontológica y cómo es “dulcificada” por la habilidad del poeta, quien también se sirve de la falsedad “decir la falsedad como se debe” y es decirlo en forma de paralogismo, que es una habilidad para saber elegir entre absurdos lógicos, dejando unos por poéticamente, políticamente o sentimentalmente desaprovechables –aparte de su perpetua e incorregible inservibilidad lógica y racional – y emplear otros para fines artísticos, sentimentales, etc.⁶⁵

El *brete del lenguaje*, al que también nos referimos, apunta a un rompimiento con la estructura coherente y lógica del lenguaje, expresado en la escisión entre el decir (nivel sintáctico y paradigmático) y el hacer (caracterización) de los personajes; el lenguaje, pensado desde la lógica, sólo provoca malos entendidos y diálogos evasivos en la obra de nuestro autor, la idea de que el mundo tiene sentido es subvertida tanto por acciones como por discursos o enunciaciones contradictorios. Este “brete” será expuesto en los diálogos y acciones de los personajes evidenciando el quiebre de sofismas que incorporan la paradoja y la falacia, como el enunciar frases como: “nos vamos” y no moverse; la repetición de acciones incoherentes, el aseverar que “afuera” hay un algo, un mundo que se desmoronó y el estar condenados a la espera y por tanto repetir la historia una y otra vez.

Al estar frente a este mundo caótico donde el lenguaje ya no basta, porque no es lógicamente “coherente” y por ende no es suficiente para comunicar significados, se hace evidente la imposibilidad para mostrar sentido y al no encontrar sentido, lo que sigue es la imposibilidad de cualquier forma de acabamiento. El brete del lenguaje se muestra alegóricamente entonces como la imposibilidad para acabar. Aludimos entonces, a la opción de poder silenciarlo. George Steiner, exterioriza esa cierta necesidad de los poetas de representar el silencio, ya que las palabras sólo han provocado confusión; no hay palabras para mostrar las experiencias profundas, el escritor, nos dice Steiner, es amo y siervo del lenguaje, ya no puede

⁶⁴ RICOEUR (*Tiempo y narración II*) *Op. Cit.*, p.398-399

⁶⁵ Aristóteles, *Op. cit.* LXVII

decir la verdad desnuda: “el teatro beckettiano está obsesionado por esta intuición (...) el verdadero intercambio verbal, deriva hacia el silencio, hacia un acto sin palabras”.⁶⁶ La intervención del silencio es la otra cara de la palabra porque también funciona como un elemento que provoca el completamiento del espectador. El silencio molesta, mas significa otra versión de la palabra; si podemos expresarla de esta manera, esta otra versión de la palabra como palabra silenciada existiría como acuerdo tácito o “proyección masiva de significación” entre el autor, la obra y el lector o espectador; o bien como mera fantasía en su recepción. De esta forma sí hay brete del lenguaje –el sinsentido- no puede haber un acabamiento, porque no hay una lógica hacia “el fin”, porque no ocurrirá algo, esto se traducirá en la inmovilidad de los personajes beckettianos. Tal situación logra comprender el no acabamiento como apertura a otra interpretación.

Regresando a nuestra revisión, en *Tiempo y narración II: Decadencia: ¿fin del arte de narrar?* Ricoeur explica los problemas planteados por el arte de terminar la obra narrativa, los paradigmas de composición que intervienen en la configuración poética y la resonancia que este *acabamiento* o *apertura* ofrecen como posibilidades de interpretación. Trae a cuenta el trabajo de Barbara Herrstein Smith en *Poétic closure*, y su aportación a la teoría de la narración. Para Herrstein las obras miméticas en el sentido particular, imitan una “enunciación cotidiana”: argumento, declaración, lamentación, etc., pero la narración literaria imita no sólo la acción, sino también la narración ordinaria que ofrecen los sucesos de la vida cotidiana.⁶⁷ Las expectativas del lector creadas por el poema, mediante el cierre, nos dice Ricoeur, otorgan ese sentimiento de acabamiento, de estabilidad y de integración; pero la terminación sólo logrará este efecto si la configuración además de ser dinámica y continua, fuera susceptible de nuevos arreglos retrospectivos, que presenta la propia resolución como la aprobación final. En este sentido deberemos considerar la propuesta del dramaturgo en confrontación por lo aseverado por Ricoeur.

El sentimiento de acabamiento, puede lograrse mediante distintas formas, como el integrar la variante de sorpresa; sin embargo, aunque es difícil justificar una

⁶⁶ STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 75-76

⁶⁷ RICOEUR, P. (*Tiempo y narración II*) *Op. Cit.*, p. 405

terminación inesperada en la que termine por dominar la discordancia, el absurdo parece indicarlo. Por otro lado, un fin decepcionante, puede ser conveniente a la estructura de la obra, si está destinada a otorgar al lector “esperas residuales”,⁶⁸ es decir, la posibilidad de un acabamiento que se logra en el ejercicio de lectura. De esta manera, en Beckett esa espera, ese silencio, estarían condenados a perpetuarse, pues nada ocurrirá, ya que el lector entiende este rasgo simbólico, es decir, ese acuerdo tácito implica que algo se ha cismado y no podrá enmendarse. Ante ello, la postura siempre ética de Ricoeur requiere acudir a la recuperación, apostando al efecto de evidenciación de la propia condición humana donde se reconozca el lector o espectador y ello pueda provocar el auto cuestionamiento a partir del distanciamiento que se abre respecto a las situaciones de los personajes, y éste busque enmendar lo cismático de la crisis humana; sin embargo volveríamos una vez más, a un círculo viciado por el brete del lenguaje.

Barbara Herrstein Smith distingue que el *anti-closure* conserva vínculos con la necesidad de concluir por su aplicación de los recursos reflexivos del lenguaje “si el traidor –el lenguaje- no puede ser exiliado, se le puede desarmar y hacer prisionero”. El otro es el *beyond-closure* del cual se dice: “el traidor –el lenguaje- ha sido liquidado; no sólo desarmado, sino también decapitado”.⁶⁹ Para Ricoeur, lo que impide al autor dar este paso, es su convicción de que como imitación de la “manera de hablar” el lenguaje poético no puede escapar a la tensión entre lenguaje literario y no literario, es esta convicción, además, donde sale a flote la otredad en la que está inmerso el autor, su comprensión del mundo a partir de su ser con el otro.

Frank Kermode estudiará en su obra *The sense of an ending* el arte de concluir y da a las expectativas del lector la regulación de la necesidad de dar un fin a la obra poética. Kermode acude al mito del Apocalipsis, que para él en la tradición de occidente ha contribuido a estructurar las expectativas y amplitud de la ficción

⁶⁸ Ricoeur, habla a este respecto, de estas conclusiones inesperadas que pueden frustrar nuestras expectativas esperadas, modeladas por las convenciones antiguas, para revelar un principio de orden más profundo. “*Toda conclusión responde a unas expectativas, pero no las colma necesariamente. Puede dejar expectativas residuales. Una terminación no conclusiva conviene a una obra que plantea intencionadamente un problema que el autor considera insoluble; no por ello deja de ser una terminación deliberada y concertada, que pone de relieve de manera reflexiva el carácter interminable del tema de la obra entera*”. Ricoeur, P. (2008) *Op.Cit.*, p.407

⁶⁹ HERRSTEIN Smith, B., *Poetic closure*, en Ricoeur, P. (2008) *Op. Cit.* p.407

literaria. Ricoeur considera este estudio para exponer la trama que une el Apocalipsis al Génesis, el mito escatológico y el *mythos* aristotélico que se asemejan en su manera de vincular un comienzo con un fin y de ofrecer a la imaginación el triunfo de la concordancia sobre la discordancia. El apocalipsis ofrece un modelo de predicción debilitada continuamente y desacreditada, y por lo tanto, un fin continuamente aplazado, de este modo, el fin ha pasado de inminente a inmanente, y por ello el apocalipsis desplaza los recursos de su imaginería sobre los últimos tiempos –tiempos de terror, de decadencia y de renovación- para convertirse en un mito de la crisis.⁷⁰ Kermode detecta en la tragedia isabelina el signo precursor de esta situación de crisis, convertida en la peripecia distendida indefinidamente por el fin inminente; más que con la Poética de Aristóteles, la tragedia isabelina tiene vínculos más profundos con la apocalíptica cristiana. Kermode pone como ejemplo *Rey Lear* de Shakespeare para referir ese suplicio que tiende a un final continuamente aplazado, más allá de lo peor, siempre hay algo peor y el final no es más que una imagen del horror de la crisis; en *Macbeth* la peripecia se convierte en una parodia de la ambigüedad profética “un juego de profecía”. Igualmente Jan Kott en *Apuntes sobre Shakespeare (1961)* dedica el capítulo El rey Lear o el final de la partida, al teatro beckettiano, concretamente a la obra *Fin de partida*, a la que identifica con el espíritu del grotesco, para Kott, dicho teatro es “la antigua tragedia escrita de nuevo en distinto tono” ;⁷¹ sin embargo, a diferencia de la tragedia, el teatro contemporáneo no brinda ningún tipo de consuelo aunque abarque los mismos temas, sobre todo, la batalla que se libra entre los protagonistas y el absoluto; donde ambos, tanto el héroe trágico como el personaje del grotesco, pierden: el primero por aceptar ciegamente ese absoluto, el segundo por desacralizarlo.

Esta imposibilidad de concluir se convierte en el símbolo del debilitamiento del paradigma; en la novela contemporánea –como bien expone Ricoeur- es en donde mejor la decadencia de los paradigmas y la imposibilidad de concluir el poema,

⁷⁰ RICOEUR (*Tiempo y narración II*) Op. Cit., p.410

⁷¹ KOTT, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona, 1969

ruina de la ficción sin fin, “la escritura se convierte en su propio problema y en su propia imposibilidad”.⁷²

Sin embargo, esta crisis requiere de una espera, algún orden para estar decepcionado de no encontrarla y esta decepción sólo engendra satisfacción si el lector, tomado el relevo del autor, hace la obra que el autor se ha ingeniado en deshacer. El trabajo de composición por parte del lector, tal vez no sea un imposible, ya que el juego de la espera, de la decepción y del trabajo de reordenación sólo es posible si las condiciones de éxito se incorporan al contrato expreso que el autor firma con el lector. Pero para que este contrato no sea sólo un ideal, en un tiempo en el que se quiebran paradigmas, el autor debe crear nuevas convenciones, más complejas, sutiles y encubiertas, más hábiles que aquella novela tradicional. Por ello Ricoeur reconoce, que el autor deberá desarrollar mayor perspicacia para ingresar al lector por medio de la ironía, la parodia y la burla a la composición que evidentemente refleja un resquebrajamiento del mundo, y de la misma comprensión que tenemos de él. Y este contrato expreso, son los elementos en el texto, que viabilizan la implicación del lector.

Desde este punto de vista, la obra de Beckett es para Kermode, lo que marca “el viraje decisivo hacia el cisma” es “el teólogo perverso de un mundo que ha sufrido una caída y ha experimentado una encarnación que cambia todas las relaciones entre pasado, presente y futuro, pero que no quiere ser salvado”.⁷³ Para Ricoeur, Beckett guarda un vínculo irónico y paródico con los paradigmas cristianos y este orden, invertido por la ironía, preserva la inteligibilidad. No obstante –agrega- “todo lo que preserva inteligibilidad, previene el cisma”.⁷⁴

Si trasladamos a la literatura el destino del mito escatológico, -imperante en la obra de Beckett, como quiera que rijan la obliteración de los paradigmas-, toda ficción asume la función del mito roto y Kermode entrevé, al modo nietzscheano, la necesidad de consuelo frente a la muerte, que hace de la ficción con un final una

⁷² RICOEUR (*Tiempo y narración II*) Op. Cit., p. 411

⁷³ KERMODE Frank, *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, (1966) en Ricoeur, P. (2008) Op. Cit., p. 413

⁷⁴ *Idem*

verdadera trampa. Las ficciones del fin tienen algo que ver con la muerte sobre el modo de consolación y de esta manera instauran una separación entre veracidad y consuelo. En las obras consideradas por Kermode, las ficciones mienten y engañan, en tanto consuelan; pero al mismo tiempo, las ficciones no son arbitrarias, en la medida en que responden a necesidades que se nos escapan, una necesidad por ordenar el caos, dar sentido al sin-sentido, o en la concordancia de la discordancia.

En aras de concluir este capítulo mencionamos el artículo Beckett y Blanchot. “El murmullo y la crítica”,⁷⁵ en donde Lucas Margarit describe como, paradójicamente, la discontinuidad de la autopercepción y del discurso se presentan interrumpidas por la obligada linealidad del lenguaje, lo cual hace inteligible un aspecto: la descentralización y su múltiple sentido, lo que lleva a una impostación de la voz, un murmullo con respecto al deseo de proferir un discurso. De esta manera, un lenguaje que no tenga principio ni final, pretende ubicarse fuera de un tiempo y de un espacio, consecuentemente fuera de una conciencia totalizadora; el quiebre de esa conciencia da cuenta del texto como reconstrucción en un aquí y ahora regidos en una temporalidad exterior al texto, por la representación y materializados en un discurrir limitado, y por lo tanto, un discurrir de significado mínimamente asible. La angustia del poeta se produce, como opina Blanchot, por la imposibilidad de decir lo que se desea decir, pero además esta angustia se presenta en la imposibilidad de dar cabida a un “ser” identificable que diga en el discurso, así se da paso a una voz monstruosa que lo devela, la voz de uno que es la del otro, retomando en este punto el problema de la herencia del lenguaje por un lado, y por otro, la extranjería del sujeto frente a su propio decir.

Las huellas referenciales por las que aboga Ricoeur, ya que no se puede eludir el referente, serán analizadas en el siguiente capítulo, en la pieza dramática *Fin de partida* (1957), donde participan interpretaciones que tienen que ver con el mito del Génesis y del Apocalipsis y con el propio resquebrajamiento del lenguaje; tal como las huellas que encuentra Harold Bloom en esta pieza: un antiguo

⁷⁵ MARGARIT, Lucas, (2000) “Beckett y Blanchot. El murmullo y la crítica”, Revista Beckettiana No.9. Disponible en: http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesea/sitio/home_beckettiana9.htm#

gnosticismo, el demiurgo como falso creador, cuyas torpezas hicieron que la caída y la creación fuera un único y simultáneo suceso, ese Demiurgo como el personaje de Hamm. O, la ceguera del personaje (Hamm) como una maldición edípica o relacionado con la historia bíblica de Noé y su hijo Ham, quien fue castigado por ser testigo de la escena primigenia, vuelta a interpretar por su padre y madre.⁷⁶ Estas son referencias al mundo que proyecta esta narración y que constituye su horizonte encontrando su recepción y cierre en el lector-espectador.

En este escenario cismático, de ruptura, de imposibilidad de acabar y brete del lenguaje, predomina la incertidumbre pero al mismo tiempo esa necesidad por ordenar, por dar coherencia al caos e incluso un sentido a ese sin-sentido. Como explicaría Peter Brook, acerca de la obra beckettiana, ciertamente estamos en presencia de una obra sobre las posibilidades perdidas; cómica, trágicamente, nos muestra que el hombre es un ser atrofiado, paralizado, casi completamente inútil, casi completamente muerto, y a la vez, grotescamente, nos revela que el hombre se da cuenta solamente de la suerte que tiene de estar vivo. Es un retrato de nosotros riéndonos con nuestra complaciente y permanente sonrisa, que no es como la risa de Pagliacci, que quiere disimular un corazón destrozado, sino la risa de quien no se ha enterado todavía de que hace rato que está muerto.

En el análisis de *Fin de partida*, veremos en los momentos de la mimesis como estas categorías (interpretantes) simbólicas que hemos detectado como constantes en la narración beckettiana, son recibidas por el lector-espectador y operadas bajo las marcas de interpretación de la puesta en escena. .

Para George Steiner la hermenéutica puede ser asumida a través de un método dialéctico que incorpora a texto y lector creativo en un permanente proceso de apertura y reconocimiento; por lo que, el texto ha de ser asumido en un permanente “siendo”, en un proceso inacabado y en permanente proceso de construcción. Por otra parte, este proceso de apertura y reconocimiento, tendría que ser, la instancia fundamental en el proceso de acompañamiento y facilitación del aprendizaje en el estudiante de literatura dramática o como base rectora del

⁷⁶ BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2012, p. 507

análisis previo tanto a la puesta en escena como a la configuración de textos dramáticos. Siguiendo a Ricoeur : "En la medida que el acto de leer es la contraparte del acto de escribir, la dialéctica del acontecimiento y el sentido tan esencial a la estructura del discurso genera en la lectura una dialéctica correlativa entre el acto de entender o la comprensión (...) y la explicación"⁷⁷ el análisis hermenéutico se enmarca en un paradigma interpretativo, comprensivo y dicha comprensión, debe trascender las "fronteras" del texto a interpretar, tomando como fuentes de datos no solo los datos textuales, sino la posibilidad de otras voces que interpelan al autor: lector, espectador y actor-intérprete.

⁷⁷ RICOEUR (*Tiempo y narración I*) Op. Cit. p.83

3. Capítulo II. Análisis de la obra dramática *Fin de partida* desde los tres momentos de la mimesis

3.1. Pre comprensión en la obra de Samuel Beckett

En este capítulo analizaremos la obra dramática *Fin de partida* desde los tres momentos de la mimesis propuestos por Paul Ricoeur. Asimismo, trataremos la pertinencia de la búsqueda de Ricoeur por un lector-literario, es decir, la recepción y comprensión del lector que cuenta con las competencias necesarias para familiarizarse con las reglas estructurales de composición.

Revisaremos los estadios propuestos por Ricoeur la ejecución del carácter ético, en la prefiguración del autor, que da por resultado un cisma a partir de la crisis (*Mimesis I*); la inversión irónica de la que hace empleo Beckett, para infringir o transgredir el lenguaje de la narración, que nosotros llamamos brete del lenguaje (*Mimesis II*) y la recepción de la obra en sus rasgos connotativos que originan en el acto interpretativo, la imposibilidad para acabar (*Mimesis III*).

El cisma y la inversión irónica del autor, tienen que ver con su propia visión de mundo al tomar ciertas elecciones y configurar personajes a los que les es difícil hablar de un “yo”, lo cual nos llevó a afirmar en el primer capítulo que, un personaje que no puede identificar su identidad, no puede decir. Comprender el cisma como crisis, el brete del lenguaje y la imposibilidad para acabar, como categorías constantes en la obra beckettiana, nos han llevado por el estudio de la prefiguración, la configuración y refiguración como proceso de un análisis hermenéutico que se rige bajo el conflicto central en la obra de Samuel Beckett que podemos sintetizar como la imposibilidad del lenguaje para comunicar.

Este análisis, como ya lo mencionamos, busca proponer una estrategia didáctica que sustente la comprensión de una educación literaria basada en la interpretación y dirigida a facilitadores de literatura dramática o análisis de textos, e incluso como instrumento previo para el actor y el director de escena, cuyo análisis de las obras dramáticas tenga como fin, o cierre, la puesta en escena. Pretendemos dar a la interpretación de los textos dramáticos de Beckett, la

factibilidad de encontrar una re-interpretación en el lector, sobretodo de aquellos textos cuya recepción es compleja debido a la falta de comprensión de los discursos críticos que lo abordan. El desglose de la propuesta educativa, será abordado en el capítulo III.

Para Ricoeur, incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de elementos y operaciones por las que una obra sobresale del vivir, del actuar y del sostenerse en el mundo, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su propia forma de obrar.⁷⁸ Lo que está en juego, desde esta postura, es el poder reconstruir el nodo por el que esa experiencia se transforma e intercambia (obras, autores y lectores) a través de los momentos miméticos. En el antes se prefigura el campo práctico que tiene que ver con el estudio de la semántica de la acción y, en el después se refigura en la recepción de la obra. En este sentido, tanto el lector como el espectador son propuestos como operadores –literarios- por excelencia, que asumen por su *acción de leer y de mirar*, la unidad del recorrido por esos tres momentos de la mimesis.

Fin de partida, obra dramática de un solo acto publicada en 1957, después del éxito internacional de *Esperando a Godot* (1952); apuesta a ese “no ocurrir”, al cuestionar aquello que tenemos por certeza, los personajes dicen: “estamos aquí esperando” y se cuestionan y ponen en cuestión al propio lector: esperando qué, a quién, y hemos, estado esperando o apenas comenzamos a esperar, cuando llegamos aquí, cómo estamos tan seguros de haber estado esperando, o sólo venimos siendo desde hace algún tiempo en la misma costumbre de la espera y así hemos nombrado ese estar aquí. Muchos son los críticos que han encontrado en *Fin de partida*, huellas referenciales a *Rey Lear* de W. Shakespeare. Como Jan Kott, que encuentra “la antigua tragedia escrita de nuevo en distinto tono”, la relación de Lear con Job (su bufón) y la intertextualidad que subyace en Hamm y Clov, el primero como el patético rey ciego y paralítico, eternamente sentado en un trono absurdo, en el que no acaba de morir el único hombre vivo en un mundo muerto; el segundo como aquel vasallo que no se atreve a retirarse.

⁷⁸ RICOEUR (*Tiempo y narración I*) *Op. Cit.*, p. 114.

Otro autor que detecta esta relación es Harold Bloom en el *Canon Occidental*, para él *Fin de partida* surge de un paradigma shakesperiano que injerta elementos de *Rey Lear*, *La tempestad*, *Ricardo III* y *Macbeth*. Bloom subraya el modo en que Beckett toma sus modelos del vodevil, el mimo, el *music hall*, el circo, el cine mudo, y nos dice:

...es evidente que Beckett no deseaba que sus vagabundos nos sedujeran (...) En *Fin de partida* observamos una interiorización radical, toda la obra es como una obra dentro de otra, pero no hay público en escena, y de igual modo podríamos encontrarnos dentro de la mente del extravagante solipsista Hamm, que es Hamlet en la fosa definitiva, y también Próspero después de que se ahogue su libro e incluso Lear en su locura casi definitiva.⁷⁹

El mundo textual de *Fin de partida*, fue desgajado y los protagonistas: Hamm y Clov, convienen en un abandono, en el silencio, haciendo una y otra vez de la repetición, una presencia de vacío. Ambos se necesitan y tienen una relación co-dependiente. Hamm hombre de edad madura, es el amo, ciego e inválido. Clov algo más joven, es el sirviente, incapacitado para sentarse, indiferente va de un lado a otro, carente de determinación para irse. Ambos esperan que algo suceda, que alguno de los dos desaparezca, sin embargo saben que no podrían sostenerse solos. Hamm es un rey de ajedrez siempre en jaque, y un mal jugador, aunque los únicos que lo tenemos claro y quién es su contrincante, somos nosotros, el público. En esta misma dinámica, Clov es el peón, por costumbre obediente, protege y soporta al rey, es la figura del bufón o el criado gracioso del teatro clásico, a quien se le han terminado las argucias y las ganas de reír.

Nagg y Nell son la pareja de ancianos padres de Hamm, depositados en cestos de basura; se enuncia un accidente de tándem en las Ardenas,⁸⁰ en el cual perdieron

⁷⁹ BLOOM, H. *El canon occidental*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2012, pp. 509-513

⁸⁰ Ardenas es una región boscosa al noreste de Francia, frontera con Alemania y Bélgica, donde en diciembre de 1944 se llevó a cabo una batalla cruenta contra el ejército alemán, de la cual quedarían victoriosos los aliados. Beckett hace referencia a este lugar, dando al accidente de los ancianos un sentido absurdo, cómico; ellos yendo en una bicicleta doble, en un sitio marcado por la guerra en el que Nell y Nagg perdieron las piernas.

las piernas, “son conservados” en aquellos cestos de basura, rellenos con arena de playa, respingan por un poco de piedad y caramelos.

Beckett tenía gran aprecio a comediantes como Chaplin o los hermanos Marx, pero es como si siempre los mirara desde una luz seria y trágica, incorpora en sus obras personajes vagabundos, miserables, sumergidos en la desesperanza de un mundo absurdo que “sigue su curso”.

3.2. Mimesis I- Prefiguración del autor: Crisis como cisma

La comprensión previa que se exige del lector, tiene que ver con aquello que entendemos por actuar, lo que quieren decir palabras como: proyecto, agente, conflicto, cooperación, mejora, éxito, fracaso, felicidad o desgracia; todos estos términos constituyen una red de significados que proporciona una intersignificación: hay un motivo, un agente, y por lo tanto, circunstancias, obstáculos, etc. Por otro lado, nos diría Ricoeur que, si la acción humana puede narrarse es porque siempre expresa símbolos, reglas y normas; cualquier actividad poética puede incorporarse a este terreno práctico porque está previamente simbolizado; así es como las obras literarias penetran en la comprensión de nuestra vida, pues ésta se halla estructurada simbólicamente.⁸¹ Sin embargo, estas reglas son traveseadas por Beckett, de manera que comprendemos la estructura de la trama, a sabiendas que lo que está en juego es nuestra propia simbolización de ese mundo, los valores que le hemos otorgado y la significación que ello representa.

Ricoeur acude a la teoría narrativa para anclar la red conceptual que distingue estructuralmente el campo de la acción, como “lo que alguien hace” y que obtiene su significación de los términos de toda la red; las acciones que implican: fines, motivos, agentes, circunstancias y resultado. Estos términos u otros parecidos, aparecen como respuesta a preguntas sobre: el “qué”, el “por qué”, “quién”, el “cómo”, el “con” o el “contra quién” de la acción; el saber unir y emplear estos

⁸¹ RICOEUR, P., *Hermenéutica y semiótica*. En: Cuaderno gris, Nº. 2 (1997),

términos de modo significante es construir una relación de intersignificación y dominar esta red de intersignificación es lo que Ricoeur califica como comprensión práctica, necesaria en el lector.⁸²

De esta manera, nuestro análisis del primer momento de la mimesis: la prefiguración, intentará responder a estas preguntas que tienen que ver con la semántica de la acción:

Al preguntarnos por el **¿Qué?** en *Fin de partida* quedará de manifiesto el carácter cismático de una época de crisis, los instantes de belleza han sido arrancados, sólo se resiste la ponderación de la costumbre, la necesidad de ser escuchado, el no poder callar y el desconcierto ante el silencio en la espera de un fin. Un inicio y fin desde el punto de vista occidental, se llega a ese fin ¿y ahora qué?

Se considera a Beckett el “apóstol de la nada” (representada para él en lo sucio, lo apestoso, lo débil, la total derrota), comparte con Camus y con Sartre un intenso sentido de penetración en la miseria, la soledad, la parálisis de la voluntad, y sobre todo, el horror a la nada. Su estilo oscuro y tortuoso se adapta al retrato de un mundo en el que, entre obscenidad y blasfemias, los personajes crean sus infiernos personales en la prisión de sus mentes. Es como si los personajes beckettianos, hubieran despertado después de lo enunciado en *El mito de Sísifo* (1942) de Albert Camus:

Suele suceder que los decorados se derrumben. Despertar, tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, comida, tranvía, cuatro horas de trabajo, cena, sueño, y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado al mismo ritmo, es una ruta fácil de seguir la mayoría del tiempo. Pero un día surge el “por qué” y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. “Comienza”, eso es importante.⁸³

⁸² RICOEUR, (*Tiempo y narración I*), *Op. Cit.*, p. 114

⁸³ Obsérvese en el inicio del párrafo el léxico escénico: el universo transformado en montaje escenográfico de decorados endebles. El hombre advierte los “muros absurdos” que lo aíslan, el mundo fuera de él parece opaco, “espeso”, “ajeno”. El mundo se “niega” es hostil, indiferente, se manifiesta “inhumano” (p.26) incluso en la “inhumanidad del hombre” (p.27). El entorno se transforma en un “desierto sin colores donde todas las certidumbres se han convertido en piedras” (p. 39). El “mundo que se puede explicar, aunque sea con malas razones, es un mundo familiar” (p. 16), pero el habitado por el hombre se resiste a la explicación. “Este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo” (p. 27). Se siente “la contradicción, la antinomia, la angustia o la impotencia” (p. 37). Pensador en imágenes, filósofo-poeta, Camus sintetiza la emoción de lo absurdo en la metáfora del hombre que se siente “extranjero” en un “destierro sin remedio” Cf. CAMUS, A., *El mito de Sísifo*, Ed. Alianza, Madrid, 1985

Los personajes de *Fin de partida*, se encuentran en ese despertar, esa agonía ante un “mundo muerto”, el sin sentido se vuelca entonces como la única vía de resistencia, el ser escuchados aún, el “hacer” aunque sea evidenciado por su banalidad, en la costumbre y la repetición.

Jean Paul Sartre, en la pieza dramática *A puerta cerrada (1944)* refiere esa misma especie de condenación, en la que se viven una y otra vez las mismas fallas, en las que el principal contrincante es uno mismo:

Inés – Siempre se muere demasiado pronto o demasiado tarde. Y sin embargo, la vida está ahí, acabada. La raya está hecha y hay que hacer la suma. Tú no eres nada más que tu vida.

Y en otro fragmento la des-esperanza:

Inés –Eso es lo malo (*tic de Garcin*) ¡Otra vez! Tiene usted la pretensión de ser una persona bien educada y no se cuida de sus gestos. Pero no está usted solo y no tiene derecho a imponerme el espectáculo de su miedo

Garcin –¿Y usted no tiene miedo?

Inés –¿Y para qué? El miedo estaba bien “antes”, cuando aún teníamos esperanza

Garcin –Ya no hay esperanza, es cierto, pero seguimos estando “antes”. Todavía no hemos empezado a sufrir, señorita.

Inés –Ya lo sé (*pausa*) ¿Y entonces? ¿Qué va a venir ahora?

Garcin –Ya no lo sé. Me limito a esperar ⁸⁴

Pero esta espera, “esta condena a la existencia” será cubierta por Beckett con el velo de la comicidad, lo ridículo y lo absurdo, como esa confrontación con la irracionalidad del mundo, el deseo de claridad cuya llamada resuena en lo más

⁸⁴ SARTRE, J.P., *A puerta cerrada (1944)* Trad. Alfonso Sastre. Disponible en: <http://www.rojosobreblanco.org/descargas/A%20puerta%20cerrada.pdf>

hondo del hombre; lo absurdo acontece como ese instante de divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona:

Hamm: -Bueno (*Clov sale. Pausa*) Ahora mi turno (*saca su pañuelo, lo desdobla, lo deja desdoblado en el extremo de un brazo*) Muy bien, reír, y poco a poco... una verdadera tristeza nos llena. (*Dobla el pañuelo, lo mete en el bolsillo, levanta un poco la cabeza*) Aquellos a quienes hubiera podido ayudar (*Pausa*) ¡Salvar! (*Pausa*) Surgían por todas partes (*Pausa. Violentamente*) ¡Pero reflexionen, reflexionen, están en la tierra, es irremediable! (*Pausa*) ¡Lárguense y ámense! ¡Lámanse unos a otros! (*Pausa. Más tranquilo*) Cuando no era pan eran mil hojas (*Pausa. Violentamente*) ¡Largo de aquí, regresen a sus orgías! (*Pausa. Bajo*) ¡Todo esto, todo esto! (*Pausa*) ¡Ni siquiera un perro de verdad! (*Más tranquilo*) El fin está en el principio y sin embargo uno continúa (*Pausa*) Quizá pueda continuar mi historia, terminarla y empezar otra (*Pausa*) Quizá pueda tirarme por los suelos (*se levanta penosamente, se deja caer*) Hundir mis uñas en las ranuras y arrastrarme haciendo fuerza con los puños (*Pausa*) Será el fin y me preguntaré qué pudo ocasionarlo y me preguntaré qué pudo... (*vacila*)... por qué tardo tanto...⁸⁵

Beckett es fríamente cómico y quiere mostrar que la literatura es “un cuento dicho en la oscuridad para detener la falta de sentido de la vida y la inevitabilidad de la decadencia”- insubstancial. No ofrece misterio alguno en lo que escribe, ofrece en cambio: la desesperanza, la apoteosis de la aliteratura; en la que paradójicamente la filosofía se filtra entre líneas a través de la realidad, figurando un mundo de muerte y perturbación.⁸⁶ Los personajes enuncian la posibilidad de que no hayan nacido y que por tanto, no vayan a morir; que no hayan vivido porque no hayan sabido vivir, o que antes de nacer ya hayan nacido; incluso, que en realidad estén

⁸⁵ BECKETT, S. *Op. Cit.* p. 143

⁸⁶ Lo difícil de estos “tiempos”, que son uno, es que propiamente no hay tiempo, porque tanto el Ideal como la caída de los Ideales se dejó fuera al tiempo, no se consideró al tiempo. Primeramente el tiempo se medía desde el Ideal como algo absoluto, Dios, la felicidad, el más allá, o el progreso, la evolución del animal racional, etc. Luego ese tiempo que no era tiempo sino un olvido del tiempo, es desechado por la caída de los ideales. Ese tiempo absoluto de los ideales se ha vuelto cero en el tiempo de los no ideales. Lo extra-ordinario de esto no es que sólo demos vuelta a Platón, sino de descubrir lo Otro, el tiempo originario. Esto que se descubre es lo no dicho, lo difícil no es sólo acceder a ello, sino permanecer en ello. Por eso dice Heidegger: *llegamos demasiado tarde. Cf. Rosales, Raymundo, Inédito (UNAM)-----*

mueertos. Son reflexiones recurrentes, que cuestionan la base de toda enunciación: la existencia del emisor y los límites de la vida y la muerte.

Hamm –Pregunta a mi padre si quiere escuchar mi historia

Clov se dirige hacia las espuertas de basura, levanta la tapa de la de Nagg, mira al interior, se inclina. Pausa. Se incorpora.

Clov –Duerme

Hamm –Despiértalo

Clov se inclina despierta a Nagg haciendo sonar el despertador. Palabras confusas. Clov se incorpora.

Clov – Quiere un dulce

Hamm- Tendrá un dulce

Clov se inclina. Palabras confusas. Clov se incorpora

Clov –Muy bien (*Clov se dirige hacia la puerta. Las manos de Nagg aparecen aferradas al borde. Luego surge la cabeza. Clov abre la puerta, se vuelve.*) ¿Crees en la vida futura?

Hamm –La mía lo ha sido siempre (*Clov sale dando un portazo*) ¡Pam!

En las narices

Nagg –Escucho

Hamm -¡Cerdo! ¿Por qué me engendraste?

Nagg – No podía saberlo.

Hamm – ¿Qué? ¿Qué es lo que no podías saber?

Nagg –Que saldrías tú (*Pausa*) ¿Me darás un dulce?

Hamm –Después de que me hayas escuchado

Nagg – ¿Lo juras?

Hamm –Si

Nagg – ¿Por quién?

Hamm –Por mi honor

*Pausa. Ríen*⁸⁷

Observamos en este fragmento la risa de ambos personajes, padre e hijo en la incoherencia, el empleo de actos locucionarios por los que el personaje de Hamm,

⁸⁷ BECKETT (1979) *Op. Cit.* p.131

afirma, interroga, ordena, solicita, como intento por tener un interlocutor; el rey derrotado, inmóvil, intenta encontrar un sentido en un mundo agonizante.

En el capítulo I hablamos de estos rasgos característicos de la época a la que refiere Frank Kermode acerca de la crisis, el desencanto del mundo, la duda de aquello en lo que se cree, se dice y se piensa, el mismo encuentro con el otro es puesto en duda: ¿Cómo estamos seguros de lo que afirmamos? ¿Desde dónde aseveramos que hay algo que nos significa y que eso que nos significa acontece y está siendo en el mundo? Esta duda o negación, se vuelve al mismo tiempo una afirmación que pone en cuestión el logos, sofismas que son cuestionados por su propia naturaleza paradójica; ello será una condición en el arte vanguardista que pondrá en tela de juicio los paradigmas racionales, que darán a cierta literatura y dramaturgia del siglo XX, un giro en la configuración de las tramas y el sentido que buscan para configurar la nueva tragedia. Al respecto Kermode destaca: “Al fallar las predicciones, surge el hecho de que no es tan sólo sobre los hombres de determinado momento, sino sobre todos los hombres que han llegado los fines del mundo. El apocalipsis, que dio éxito a la profecía, se fusiona con la tragedia”⁸⁸.

En cuanto al **¿Por qué?** La actitud de Beckett consiste en asomarse desde los actores al público y nunca a la inversa; en *Fin de partida*, observamos que los personajes se mantienen en esa especie de bunker o refugio, detestándose, emitiendo diálogos crueles, irónicos, discutiendo asuntos cotidianos, soportándose ante la espera de que aquello termine y observando ese mundo acabado, en el público:

Hamm – ¿Cómo está el tiempo?

Clov –Como siempre.

Hamm –Mira la tierra.

Clov –La he mirado.

Hamm – ¿Con catalejo?

⁸⁸ Kermode, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 37

Clov –No se necesita catalejo.

Hamm –Mírala con catalejo.

Clov –Voy por el catalejo. *(Sale)*

Hamm – ¡No se necesita catalejo!

Clov entra con el catalejo en la mano

Clov –Ya estoy aquí con el catalejo *(se dirige hacia la ventana de la derecha, la mira)* Necesito la escalerilla

Hamm – ¿Por qué? ¿Te has encogido? *(Clov sale con el catalejo en la mano)* Esto no me gusta, esto no me gusta

Clov entra con la escalerilla, pero sin el catalejo.

Clov –Traigo la escalerilla *(Coloca la escalerilla bajo la ventana de la derecha, se sube, se da cuenta de que no tiene el catalejo, desciende de la escalerilla)* Necesito el catalejo. *(Se dirige hacia la puerta)*

Hamm – *(violentamente)* ¡Pero si tienes el catalejo ahí!

Clov – *(se detiene, violentamente)* ¡No, no tengo el catalejo! *(Sale)*

Hamm –Es lamentable

Entra Clov con el catalejo en la mano. Se dirige hacia la escalerilla.

Clov –Esto se anima de nuevo *(Se sube a la escalerilla, apunta el catalejo hacia el exterior. Se le escapa de entre las manos, cae. Pausa)*

Lo he hecho adrede *(Desciende de la escalerilla, recoge el catalejo, lo examina, lo apunta hacia el público)* **Veo... una multitud delirante** *(Pausa)* Vaya, como largavistas es un buen largavistas *(Baja el catalejo, se vuelve hacia Hamm)* ¿Qué? ¿No te ríes?

Hamm – *(tras reflexionar)* No.

Clov – *(tras reflexionar)* Yo tampoco.⁸⁹

⁸⁹ BECKETT, S. (1979) *Op. Cit.* pp. 118-119

La enunciación es en tiempo verbal presente, aunque no hay un tiempo o época determinada; sin embargo, se acude a elementos deícticos que indican un tiempo pasado: aquel, antes, recuerdas, íbamos, hicimos; pero también incluye verbos en futuro y en segunda persona: verás, vendrás, te sentarás, irás. Esta variación compositiva de no correspondencia gramatical le permite al lector, detectar extrañeza en los diálogos, hay una detención en la comprensión lectora a partir de ese “brete del lenguaje” que mostraremos y que al tomar distancia puede reflexionarse en el “como si” ficcional reflejado, una especie de espejo de la condición humana ante el presente descorazonador; se expresa la nostalgia del pasado y el futuro se anuncia peor. Un presente-futuro en el que algunos siguen perpetuándose como tiranos, otros obedecen y unos más, sólo intentan persistir en el intento:

“En mi casa (*Pausa. Profético y voluptuoso*) Un día te quedarás ciego. Como yo. Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad (*Pausa*) Un día te dirás: estoy cansado, voy a sentarme, y te sentarás. Luego dirás: tengo hambre, voy a levantarme y a prepararme la comida. Pero no te levantarás. Te dirás: no debí sentarme, pero ya que estoy sentado me quedaré sentado un poco más, luego me levantaré y me prepararé la comida. Mirarás un rato a la pared y luego te dirás: quiero cerrar los ojos, quizá duerma un poco, luego todo irá mejor, y los cerrarás. Y cuando los vuelvas a abrir la pared habrá dejado de existir. La infinitud del vacío te rodeará, los muertos de todos los tiempos, resucitados, no lo llenarán y serán como una piedrecita en medio de la estepa. Sí, un día sabrás lo que es esto, serás como yo, sólo que tú no tendrás a nadie, porque tú no habrás tenido piedad de nadie y ya no habrá nadie de quién tener piedad”.⁹⁰

⁹⁰ *Ibid.*, p.123

Hay en este fragmento un desdoblamiento del personaje que responde al **¿Cómo?** Al acudir a elementos indiciales o deícticos que organizan el espacio y el tiempo alrededor del sujeto de la enunciación. El manejo del futuro: dirás harás, levantarás, serás, en segunda persona, forja un soliloquio profético al personaje-lector-espectador, figura la advertencia y lo pone en foco. Es decir el papel del sujeto de la enunciación (el *yo-tú* del discurso o enunciador y enunciatario) aparece aquí desempeñado por la figura del *tú*. El enunciador es un yo, que podría ser el tú, pero también ese tú enunciatario es el propio lector-espectador. Ello posibilita entonces, el cuestionamiento del orden sintagmático de la narración; los mismos personajes dudan de sí, cuestionan sus acciones, para luego volver a hacerlas evidenciando una paradoja de la existencia:

Clov –Hay algo que no acabo de entender (*Desciende de la escalerilla, se detiene*) ¿Por qué te obedezco siempre, puedes explicármelo?

Hamm –No.... Quizá sientas piedad (*Pausa*) Una especie de inmensa piedad (*Pausa*) Oh, te será difícil, te será difícil.

Clov –Estoy harto de nuestras historias, muy harto. ⁹¹

El lector responde al **¿Con?** Se vuelve el escucha, el enunciatario que no responde, porque él mismo se encuentra abrumado en su propia condición absurda. Así mismo, el **¿Contra quién?** Que puede ser la existencia misma, el sin sentido de un mundo absurdo, que ha olvidado, se vuelcan sobre los cuestionamientos, las dudas del lector, hacia aquello a lo que él imputa su propia absurdidad, incomunicación y soledad.

Hay una actualidad y una integración entre ese orden paradigmático de la acción al orden sintagmático de la narración en los términos de la semántica de la acción, y de esta manera, entendemos que comprender una historia es al mismo tiempo comprender el lenguaje del “hacer” y con ello, la tradición cultural de la que procede la trama.

⁹¹ *Ibid.* , p.147

3.2.1. Elementos simbólicos

Si la paradoja entonces es que la elaboración de la trama es *poiesis* y *mimesis*, dicho de otro modo, la elaboración de la trama, es la que realiza la mimesis de la acción. Representar la acción consta de tres momentos: tener una comprensión previa del mundo de la acción, segundo, reestructurarlo simbólicamente y por último volver a simbolizar ese mundo. Entonces es ejercicio de esta opción hermenéutica reconstruir el conjunto de operaciones mediante las cuales la acción primero es entendida previamente, luego comprendida como texto y después resimbolizada; recordemos que para Ricoeur: “poetizar es construir una trama, pero construirla de forma que represente el mundo humano de la acción. O recíprocamente: “poetizar” es representar de manera creadora, original y nueva el campo de la acción humana, estructurándolo mediante la invención de una trama”.⁹² Y es la elección que hace el autor, el (*aussparen*) que Thomas Mann referiría: “dejar de lado es decir, elegir y excluir a la vez”.⁹³

La atmosfera que envuelve *Fin de partida*, es la de un mundo que fue derruido, Clov se asoma por pequeñas ventanas que están en lo alto de la pared, -refugio- desde el cual los personajes esperan escuchar algo, el más mínimo signo de vida del exterior, y cada día se repite la misma operación:

Hamm –Nada se mueve. Todo está...

Clov -Cer...

Hamm – (*violentemente*) ¡No te estoy hablando! (*voz normal*) Todo está... todo está... ¿cómo está todo? (*violentemente*) ¿Cómo está todo?

Clov -¿Cómo está todo? ¿En una palabra? ¿Es eso lo que quieres saber? Un segundo (*apunta el catalejo hacia el exterior, observa, baja*

⁹² RICOEUR, P., *Hermenéutica y semiótica*. En: Cuaderno gris, Nº. 2 (1997), p. 93

⁹³ RICOEUR, (*Tiempo y narración II*) *Op. cit.*, p. 495

*el catalejo, se vuelve hacia Hamm) Mortibus (Pausa) ¿Qué?
¿Satisfecho?. 94*

Cuando Hamm le pregunta a Clov qué ha visto, éste sonríe, pero es una sonrisa amarga ante aquel vacío, el absurdo de preguntar cuando ya se sabe que la inmensa nada solo deseca un mundo desolado. Las acciones se repiten, se bisectan, se modifican, se contradicen, sin acumular lo suficiente para construir un pasado y con ello una historia en el sentido tradicional del término, no se ofrecen al lector satisfacciones fáciles, pero se le proporciona en cambio, un desafío a su colaboración creativa. Podemos detectar, en las acotaciones, esta enunciación que entrevé la desesperación de los personajes: el *pausa-violentamente-voz normal*, importa porque indican al receptor la inminencia de un abrupto rompimiento, el querer parar esto, para luego subrayar la imposibilidad de incluso intentarlo. De este modo, Beckett acostumbra introducirnos en ese ambiente gris, frío, inmóvil, que simboliza ese mundo cismático que ha permanecido en la espera del fin:

Hamm –Las olas, ¿cómo son las olas?

Clov – ¿Las olas? (*Apunta el catalejo*) De plomo

Hamm – ¿Y el sol?

Clov (*sigue mirando*) –Nada

Hamm –Sin embargo, debería estar a punto de ocultarse. Busca bien.

Clov (*tras buscar*) –Vete al cuerno

Hamm – ¿Es pues ya de noche?

Clov – (*sigue mirando*) No

Hamm – ¿Entonces qué?

⁹⁴ BECKETT(1979) *Op. Cit.* p. 119

Clov (*igual*) –Todo está gris (*Baja el catalejo y se vuelve hacia Hamm, eleva la voz*) ¡Gris! (*Pausa. Eleva más la voz*) ¡GRRIS!

Desciende de la escalerilla, se acerca a Hamm por la espalda y le habla al oído

Hamm (*sobresaltado*) ¡Gris! ¿Has dicho gris?

Clov –Negro claro. Todo el universo.⁹⁵

Los diálogos se califican como crueles, en atención a la estesia,⁹⁶ y la sintaxis discursiva que tiene como resultado, los juegos enunciativos de proyección de persona, de tiempos y de espacio, que producen el efecto de perspectivas múltiples y no de una única voz, ora puede ser enunciativa o enunciativa, lo cual será uno de los procedimientos poéticos más frecuentes en la literatura y en las perspectivas de análisis contemporáneos. De aquí, que mencionemos a Greimas, quien refiere la estesia, como esa manifestación discursiva de fractura, especialmente por el espacio y el tiempo, aspectualizados por la discontinuidad. La no-limitación del espacio vs espacio delimitado, en el que la puntualidad y la duratividad breve del tiempo y la delimitación espacial manifiesta concordancia, lo extraordinario, lo inesperado y de la cual resulta el efecto de sentido de suspensión del tiempo (efímero) o de la atemporalidad y consecuentemente, de entrevisión de eternidad, sin medida de tiempo, sin aspectualización.⁹⁷

3.2.2. Caracteres temporales

En la prefiguración –que también tiene que ver con la configuración en Mimesis II– intervienen, de manera importante, los caracteres temporales; Ricoeur toma de las

⁹⁵ BECKETT (1979) *Op. Cit.*, p. 120

⁹⁶ Hablamos de estesia para tratar de describir y explicar los efectos discursivos de la sensibilización (anestesia, sinestesia, cenestesia) como un estado de extrema sensibilidad en que el sujeto está en aptitud receptora de todas las percepciones; resulta que aquí se nos propone una estesis que nos habla de otro tipo de actitud o de otra manera de calificar la percepción y la conjunción entre lo íntimo y lo social. Cf. GREIMAS, Algirdas-Julien, *De la Imperfección*. Pres., trad. Raúl Dorra, Fondo de Cultura Económica, México, 1997

⁹⁷ GREIMAS (1997) *Op. Cit.* Observemos, que es un autor también estudiado por Ricoeur al analizar los recursos narrativos espacio- temporales, en las tramas de la ficción y de la Historia.

aporías del tiempo, la *distentio animi* de san Agustín como ese estiramiento interno del alma entre el pasado, presente y futuro, que nos llevaría a esos “multiplicidad de presentes”. Para Heidegger, resalta Ricoeur, es el tiempo inauténtico oponiéndolo al tiempo mortal, al tiempo de ser-para-la-muerte, el tiempo del *Dasein* (el ser-ahí) que no es el tiempo de las cosas, sino el tiempo que puede ganarse o perderse, el tiempo del que decimos que hay un tiempo-para (*Zeit-zu*) y del que el día es la señal a la vez cósmica y humana.⁹⁸ El tiempo es como una fuente siempre brotante, que no cesa, temporaneidad. Aquí podemos referir y diferenciar por un lado lo siempre brotante, y por otro lado aquello que brota. Esta es precisamente lo que suele llamarse la diferencia ontológica. Entonces, una cosa es lo que siempre brota, y otra cosa es lo meramente brotado. La fuente siempre brotante es eso a lo cual uno se pre-dispone pero que no se tematiza ni se define, sino sólo se señala. De este modo, se irán tejiendo rasgos referenciales del tiempo que intervendrán en la configuración de la trama en mimesis II y la refiguración en mimesis III, al ingresar en el mundo del lector.

El lector refigura ese tiempo configurado por Beckett en el mundo textual, a partir de la propia reflexión de su mundo-tiempo “real”. Beckett no data un tiempo – observamos- en *Fin de partida*, los personajes van al pasado que cada vez que éste se desfigura más y hacia la claudicación de un futuro que no promete, no existe; en contraste parece todo un eterno presente, sólo se acude a este momento de espera, de que todo acabe, donde sólo persiste esa voz interior, cuestionándose una y otra vez su propia existencia, es un ser para la muerte que el lector entiende porque él también se sabe ser mortal, se identifica en el preguntarse por el sentido de la vida, la búsqueda y espera de algo, aunque no se sepa qué es ese algo, el intuir que hubo una falla desde el principio de los tiempos, e intuir que esa falla puede ser el mismo ser una y otra vez, condenado a fallar y a terminar, aunque no se sepa cuándo. El tiempo fenomenológico interviene en el cosmológico, en esta extensión del tiempo de las aporías

⁹⁸ Ricoeur señala que hay una “cualidad narrativa de la experiencia” como muestra el lenguaje ordinario: hablamos de “la historia de una vida” como si la vida que vivimos pidiera ser contada. Y menciona como Hannah Arendt en su libro *La condición humana*, tiene páginas sobre la manera en que la historia clama, no venganza, sino relato, “la historia pide ser contada” Cf. Ricoeur, *Hermenéutica y semiótica*, Op. Cit. p. 96

agustinianas, ese hacer presente el pasado, presente el futuro y cuestionar el propio presente del presente.

En Beckett, los signos culturales de una tradición de posguerra y las reglas compositivas se vislumbran en ese contexto prefigurado que precede su obra, la configuración de sus tramas, entonces, tiene que ver con otorgar a la narración ese identificable ambiente de crisis, de resquebrajamiento del mundo en donde sobresalen las carencias comunicativas lógicas del lenguaje, el lenguaje es el dispositivo textual para subrayar el desencanto del mundo y el actuar absurdo del hombre. Existe el telón de fondo prefigurado por la Historia, a través de las manifestaciones textuales historiográficas y artísticas; los objetos, las personas y las situaciones han perdido sentido y no existe otro espacio futuro en dónde continuar esa *mimesis - poiesis* ideal. Si Beckett ha enunciado, entre líneas, la cesura de un principio que llegó a su final asimismo fallido; se podría interpretar que ese comenzar de nuevo implicaría comenzar pero no desde el mismo principio, es decir, involucraría la exclusión de la propia tradición, la desoccidentalización del lenguaje.

Es la crisis a la que hace referencia Frank Kermode, la cual es demasiado familiar en la Historia construida por el ser humano, de aquí que, la mostración inherente a todo análisis que se realice al respecto; cobra existencia incluso como “el mito” (en tanto relato) de la crisis, profundo y complejo. El “apocalipsis literario” corresponde al cisma teológico cuando ha optado igualmente por la coexistencia de muchas tramas sumariamente apocalípticas, al parecer dispares, como la decadencia y la autoridad en distintos momentos históricos. El proceso de complejidad creciente del paradigma continúa, la tragedia se afirma en el colapso, para ceder ante el absurdo. Kermode, habla de ese intento constante e ineludible por tratar de “hallar sentido” al mundo, como también lo buscaba Ricoeur en ese tránsito *poiesis-mimesis*. Persiste en nosotros la necesidad, más intensa que nunca, de satisfacción, a causa de un escepticismo acumulado, de experimentar esa concordancia entre principio, medio y final que es la esencia de nuestras propias ficciones explicativas. Al poner en cuestión esta crisis, Beckett responde

en el acto de romper con el paradigma, ofreciendo sólo entonces la palabra poética que nos interpela para acceder a lo no dicho.

Si como Günther Müller diría: “narrar es hacer presentes acontecimientos no perceptibles para un oyente”⁹⁹ para Ricoeur, el hecho de narrar y la cosa narrada se distinguen precisamente en ese acto de hacer presente, distinción fenomenológica, que hace que cualquier narración sea narrar algo que no es la propia narración; de esta distinción se deriva la posibilidad de distinguir dos tiempos: el empleado en narrar y el narrado.

Pero regresemos a la pregunta de Ricoeur: ¿cuál es el correlato de la presentificación al que corresponde el tiempo narrado? En Beckett, por un lado, lo que es narrado y que no es narración, no se ofrece, sino que es “devuelto, restituido por otro, lo que es narrado es fundamentalmente la temporalidad de la vida”; por otro lado, la vida misma no se narra, se vive, es decir, siguiendo a Müller: “todo narrar es un narrar de algo que no es narración, sino proceso de vida”. Por eso es que en Beckett solamente se dan señales de un lado a otro, no hay posiciones absolutas. El modo como somos, así en su miseria, hace ver otra manera de ser que se nos rehúsa. Por ello se habla de otro tiempo. Es el momento idóneo para otro comienzo. Lo que empezó, ya terminó. Pero la cosa sigue su marcha y es posible pensar en otro tiempo que no sea ni el de los paradigmas, ni el de la caída de los paradigmas. Recordemos la aclaración que hace Marie Francie Begué: “las pasiones al ser metaforizadas se subliman, superan sus propios límites para alcanzar nuevas dimensiones e integrarse en una nueva armonía, que es el orden de sentido que le otorga el lector”.¹⁰⁰

Es así, como los recursos simbólicos que se incluyen en el acto de prefiguración, nos dan la base para comprender una semántica de la acción, los elementos temporales que en ella intervienen y que se complementan con la significación que da la comprensión de que aquello que “se hace”, requieren del poder-hacer y del saber-poder-hacer, en donde se articulan los signos y las reglas compositivas dentro de una tradición entre la tipología de las tramas.

⁹⁹ RICOEUR (*Tiempo y narración II*) *Op. cit.* P. 493

¹⁰⁰ BEGUÉ, M.F. (2003) *Op. cit.* p. 157

De esta manera, la construcción de los personajes tiene que ver con la identidad narrativa (ídem-ipse) como el conjunto de signos distintivos, propuestos por Ricoeur, que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo él mismo; en estos rasgos descriptivos, se acumula la identidad numérica y cualitativa, la continuidad ininterrumpida y la permanencia en el tiempo. Esta identidad que encontrará su significancia en la recepción de la obra (Mimesis III) en la lectura de los signos que permiten la identificación, el comprenderse como sujeto inmerso en una historicidad que posibilita la mirada a un otro.

En *Fin de partida*, como hemos visto mediante algunos fragmentos citados, los soliloquios de Hamm, las acciones y los discursos del personaje que va hacia el pasado, al futuro, desde un presente inconexo, los indicadores deícticos “esto”, “aquí” ahora” Beckett los transforma en torno al sujeto de la enunciación para mostrar el contrasentido o el postrer brete del lenguaje: “esto” indica todo objeto situado en la cercanía del enunciador; “aquí”, es el lugar mismo en que éste se encuentra; “ahora” designa todo acontecimiento contemporáneo de aquel en el que el enunciador pronuncia la enunciación:

Hamm –Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarle al asilo. Lo cogía de la mano y lo conducía hasta la ventana. ¡Mira! ¡Allí! ¡Cómo crece el trigo! ¡Y allí! ¡Mira! ¡Las velas de los pescadores! ¡Qué belleza! (Pausa) Se desasía de mi mano y regresaba a su rincón. Asustado. Sólo había visto cenizas. (Pausa) Sólo él se había salvado (Pausa) Olvidado. (Pausa) Parece que el caso no es... no era tan...tan insólito.

Clov – ¿Un loco? ¿Cuándo?

Hamm –Oh hace mucho, mucho. Todavía no habías nacido

Clov – ¡Qué tiempos aquellos!

Hamm –Lo apreciaba (Pausa) Pintaba

Clov –Hay tantas cosas terribles.

Hamm –No, no, ya no hay tantas (Pausa) Clov.

Clov –Sí

Hamm – ¿No crees que esto ha durado demasiado?

Clov –Sí (Pausa) ¿Qué?

Hamm –Es... este... asunto

Clov –Siempre lo pensé (Pausa) ¿Tú no?

Hamm (Melancólico) –Entonces, es un día como otro cualquiera

Clov –Mientras dure (Pausa) Toda la vida las mismas sandeces

Hamm –No puedo abandonarte

Clov –Lo sé. Y no puedes seguirme

El tiempo está implicado en la serie de circunstancias de la misma cosa, y ello lo recuerda Ricoeur cuando advierte:

la reidentificación de lo mismo puede suscitar vacilación, duda, conflicto; la semejanza extrema entre dos o más circunstancias puede entonces invocarse (...) para reforzar la presunción de identidad numérica: es lo que ocurre cuando se habla de la identidad física de una persona; no cuesta nada reconocer a alguien que no hace más que entrar y salir, aparecer, desaparecer y reaparecer; aún no está lejos la duda, en la medida en que se compara una percepción presente con un recuerdo presente (...) crece la duda con la distancia del tiempo.¹⁰¹

Intervienen en esta experiencia temporal, las *variaciones imaginativas*, que serán las experiencias de ficción sobre el tiempo y que tendrán su resonancia en la recepción de la obra (Mimesis III). El elemento más visible de la oposición entre tiempo de ficción y tiempo histórico es la exención del narrador –que no se confunde con el autor-. Ricoeur subraya como “cada experiencia temporal de ficción despliega su propio mundo y cada uno de los mundos es singular,

¹⁰¹ RICOEUR (*Tiempo y narración I*) Op. Cit. p. 110

incomparable y único”.¹⁰² Dicho así, hay un paralelismo y contraste entre las variaciones imaginativas, producidas por la ficción, y el tiempo constituido por la reinscripción del tiempo vivido en el tiempo del mundo, en el plano de la historia.

En *Fin de partida*, sabemos que el autor enfrentó el periodo de posguerra, coloca algunos indicios que nos llevan a suponer ciertas relaciones, como el accidente de los padres de Hamm (Nagg y Nell) en la región fronteriza de Ardenas; sin embargo los acontecimientos históricos reales están despojados de su función de representación; la referencia al pasado y la función de “representancia” son conservadas pero de modo neutralizado para caracterizar lo imaginario. Así, la Segunda Guerra Mundial que, pudiera servirnos de punto de referencia a los acontecimientos narrados, pierde su estatuto de referencia común para reducirse al de citación dentro de nuestros universos temporales incomunicables. Siendo así que, los instrumentos de la relación de representancia son tratados de modo imaginario y volcado a la esfera de lo imaginario, donde comprendemos que lo narrado, pone énfasis en otro problema: la condición humana.

Así, el dinamismo de *Fin de partida* deriva del antagonismo entre las dos experiencias-limite, de los personajes: Hamm y Clov, y su experiencia próxima a la desesperanza producida por el espectáculo del mundo, la anticipación decidida que Heidegger considera como el testimonio más auténtico a favor del carácter originario del ser-para-la-muerte.

¹⁰² RICOEUR (*Tiempo y narración III*) Op. Cit. p. 818

3.3 Mimesis II. Configuración de la trama: “Brete del lenguaje”

La Configuración en Mimesis II compete a la construcción de la trama. En Aristóteles es “la disposición de los hechos”, en Ricoeur, el reino del *como sí*.¹⁰³ En *Mimesis II*, entendemos la trama como preceptora y mediadora entre la pre-comprensión y pos-comprensión del orden de la acción y los rasgos temporales; dando así una operación que desempeña la función de integrar acontecimientos individuales e historia.

La trama como mediadora emplea la intriga para extraer acontecimientos o incidentes que transforma y ordena en una historia. Un segundo rasgo es el combinar factores heterogéneos: agentes, fines, interacciones, medios, circunstancias; en donde se inserta la dicotomía concordancia-discordancia, y se equipara la trama a la configuración de Aristóteles, expresando de este modo, los componentes paradigmáticos que pueden figurar en el campo sintagmático, que es la transición de *Mimesis I* a *Mimesis II*. Un tercer rasgo será el de los caracteres temporales de la trama. La *poiesis* hace más que reflejar la paradoja de la temporalidad, mediatiza los polos del acontecimiento y de la historia, otorga una solución paradójica: el propio acto poético.

Como ya mencionamos, es una elección en la que intervienen las variaciones imaginativas, como las experiencias de ficción sobre el tiempo histórico; es decir todo aquello que despliega la experiencia temporal de ficción y que advierten irremisiblemente en la configuración del mundo ficcional. La estructura narrativa proporciona a la ficción las técnicas de abreviación, de articulación y condensación, mediante las cuales se logra el efecto icónico, como ocurre en la pintura.¹⁰⁴ Aristóteles vincularía la función mimética de la poesía con la estructura

¹⁰³Ricoeur evitará hablar de reino de la ficción, para no entrar en conflicto con la pretensión de la narración histórica de constituir una narración “verdadera” y las posibles discusiones entre relato de ficción y relato histórico; así, habla de composición o configuración del *como si* para no entrar en querellas de referencia y de verdad. RICOEUR, P. (2004) *Op. Cit.* p.119

¹⁰⁴ RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica*, Ed. FCE, Buenos Aires, 2001, p. 205 En el ensayo *Hermenéutica y semiótica*, Ricoeur referirá el término, *Incremento icónico* como este enriquecimiento incesante de nuestro saber previo gracias a la ficción; toma Ricoeur de Francois Dagonet en *Ecriture et iconographie*, que las imágenes no son mentales; son ciertamente incrementos, que aumentan sin cesar lo real; que hacen que el mundo signifique más y de otro modo. Cf. *Hermenéutica y semiótica*, Op. Cit. p.96

mítica de la fábula, y de este modo aclara que la *mimesis* no es la mera imitación de la acción, sino la reescritura de la acción, en donde se conjugan: *mimesis-mythos*, participando además, la experiencia temporal de ficción en la redescrición.

En este apartado enfatizamos la configuración de la trama y su relación con esa segunda categoría: “Brete del lenguaje”, para explicar como ocurre el rompimiento en la elección que hace Samuel Beckett para configurar la trama de *Fin de partida*, participando al unísono, la experiencia temporal y simbólica de la ficción.

Hamm: -Bueno (*Clov sale. Pausa*) Ahora mi turno (*saca su pañuelo, lo desdobla, lo deja desdoblado en el extremo de un brazo*) Muy bien, reír, y poco a poco... una verdadera tristeza nos llena. (*Dobla el pañuelo, lo mete en el bolsillo, levanta un poco la cabeza*) Aquellos a quienes hubiera podido ayudar (*Pausa*) ¡Salvar! (*Pausa*) Surgían por todas partes (*Pausa. Violentamente*) ¡Pero reflexionen, reflexionen, están en la tierra, es irremediable! (*Pausa*) ¡Lárguense y ámense! ¡Lámanse unos a otros! (*Pausa. Más tranquilo*) Cuando no era pan eran mil hojas (*Pausa. Violentamente*) ¡Largo de aquí, regresen a sus orgías! (*Pausa. Bajo*) ¡Todo esto, todo esto! (*Pausa*) ¡Ni siquiera un perro de verdad! (*Más tranquilo*) El fin está en el principio y sin embargo uno continúa (*Pausa*) Quizá pueda continuar mi historia, terminarla y empezar otra (*Pausa*) Quizá pueda tirarme por los suelos (*se levanta penosamente, se deja caer*) Hundir mis uñas en las ranuras y arrastrarme haciendo fuerza con los puños (*Pausa*) Será el fin y me preguntaré qué pudo ocasionarlo y me preguntaré qué pudo... (*vacila*)... por qué tardó tanto (*Pausa*) Estaré allí, en el viejo refugio, solo, frente al silencio y... (*vacila*)...la inercia. Si pudiera callarme, y quedarme tranquilo; acabaría con el sonido, y con el movimiento...¹⁰⁵

Recordemos nuevamente al lingüista Émile Benveniste –estudiado por Ricoeur- al prevenir que: “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque solo lenguaje funda una realidad, en su modalidad que es la del ser, el

¹⁰⁵ BECKETT, (1979) *Op. Cit.* p. 143

concepto de ego”.¹⁰⁶ Ante ello María Isabel Filinich agrega que no es posible concebir un sujeto hablante sino como un locutor que dirige su discurso a otro; el yo implica necesariamente el tú, pues es ejercicio del lenguaje que siempre apunta al otro, configura su presencia.¹⁰⁷ La relación ya referida de Benveniste sobre el yo/tú subyace a todo enunciado. En este fragmento encontramos los dos yo reconocibles: el sujeto del enunciado, explícito en el discurso: *Aquellos a quienes hubiera podido ayudar. ¡Salvar!, surgían por todas partes. ¡Pero reflexionen, reflexionen, están en la tierra, es irremediable!. ¡Lárguense y ámense! ¡Lámanse unos a otros!* Y el del sujeto implícito de la enunciación que realiza el acto de decir.

También observamos los indicadores de la deixis a los que hace referencia Benveniste y que considera con la debida importancia Ricoeur: los demostrativos, los adverbios, y los adjetivos organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al sujeto, tomando como punto de referencia los deícticos “esto, aquí, ahora” y sus correlaciones “eso, ayer, el año pasado, mañana, etc.”

Volviendo a otro soliloquio de Hamm, observamos los modos de la expresión enunciativa o discursiva de la temporalidad:

En mi casa (*Pausa. Profético y voluptuoso*) Un día te quedarás ciego. Como yo. Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad (*Pausa*) Un día te dirás: estoy cansado, voy a sentarme, y te sentarás. Luego dirás: tengo hambre, voy a levantarme y a prepararme la comida. Pero no te levantarás. Te dirás: no debí sentarme, pero ya que estoy sentado me quedaré sentado un poco más, luego me levantaré y me prepararé la comida. Mirarás un rato a la pared y luego te dirás: quiero cerrar los ojos, quizá duerma un poco, luego todo irá mejor, y los cerrarás. Y cuando los vuelvas a abrir la pared habrá dejado de existir. La infinitud del vacío te rodeará, los muertos de todos los tiempos, resucitados, no lo llenarán y serán como una piedrecita en medio de la estepa. Sí, un día sabrás lo que es esto, serás como yo, sólo que tú no tendrás a

¹⁰⁶ BENVENISTE, en Filinich, María Isabel, *Enunciación*, Ed. Eudeba Enciclopedia Semiológica, Buenos Aires, 2005

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 18

nadie, porque tú no habrás tenido piedad de nadie y ya no habrá nadie de quién tener piedad.¹⁰⁸

Benveniste nos sugiere que no puede definirse un tiempo presente si no es por referencia a la instancia del discurso que lo enuncia. El presente es el tiempo en el que se discurre la enunciación pero se interceptan otras formas verbales cuya temporalidad gramatical no corresponde. El marcar la anterioridad del suceso con respecto al tiempo presente de la enunciación [*yo (te recuerdo) recuerdo (hoy) que íbamos*] en la transformación del tiempo verbal del enunciado al futuro y el cambio de adverbio, marcarán la posteridad del suceso con respecto al momento del discurso [*Un día te quedarás ciego (te digo) como yo (estoy ahora) estarás sentado en cualquier lugar (tú estarás-futuro)[...] Te dirás: no debí (pasado) sentarme [...] pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad (así estamos-presente)*].

En Mimesis II, se expresa el momento en el que se configura la trama; y el poeta, como diría Aristóteles, es el hacedor de intriga/imitador de acción, el que representa las acciones (*poiesis*). Es asimismo el momento en donde interviene la concordancia-discordante que referiría Ricoeur, siguiendo a Aristóteles.

Los incidentes son cualidades estrechamente unidas a los más inesperados cambios de fortuna y orientados hacia el infortunio, precisamente la trama tiende a hacer necesarios y verosímiles estos incidentes discordantes y así los “depura” y expresa discursivamente. De este modo, Aristóteles diría que el *pathos* es un ingrediente de la imitación o de la representación de la acción (*praxis*). El arte de componer consiste en mostrar concordante esta discordancia: el “uno a causa del otro”, el cambio (*metabole*) necesario en la estructura de las tramas y los cambios característicos son: peripecia (*peripeteia*), agnición (*anagnórisis*) y lance trágico (*pathos*). La *catharsis* como la respuesta emocional del espectador se construye en el drama, en la calidad de los incidentes destructores y dolorosos para los propios personajes. El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el *como si*.¹⁰⁹ En *Fin de partida*, la discordancia que intervendrá en

¹⁰⁸ BECKETT, S. (1979) *Op. Cit.*, p.123

¹⁰⁹ RICOEUR (*Tiempo y narración I*) *Op. Cit.* p. 101

la ordenación (concordancia) de la trama, será manifiesta en las propias acciones y acotaciones, como una especie de peripecia constante en los personajes, en los que actúan: la repetición, el no decir, el no hacer, el silencio, como imposibilidad para comunicar:

Hamm –La naturaleza nos ha olvidado

Clov –La naturaleza ya no existe

Hamm – ¡No existe la naturaleza! ¡Qué exageración!

Clov – En los alrededores

Hamm –¡Pero nosotros respiramos, cambiamos! ¡Se nos cae el pelo, los dientes! ¡Nuestra lozanía! ¡Nuestros ideales!

Clov – Entonces, no nos ha olvidado

Hamm –Pero dices que ya no existe

Clov (Con tristeza) –Nunca nadie en el mundo ha pensado de modo tan retorcido como nosotros.

Hamm –Hacemos lo que podemos

Clov –Nos equivocamos.¹¹⁰

En este fragmento, como en otros momentos de la obra, los personajes viven una *anagnórisis*, el reconocimiento del error, la falla que los ha llevado a ese reconocimiento; el *pathos* de la nueva tragedia es que ya no hay lance trágico que pudiera conmocionar al espectador; la imposibilidad para comunicarse, será su constante *peripecia* y el *pathos* mismo de la tragedia moderna, será ni siquiera poder lamentarse ante ese abismal reconocimiento del error.

Nuevamente localizamos la estesia referida por Greimas, para quien el lenguaje poético se dirige a la perfección y paradójicamente a la incompletud, si no da acceso a lo sagrado, es un lenguaje no-profano, pero su no- perfección es una etapa del recorrido a la perfección, una tentativa de introducir fracturas en la pobreza de la cotidianidad. El texto no tiene su carácter poético asegurado en un único nivel de descripción semiótico; la organización de lo poético, se deja comprender en el nivel del discurso, que va en un crescendo de sentido, un

¹¹⁰ BECKETT (1979) *Op. Cit.*, p.108

recorrido hacia la significación.¹¹¹ Los diferentes efectos patémicos de lo inesperado (*peripeteia* en Aristóteles) marcan placeres estéticos diversos y acciones diferentes del sujeto y del objeto subjetivado. En *Fin de partida*, podría ser el objeto, el propio lenguaje; los personajes beckettianos intentan llegar a él, poder acabar de una vez, en una palabra que provea de silencio, se acercan, aspiran a esa perfección, que Beckett debe alterar, sin embargo se aleja de ellos, los abandona el objeto y a su vez hay cierta renuncia por parte del sujeto, este alejamiento-renuncia produce en el sujeto un estado de nostalgia por la perfección entrevista. Tal vez el mismo Beckett se nostalgia de un inicio, antes del lenguaje: el silencio.

Clov (*implorando*) – ¡Dejemos de jugar!

Hamm – ¡Jamás! (*pausa*) Méteme en mi ataúd.

Clov –Ya no hay ataúdes

Hamm – ¡Entonces que esto acabe! (*Clov se dirige hacia la escalerilla.*

Violentamente) ¡Y que estalle! (*Clov se sube a la escalerilla, se detiene, desciende, busca el catalejo, lo recoge, vuelve a subir la escalerilla, levanta el catalejo*) ¡De oscuridad! ¿Y yo? ¿Acaso se me perdono alguna vez?

Clov (*bajando los prismáticos, se vuelve hacia Hamm*) ¿Qué? (*Pausa*)

¿Es una indirecta?

Hamm (*colérico*) – ¡Un aparte! ¡Imbécil! ¿Es la primera vez que oyes un aparte? (*Pausa*) Ensayo mi primer soliloquio¹¹²

Los actos locucionarios, el personaje de Hamm, afirma, interroga, ordena, solicita, mientras interviene nuevamente el léxico escénico, la representación de uno más de sus soliloquios. Hamm prepara una historia más y necesita ser escuchado:

Clov – ¿Para qué sirvo?

Hamm –Para replicarme (*Pausa*) Adelanté mi historia (*Pausa*) La adelanté bastante (*Pausa*) Pregúntame por dónde voy

¹¹¹ GREIMAS (1997) *Op. cit.* p. 117

¹¹² BECKETT (1979) *Op. cit.*, p. 137

Clov –Oh ¿Se trata de tu historia?

Hamm – (muy sorprendido) ¿Qué historia?

Clov –La que te cuentas desde siempre.

Hamm –Ah, ¿quieres decir mi novela?

Clov – ¡Exacto! (Pausa)

Hamm – ¡No exageres, por favor, no exageres!¹¹³

Observamos una vez más, que los actos locucionarios, se intercambian entre ambos personajes en busca del efecto escénico, ambos personajes se necesitan, son indispensables para que el otro adquiriera sentido, incluso ahí, en la aparente nulidad.

3.4. Mimesis III - Recepción: Lectura de la obra beckettiana: Imposibilidad de acabamiento

Para Aristóteles el recorrido de la mimesis tiene su cumplimiento en el oyente o en el espectador; es el encuentro entre el mundo configurado por el poema y el mundo en el que se despliega la acción efectiva y su temporalidad. En palabras de Ricoeur, es en Mimesis III, donde se marca la intersección del mundo del texto y el mundo del lector o espectador, él sugerirá resolver la mediación entre tiempo y narración, encadenando los tres modos de la mimesis; nosotros, veremos si este encadenamiento señala una progresión y una circularidad al análisis propuesto.

Primero, si la narración otorga consonancia ahí donde sólo hay disonancia, diríamos que la narración da forma a lo que es informe, pero esta afirmación como diría Ricoeur, puede someterse a la sospecha de engaño, facilita el “como si” propio de toda ficción, que como sabemos es un artificio literario, es esa especie de “consuelo” frente a la muerte, y Ricoeur explica:

¹¹³ *Ibid*

...pero tan pronto como dejamos de engañarnos a nosotros mismos con el recurso al consuelo ofrecido por los paradigmas, nos damos cuenta de la violencia y de la mentira; estamos a punto de sucumbir a la fascinación por lo informe absoluto y por la defensa de esta radical honestidad intelectual, que Nietzsche llamaba *Redlichkeit*. Solo gracias a una cierta nostalgia del orden resistimos a esta fascinación y nos adherimos desesperadamente a la idea de que el orden es nuestro mundo, a pesar de todo.¹¹⁴

Ya no es la concordancia la que se impone a la discordancia de nuestra experiencia del tiempo; ahora es la discordancia engendrada en el discurso por la distancia irónica con respecto a cualquier paradigma la que viene a deliberar minar desde el interior el deseo de concordancia que sirve de base a la experiencia temporal del lector.

En *Fin de partida*, esa distancia irónica de la que hace empleo Beckett, de cierta manera “da un consuelo” al lector, pues los instrumentos irónicos, el lenguaje, las acciones absurdas e inconexas, dan alivio al alejamiento del lector; sin embargo, lo risible, la ironía, pone en cuestión ese alejamiento; si en un primer momento el lector pudiera sentirse “curado”, porque él no sufre la imposibilidad de los personajes, de inmediato los instrumentos enunciativos irónicos de los que hace uso Beckett, le cuestionarán: ¿En verdad no estás aquí? ¿Acaso no estás tú también a la espera de algo, de que esto acabe? ¿Por cuánto tiempo has estado aquí, siendo una y otra vez de la misma manera?

Por otro lado, en *Mimesis III*, los paradigmas recibidos estructuran las expectativas del lector y lo ayudan a reconocer directrices para el encuentro entre texto y lector; el acto de leer acompaña la configuración de la narración y actualiza su capacidad para ser seguida. Así mismo, ese acto de leer acompaña el juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que organizan la construcción de la trama; el lector juega con las fuerzas narrativas, efectúa las desviaciones, toma parte en el enfrentamiento de las tramas y en ello experimenta “el placer del texto”.

¹¹⁴ RICOEUR (*Tiempo y narración I*) *Op. Cit.* p. 141

Como ya revisamos, la actividad mimética de la narración se caracteriza gracias a la invención de un “tercer tiempo” resultado de un entrecruzamiento entre la historia y el relato de ficción, entrecruzamiento entre el tiempo fenomenológico y cosmológico, un tiempo histórico reinscrito sobre el tiempo cósmico y un tiempo entregado a las variaciones imaginativas de la ficción.

Interviene aquí la identidad narrativa, es decir responder a la pregunta ¿quién ha hecho esta acción? ¿quién es su agente, su autor? La distinción que hará Ricoeur entre *idem*, un mismo e *ipse* sí-mismo, no es otra que la diferencia entre una identidad formal y la identidad narrativa.

La ipseidad puede sustraerse al dilema de lo Mismo y de lo Otro en la medida en la que su identidad descansa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica fruto de la composición poética de un texto narrativo. El sí-mismo puede decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas¹¹⁵

Los personajes de Beckett se refiguran en la propia refiguración del lector, en varias de sus obras, los personajes escriben historias, si ya no pueden hacerlo, hablan de ellas, como en el caso de Hamm cuando narra su historia y necesita ser escuchado una vez más:

Hamm – ¡Uno! ¡Silencio! (Pausa) ¿Por dónde iba? (Pausa. Taciturno) Se rompió, estamos rotos (Pausa) Se romperá (Pausa) Ya no habrá voz (Pausa) Una gota de agua en la cabeza, por la fontanela (Hilaridad sofocada de Nagg) Siempre se estrella en el mismo sitio (Pausa) Quizá se trate de una venita. Una arteria (Pausa. Más animado) Vamos, ya es hora, ¿Por dónde iba? (Pausa. Tono narrador) El hombre se acercó lentamente, arrastrándose sobre el vientre. De palidez y escualidez admirables parecía estar a punto de... (Pausa. Tono normal) No, ya lo conté (Pausa. Tono de narrador) Se dejó oír un largo silencio (Tono normal) Es hermoso (Tono de narrador) Llenaba tranquilamente mi pipa...con magnesita, la encendía con una...digamos cerilla, aspiraba algunas bocanadas. ¡Ah! (Pausa) Vamos le escucho. Aquel día hacía un frío extraordinariamente intenso, el termómetro marcaba cero. [...]

¹¹⁵ RICOEUR (*Tiempo y narración III*) Op. Cit. p. 998

Un tiempo propio de la estación, como suele ocurrir (Pausa) Vamos, ¿qué vientos nefastos le traen? Levantó hacia mí su rostro completamente negro por la mezcla de suciedad y lágrimas (Pausa. Tono normal) Saldrá bien (Tono de narrador) ¡No, no, no me mire, no me mire! [...] ¿Cuál es el objeto de semejante invasión? (Pausa) Aquel día lo recuerdo, hacía un sol verdaderamente espléndido, el heliómetro marcaba cincuenta, pero caía ya, en la...sobre los muertos [...] (Pausa. Tono normal) Basta por hoy. Falta poco para terminar esta historia (Pausa) A no ser que introduzca otros personajes (Pausa) Pero ¿dónde encontrarlos? (Pausa) ¿Dónde buscarlos? (Pausa. Toca silbato. Entra Clov) Roguemos a dios.¹¹⁶

Necesita Hamm narrar y ser escuchado el responder al ¿Quién? Es contar la historia de una vida. En *Fin de partida*, como en otras obras de Beckett (*Molloy*, *Malone muere*, *El innombrable*), se dan indicios de otras historias y personajes del autor, hay esta intertextualidad, que nos habla de la propia refiguración del autor, que es comprendida y refigurada por el lector. Ricoeur aclarará esa conexión entre ipseidad e identidad:

...el sí del conocimiento de sí no es el yo egoísta y narcisista cuya hipocresía e inseguridad, cuyo carácter de superestructura ideológica así como el arcaísmo infantil y neurótico, han denunciado las hermenéuticas de la sospecha. El sí del conocimiento de sí es el fruto de una vida examinada (...) y una vida examinada, es en gran parte, una vida purificada, clarificada, gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción transmitidos por nuestra cultura. La ipseidad es así la de un sí instruido por las obras de la cultura que se ha aplicado a sí mismo.¹¹⁷

De este modo, la ipseidad en Samuel Beckett expresa esa imposibilidad para acabar desde ciertos principios metafísicos, “el principio contiene su final”; asume de manera histórica la manera como el tiempo ha determinado “un tiempo ayer” y un “tiempo cero”. Ha llegado el final, ya no hay nada que decir, pero curiosamente continuamos, Beckett dice en voz de Clov: –Algo sigue su curso. Pero ¿qué podrá

¹¹⁶ BECKETT, (1979) *Op. Cit.* p. 132

¹¹⁷ RICOEUR, (*Tiempo y narración III*) *Op. Cit.* p. 999

ser? Somos quizá meramente el tránsito para esos iniciados en los misterios de la nada, en los misterios de lo que Samuel Beckett llama: lo “negro claro”.¹¹⁸

George Steiner en *Lenguaje y silencio* nos habla de las vías para esa imposibilidad:

Para el escritor que intuya que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio.¹¹⁹

Menciona como el escritor Adamov, durante la crisis política de 1938, se preguntaba si la idea de ser escritor no era un chiste inoportuno, si el escritor, dentro de la civilización europea volvería a tener algún día un idioma vivo, un idioma humano para expresarse. Camus, Beckett, Sartre, Ionesco, Hoffmannsthal tendrían las mismas preguntas; el escritor, por definición amo y siervo del lenguaje, afirma que ya no se puede decir la “verdad desnuda”, el teatro de Beckett, dirá Steiner, está obsesionado por esta intuición, ante la imposibilidad de un verdadero intercambio verbal, se deriva hacia el silencio.

De este modo, revisaremos en el capítulo III, de qué manera se posibilita el análisis de los tres momentos de la mimesis en la obra beckettiana, como propuesta didáctica. Cómo son recibidos por el lector los elementos estructurales, simbólicos y temporales que intervienen en el discurso de la obra. La resignificación de los objetos, la imposibilidad del lenguaje para comunicar y el uso de otras maneras para decir, como: la gestualidad, la risa, la ironía.

¹¹⁸ ROSALES V. Raymundo, *Raíces. Samuel Beckett, el ideal no es ideal*, (no publicado)

¹¹⁹ STEINER, (2000) *Op. Cit.* p. 72

4. Cap. III. Refiguración de la obra. Propuesta didáctica

4.1. Los Momentos de la Mimesis, hacia una educación humanista

En este capítulo, explicaremos las instrucciones de estudio que seguimos para realizar el análisis de la obra *Fin de partida*, bajo el modelo hipotético de la triple mimesis expuesto por Paul Ricoeur, cuya aportación aborda de manera sistemática algunos aspectos de la relación entre el texto y los contextos de producción y recepción de una narración literaria. La propuesta didáctica, al subrayar que el mundo del texto se refigura en el momento de lectura, enfatiza el procedimiento, subraya el “cómo” tal refiguración es posible.

Proyectamos esta iniciativa como un método que coadyuve la actividad de docentes de literatura dramática, directores de teatro y actores, que tengan como objetivo principal facilitar la comprensión de las obras dramáticas cuyas estrategias discursivas insisten en un “quiebre con el lenguaje” que afecta y transforma las acciones configuradas en las tramas de la dramaturgia moderna y contemporánea como es el caso que nos ocupa. Regresar a la obra de Beckett es también considerar la actualidad de su propuesta ante la metamorfosis del drama contemporáneo que reclama la creación de un sentido de colectividad, la búsqueda de una comunicación más estrecha con el espectador y el trabajo minucioso con cada uno de los elementos de la escena, desde el cuerpo del actor, hasta el cuerpo de la palabra.

En la obra dramática de Samuel Beckett hay una búsqueda por engendrar una manera distinta de entender las circunstancias humanas, los avatares de la temporalidad y la imposibilidad del lenguaje para comunicar. Como ya revisamos en el capítulo anterior, las tres categorías empleadas en nuestro análisis: Crisis, brete del lenguaje e imposibilidad para acabar, nos han permitido identificar en nuestro autor, un esfuerzo por indagar en el lenguaje una forma de comunicar no el absurdo, como categoría estética, sino como disposición locucionaria para

revelar en la experiencia cotidiana (brevedad de la vida, la soledad, el sufrimiento, la degradación, etc.) la condición humana. Nuestra propuesta pretende provocar en el estudio de teatro, la reflexión de su entorno, de su propia concepción de mundo y facilitar ciertas herramientas de análisis hermenéutico, que permitan la comprensión de la *mimesis-poiesis*, como “el hacer de alguien de manera poética”, en la dramaturgia moderna y contemporánea.

Para sustentar pedagógicamente esta propuesta, acudimos a los principios del pensamiento complejo, que tiene como fin el organizar y relacionar el conocimiento de la educación literaria y artística con las transformaciones cognitivas que orientan los paradigmas de la educación actual.

El pensamiento complejo para el filósofo francés Edgar Morin, se reconoce como un concepto que se resignificó sustantivamente en el siglo XX. Para Morin, lo complejo designa hoy una comprensión del mundo como entidad donde se encuentra entrelazado el conocimiento en un tejido transversal y global:

El pensamiento complejo es ante todo un pensamiento que relaciona. Es el significado más cercano del término *complexus* (lo que está tejido en conjunto). Esto quiere decir que en oposición al modo de pensar tradicional, que divide el campo de los conocimientos en disciplinas atrincheradas y clasificadas, el pensamiento complejo es un modo de religación; está contra el aislamiento de los objetos de conocimiento; reponiéndoles en su contexto, y de ser posible en la globalidad a la que pertenecen.¹²⁰

El pensamiento complejo relaciona y complementa su objeto y sujeto de estudio, es el todo, su dinamismo, los defectos, la estática y la interrelación de sus partes. El estudio de lo complejo ha impactado en el ámbito más directo de las interacciones de los seres humanos: la educación, la interpretación de la sociedad, la política y la comprensión del momento actual que vive la humanidad. El problema de la complejidad ha pasado a ser el problema de la vida y del vivir, el problema de la construcción del futuro y la búsqueda de soluciones a los problemas contemporáneos. Comenzaremos por explicar la serie de pasos que

¹²⁰MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 9na. Imp. 2007, p. 33

exige el análisis de la obra, desde los tres momentos de la mimesis, para posteriormente relacionarlo con los principios del pensamiento complejo y con ello se comprendan los alcances de esta propuesta didáctica.

En la prefiguración de *Mimesis I*, encontramos que Samuel Beckett plasma en su obra el acontecer de un mundo cismado por la duda en el propio lenguaje, cuestiona su factibilidad para comunicar y evidencia la miseria, la soledad, el vacío en los que se ha albergado el hombre moderno. Los personajes de Beckett nos hablan entre líneas del error, de aquella falla primigenia en la existencia, pero al hablar de esa falla o de la desesperanza, es al mismo tiempo, proponer el discurso que apuesta a una auto reflexión de la condición del hombre, sea en lo individual o lo social. Morin al hablarnos del error afirma: “es el descubrimiento de la metáfora y de la errancia del discurso, en su aproximación siempre posterga a la cosa misma”. Ese error fatal en los personajes beckettianos, que procede de la no comunicación, viene precisamente del error primigenio: el lenguaje, por tanto, la palabra y la idea; la palabra ha inducido no al otro al error, sino a la mentira.

En la *Mimesis II*-Configuración se nos invita a entender que las ideas no son siempre reflejos de lo real –de la cosa misma-, sino traducciones, modos de trazar puentes hacia el entendimiento de nuestra naturaleza, nos invita a traer a cuenta lo que Aristóteles referiría acerca del artificio, como modificación de lo natural, entendiendo entonces la imitación como el conjunto de acciones que transforman lo artificial en artístico, asimismo, todas aquellas acciones que vuelven a producir lo natural, en otro plano y son reproducción.¹²¹

Así, en estos dos momentos de *Mimesis I* y *Mimesis II*, se invita a la construcción de un proceso de análisis acerca de la complejidad de la estructura de la trama, las elecciones del autor para referir símbolos, significaciones del lenguaje y su comunicabilidad, como actos miméticos que organizan la *poiesis* en el ejercicio dramático, comprendiendo así la manera en la que un conjunto de acciones transforman lo natural en artificial y esto en artístico; es decir lo que asentaría Aristóteles de “el ser” y sus operaciones reales, en ser de pura presencia, en acciones indicadas y jamás realizadas ni realizables; imitación, es por tanto no

¹²¹ Aristóteles, *Op. cit.* XXXV-XXXVI

copiar un original, ajustándose lo más posible a él, sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser real y realizar u obrar según su tipo de ser real; será pues, imitación toda acción cuyo efecto sea una pura presencialización.¹²² Asimismo ese objeto que imita aunque no sea al pie de la letra ni copie a nadie, es un objeto original y nunca visto, original y nunca oído. Es importante recordar lo que Aristóteles referirá acerca del drama y el material sobre el que va a aparecer la obra de arte mediante la acción de imitación, que es el humano en la persona de los actores:

(...) ellos en cuanto hombres vivientes y de la especie suprema, ponen a contribución de la obra sus acciones, y presentan acciones con acciones y las sostienen en su realidad con la realidad propia de los actos del actor, de modo que el material se da aquí a sí mismo la forma artística y la forma artística está conformando y configurando las acciones reales y naturales de los actores.¹²³

En palabras de Morin, cuando se habla de complejidad "... se trata de enfrentar la dificultad de pensar y de vivir".¹²⁴ En la obra analizada, *Fin de partida*, los personajes surgen de una prefiguración contextualizada del autor, es decir, el comprender su tiempo, como un momento de crisis, en el que fue evidenciada la carencia de un lenguaje (entre la nulidad y el exceso) para poder comunicar y relacionar a los individuos; precisamente ante esa complejidad humana para enfrentar distintas maneras de pensar y de vivir.¹²⁵

¹²² *Idem*

¹²³ *Ibid*, p. LXXV

¹²⁴ Morin, Edgar, *El método*, Multiversidad Mundo real, 2004

¹²⁵ De la misma manera, otros filósofos se han ocupado de reflexionar acerca del pensamiento en la educación actual, como el estadounidense Mathew Lipman, quien refiere a la idea de pensamiento de orden superior, un pensamiento rico conceptualmente, coherentemente organizado y persistentemente exploratorio. Para Lipman la enseñanza debe dirigirse a un pensamiento de orden superior que tiende a ser significativa tanto para alumnos como para profesores. Este pensamiento de orden superior fusiona el pensamiento crítico y el pensamiento creativo, implica razonamiento y juicio crítico. El pensamiento creativo implica destreza, arte y juicio creativo. De esta manera no se da pensamiento crítico sin una base de juicio creativo, no se da pensamiento creativo, sin una base de juicio crítico. C.f. Torres Hernández, Alfonso, *Apuntes pedagógicos* (2013) Disponible en:

<http://www.edgarmorin.org/blog/35-educacion/387-pensamiento-complejo-y-educacion.html> (consultado el 10 de Octubre de 2014)

La reflexión sobre una educación humanista es un intento por recobrar de la experiencia cotidiana, las herramientas que nos permitan comprender y enfrentar los cambios y acontecimientos de la actualidad. La filosofía de Morin y el estudio minucioso de los textos literarios y dramáticos, particularmente desde la concepción comprensiva de la triple mimesis, pueden ofrecer herramientas de conocimiento que permiten al lector, facilitador o estudiante, detectar las huellas y relaciones con su propia experiencia temporal.

Considerar las aportaciones y sugerencias de Morin para enriquecer el concepto de educación literaria, origina asimismo un apoyo metodológico al sumar estrategias de análisis que inciten al interpretante a reflexionar, cuestionar y comprender las relaciones que se tejen en los textos literarios y dramáticos, los procesos miméticos y poéticos que se generan al poner en cuestión los límites de nuestro horizonte de interpretación y las posibilidades que ofrece su difusión.

Edgar Morin en *Educación en la era planetaria*, al dar preponderancia al método, lo enfatiza como búsqueda, un camino que se ensaya y se disuelve en el andar. Morin apuesta por la experiencia y deduce que la literatura “muestra la experiencia anónima de la humanidad traducida en saber y conocimiento, tantas veces dejada de lado en la actividad académica e intelectual, y hoy tan necesaria para educar y educarnos”.¹²⁶ La experiencia humana se va construyendo, tomando diversos senderos y elecciones que permiten configurar un método. Asimismo, todo método encierra para el hombre la experiencia del viaje, nos enseña tradiciones, mitos, experiencias de otros. El aprendizaje pensado así, es una transfiguración, el viaje de una trayectoria en espiral y el método consciente de sí, descubre y nos descubre distintos.¹²⁷

Nuestra propuesta didáctica pretende subrayar que el mundo del texto se pos comprende en el momento de lectura, *Mimesis III*, donde se enfatiza la

¹²⁶ MORIN, Edgar, *Educación en la era planetaria*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003, p. 23

¹²⁷ Retomamos la frase de F. Nietzsche, que aborda Morin para recapitular la búsqueda como medio de descubrimos una y otra vez, como uno mismo. “El que quiere llegar a la libertad de la razón no tiene derecho (por lo menos en cierto tiempo) a sentirse sobre la tierra otra cosa que viajero sin dirección fija. Tendrá que ir con los ojos muy abiertos y conservar las imágenes que ofrece el mundo, por eso no puede ligar fuertemente su corazón a nada particular; es preciso que haya siempre en él algo de viajero que encuentra su placer en el cambio y en su paisaje. El viajero pasará malas noches y se sentirá cansado, y encontrará cerrada la puerta de la ciudad, y oír rugir a las fieras del desierto mientras un viento helado le azota el cuerpo”. C.f., Nietzsche, F., *Humano demasiado humano*, en Morin, *Educación en la era planetaria*, Op. cit., p. 23

refiguración y -aunque no es objeto de esta investigación- en la puesta en escena, que, es a fin de cuentas, el propósito central del texto dramático. La puesta en escena viene a ser entonces la representación del conjunto de artificios artísticos que vuelcan de sentido lo natural-real integrándose a nuestro campo referencial, colocando el objeto original en el mundo que no estaba antes en él. Beckett, nos dice Brook, “no hizo otra cosa con esos dos vagabundos bajo el árbol, el mundo entero contempló como lo vago se hacía tangible en aquella imagen absurda y desagradable y esos padres en el cubo de basura.”¹²⁸

Insistimos en los momentos de la mimesis como una estrategia encaminada a la construcción de un método dirigido a una educación humanista, donde lo complejo sea concebido como elemento primario existente.¹²⁹ Edgar Morin reclama la necesidad de dar preponderancia a la estrategia como aquella que promueve destrezas, habilidades; que encuentra recursos y rodeos, genera inversiones y desvíos, es abierta y evolutiva, afronta lo imprevisto, lo nuevo. A diferencia del programa, entendido como esquema, bosquejo que constituye una organización predeterminada de la acción; a diferencia de la estrategia el programa efectúa la repetición de lo mismo en lo mismo, es decir, necesita de condiciones estables para su ejecución. La estrategia además de que se despliega en las situaciones aleatorias, utiliza el *alea*, el obstáculo, la diversidad, para alcanzar sus fines y saca provecho de sus errores, requiriendo de: seguimiento, competencia, iniciativa, decisión y reflexión.¹³⁰

El análisis de los tres momentos de la mimesis es una estrategia para acceder a la obra dramática *Fin de partida*, en la que, los lectores advertirán la estructura narrativa en las obras dramáticas mediante el proceso de prefiguración (*Mimesis I*) lo cual nos permite acercarnos a los motivos iniciales y elecciones del autor y su contexto; en donde también participan las experiencias y conocimientos previos del lector-interprete, para con ello, llegar a una aprehensión más significativa del

¹²⁸ Brook, *Op. cit.* p. 59

¹²⁹ George Lukacs, filósofo marxista, decía criticando su propia visión dogmática: “Lo complejo debe ser concebido como elemento primario existente. De donde resulta que hace falta examinar lo complejo de entrada en tanto complejo y pasar luego de lo complejo a sus elementos y procesos elementales”

¹³⁰ Morin, recupera el termino latino *Alea*, como juego de dados, juego de azar, riesgo, suerte e incertidumbre. Y el *aleator* significa jugador de profesión, es decir, aquel que puede aprovechar los *aleas* para sus fines. C.f. Morin, *Educar en la era planetaria*, *Op. Cit.*, p.36

proceso de configuración (*Mimesis II*) lo cual nos permite entender la manera en la que se organizan los elementos simbólicos y temporales que dan significación y orden a la configuración. Igualmente se reconoce el mecanismo interpretante que surge en la refiguración (*Mimesis III*) a partir de la lectura y la relación obra-autor-espectador-lector en la cual encuentra su cierre la obra misma. Asumimos que este enlace motivará la re-interpretación del texto a partir del estudio de su recepción y la reflexión sobre el cómo de la *mimesis* y la *poiesis*.¹³¹

4.2 Mimesis I. Prefiguración-Cisma como crisis- Conocimientos previos

La prefiguración en *Fin de partida*, detecta los elementos simbólicos que participan en el contexto beckettiano al dar cuenta de la crisis humana y las posibilidades perdidas; cómica y trágicamente se devela que el hombre es un ser atrofiado, paralizado, casi completamente muerto y grotescamente afortunado de estar vivo; como diría Brook “es un retrato de nosotros riéndonos con nuestra complaciente y permanente sonrisa”.¹³²

Es importante mencionar que el propio Beckett rechazaba sin embargo cualquier intento de interpretación o mensaje profundo. Como nos diría la traductora al español de algunas obras beckettianas, Antonia Rodríguez Gago: “La estética beckettiana es única e inconfundible porque presenta temas trágicos, como la brevedad de la vida, la soledad, la degradación, la impotencia y el sufrimiento humanos, encarnados en formas radicalmente cómicas”.¹³³ En una ocasión, Beckett respondiendo al director de su obra en Nueva York dijo:

¹³¹ Dado que el alumno en su proceso de aprendizaje y mediante ciertos mecanismos puede llegar a controlar eficazmente el ritmo, secuencia y profundidad de sus conductas y procesos de interpretación, una de las tareas principales del facilitador o docente, es estimular la motivación y participación activa del estudiante y así aumentar la “aprehensión” de la significatividad potencial de los materiales académicos. C.f. Morin (2007) *Op. cit.* p. 97

¹³² Brook, *Op. cit.*, p. 60

¹³³ Rodríguez Gago, Antonia, en la Introducción a Los días felices de S. Beckett, Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

[...] negarse a cualquier explicación e insistir en la extrema sencillez de la situación y del tema [...] No tenemos claves que ofrecer para desentrañar misterios que solo ellos (los que preguntan) se han inventado. [...] Si alguien quiere hacerse quebraderos de cabeza sobre los fonos armónicos, es cosa suya, y él mismo debe procurarse la aspirina. Hamm es lo que es en la obra, y Clov es lo que es en la obra, y todo es lo que es en la obra [...] en un lugar así y en un mundo así. [...] Fin de partida será mero juego. Nada menos. De enigmas y soluciones, ni una palabra. Para cosas tan serias están las universidades, las iglesias, los cafés, etc.¹³⁴

Queda claro que, Beckett no pretendía hacer de su obra un objeto artístico digno de análisis profundos; sin embargo, algunas referencias que se detectan en su obra nos permiten acceder a las mismas desde otra perspectiva, que en nuestro caso, nos ayuda a desentrañar elementos que permiten el análisis mimético y con ello las herramientas que favorezcan la enseñanza de un análisis de las obras dramáticas. Una referencia crucial es el título en inglés de la obra: *End of game* que proviene del juego de ajedrez; se sabe que Beckett fue un gran jugador de ajedrez y con ello coloca al personaje de Hamm como aquel que se resiste a aceptar el fin comparado con el jugador amateur al admitir una derrota inevitable; un jugador experimentado, en cambio, prefiere tirar al rey dignamente cuando lo ve todo perdido. Harold Bloom -como lo mencionamos en el capítulo anterior- considera que el personaje de Hamm encierra una clara alusión a Hamlet y encuentra la referencia intertextual: “[...] su tiempo acabó y dudo todavía, dudo hasta el fin”. Bloom detectará la relación con el soliloquio de Hamlet “To be or not to be” en el que la duda impide que Hamlet tomé una decisión, Beckett incorpora en el drama la comicidad, como resultado de la carencia de grandes acciones y por tanto de decisiones.¹³⁵

Por otro lado, la referencia que hace Laura Cerrato asociando a ham actor (mal actor, en inglés) una jerga que alude al mal actor, que “sobreactúa, melodramático

¹³⁴ *Beckett's letters on 'Endgame.* en 'The Village Voice', New York, 19/03/1958. Citado en la biografía de Birkenhauer, Klaus, *Samuel Beckett*, Alianza, Madrid, 1976, p. 161

¹³⁵ Bloom, *Op. Cit.*, pp. 502-522

y que gesticula mucho”, llamados así porque los actores a los que se asocia el término, eran actores pobres que usaban grasa de jamón (ham) para desmaquillarse. Clov, por su parte, recuerda a clown (payaso) y glove (guante) con lo que tal vez, Hamm y Clov podría sonar a `hand´ y `glove´ mano y guante. De la misma forma, la autora recuerda la abreviatura de hammer (martillo) y Clov de clove (diente de ajo, etimológicamente en inglés, nail, clavo) por su parte, en francés, clavo se escribe “clou”. Pareciera que en efecto, el martillo y el clavo simbolizan a ambos personajes en la obra, así mismo Nagg y Nell juntos, que podrían sugerir en alemán Nagel (nail:clavo).

Otro comentario al respecto de la obra es el del director Krystian Lupa (Polonia 1943) con motivo del reestreno de la obra en Madrid (abril de 2010):

Beckett era muy listo. Como no podía imponer un cambio en la estética teatral de su tiempo escribió de tal manera que impuso ese cambio desde el texto mismo. Sabía que tarde o temprano se saldría con la suya. Los protagonistas de *Fin de partida* o mienten o callan la mayor parte del tiempo. Y sin embargo, y ahí está el genio del autor, lo que de verdad quieren contar está en todo momento presente. Sólo hay que saber llegar y comprender (...) En la obra funciona esa enorme fuerza del niño que ha sentido daño y mata y que siempre es la fuente principal del mal. Hamm es un rebelde que ha llegado al mal y después no sabe cómo desprenderse de él. Algo que a menudo nos ocurre: nos convertimos en recipientes del mal y los caminos al bien nos parecen hipócritas y repugnantes.¹³⁶

El biógrafo de Beckett, Klauss Birkenhauer, como otros críticos, duda de la adscripción de Beckett al teatro del absurdo:

lo mismo que en *Attendat Godot*, *Fin de partie* tiene el sentido suficiente como para poder desmentir la validez de un término tan difundido como es el de “teatro del absurdo” [...] los hombres

¹³⁶ BIRKENHAUER, K. *Op. cit.* p. 163

(o figuras escénicas) que intervienen en la pieza, en la situación en que se encuentran, no pueden reaccionar de forma distinta a como Beckett ha previsto. Su comportamiento es completamente lógico y consecuente en cuanto se admite el presupuesto fundamental de que los personajes y las situaciones son así porque el autor lo ha querido [...] Y es que el escritor no suministra contenidos, sino formas.¹³⁷

En este sentido, comprendemos el contexto en el que nace la trama y los elementos de una semiótica de la acción que participan en conformación de esta pre-comprensión del mundo del texto y su temporalidad. Es decir, el conocimiento previo al cual es preciso acudir como primera fase del pensamiento complejo que pondera un aprendizaje significativo a partir de la propia experiencia (historicidad). En esta concepción de temporalidad, hay un cruce entre el tiempo cosmológico, es decir el tiempo del autor y sus circunstancias, el tiempo del lector y el tiempo fenomenológico del texto, que en la obra de Beckett hace referencia a un sin lugar, a un tiempo futuro un mundo devastado, la posguerra, la soledad y el silencio, un tiempo que puede ser interior, es decir que sólo exista en la angustiada mente de los personajes. De este modo, hay un cruce entre el tiempo del texto y el del lector que participa también con los elementos simbólicos que son procurados en los rasgos estructurales, llevándonos hacia una semántica de la acción y, con ello a la comprensión pre figurativa de la *Mimesis I*.

En el aula y análisis de mesa, coinciden múltiples factores ante los que se pueden desarrollar e innovar estrategias de estudio concreto y específico de las obras dramáticas. Es importante que el facilitador o director de escena, tenga presente que en la prefiguración se responde en un primer paso, a preguntas estructurales como: Qué, Cómo, Quién, Por qué, Para qué, Con quién, todas ellas encaminadas a una competencia previa que Ricoeur demanda de los lectores¹³⁸. Estas

¹³⁷ Ibid., p.165

¹³⁸ David Ausubel psicólogo educativo, hablaba en la década de los sesenta de cómo el aprendizaje puede facilitarse cuando se presentan al estudiante los contenidos organizados, siguiendo una secuencia lógica, delimitando intencionalidades e incluyendo la activación de experiencias y conocimientos previos que posee el aprendiz. Esto puede tener como resultado un aprendizaje significativo de nuevos materiales de estudio, en donde además, se establezcan puentes cognitivos que permitan detectar ideas fundamentales, su organización e integración significativa. Los conocimientos aprendidos significativamente serán más estables,

preguntas van enfocadas a una semántica de la acción, como “lo que alguien hace”, lo cual nos lleva a comprender o a interpretar los discursos que se enuncian, el lugar y razones de los enunciatarios; en este intercambio se encontrarán los elementos simbólicos y temporales que dirigen la comprensión configurada como tramas.

El responder a estas preguntas, permite hacer “brotar” los elementos simbólicos que intervienen en esta prefiguración; en nuestro capítulo de análisis (Cap. II) recuperamos: el que los personajes se encuentren en un refugio, una especie de *bunker*, donde el único contacto con el exterior son dos pequeñas ventanas superiores, una con vista al mar y otra a la tierra. Otro elemento simbólico es el carácter de los personajes, Hamm como el rey decadente en un trono absurdo, donde inválido y ciego necesita ordena y clama porque alguien lo escuche. Clov, como la representación de lo subordinado, va y viene de un lado a otro sin poderse sentar, obedece a Hamm y no se atreve a irse. Nagg y Nell, los padres de Hamm, perdieron las piernas y están depositados en cestos de basura, son dos ancianos pálidos cuya eminente muerte se anuncia en el insinuar que posiblemente ya están muertos. Esther Cohen, nos referirá como los personajes de Beckett “son un triste modelo de su época que esperará, a pesar de sus momentos de duda, (...) a la muerte: su único enemigo”.¹³⁹ En las acciones repetitivas e incoherentes, la espera (Clov asomándose por la ventana, una y otra vez, confeccionando un perro de tela para Hamm, hablar del tiempo, de la hora de los calmantes, de irse a la cocina alegando que tiene mucho por hacer, aunque en repetidas ocasiones mencione que debe ir ahí sólo para mirar a la pared). Todo este cúmulo de palabras inconexas, objetos inservibles, gestos y reacciones confusas, intentan poner de manifiesto el sin sentido de un mundo que llegó a su fin, a las absurdas circunstancias que se ha llegado, porque desde el comienzo hubo una falla, en ese mismo comenzar y el desierto se vuelve la alegoría del vaciamiento de la existencia.

menos vulnerables al olvido y permitirán la transferencia de lo aprendido. C. f. Ausubel, Novak, Hanesian (1983) *Psicología Educativa: Un punto de vista cognoscitivo*, 2º Ed. Trillas, México. Disponible en: [<http://elpsicoasesor.com/aprendizaje-significativo-david-ausebel/>]

¹³⁹ COHEN, Esther, *La espera y el deshacerse del tiempo*. *Acta Poética* 27 (2) Otoño, 2006, p. 298.

Asimismo se analizaron en esa prefiguración (Capítulo II), los elementos temporales, el “no tiempo” en la narración beckettiana, el ir hacia el pasado, el futuro, en un presente del que también se duda; los indicadores deícticos “esto”, “aquí”, ahora” “estarás”, como estrategias discursivas utilizadas por Beckett en aras de transformar, en torno al sujeto de la enunciación, la muestra, el contrasentido o lo que calificamos como el brete del lenguaje: “esto” indica todo objeto situado en la cercanía del enunciador; “aquí”, es el lugar mismo en que este se encuentra; “ahora” designa todo acontecimiento contemporáneo de aquel en el que el enunciador pronuncia la enunciación; el “estarás” o “serás” refieren a un futuro, involucrando así la relación yo/tú, que como revisamos, el enunciador pronuncia a un “otro”, que es el lector o espectador y la inminente relación espacio-temporal que reúne texto y lector.

Estos indicadores deícticos pueden ser elementos clave en el análisis de mesa previo a la puesta en escena, donde el intérprete juega con los indicadores temporales que se combinan con la intencionalidad expresiva de la enunciación y el carácter que se construye del personaje. Más que acudir a una interpretación determinada por la trama, el espacio o el tiempo, este tipo de textos permiten al actor valerse de indicadores que aluden a un no tiempo, un no lugar, un “otro”, que bien puede ser el propio espectador o un oyente ausente.

4.3 Mimesis II. Configuración-Brete del lenguaje-Complejidad

En la configuración, revisamos la elección que hace el autor para relacionar *mimesis* y *poiesis* partiendo del brete del lenguaje, es decir, es fundamental poner en cuestión los paradigmas (deconstruirlos) y colocar en entredicho las posibilidades del lenguaje para comunicar. Los rasgos de este brete del lenguaje como la repetición, el no decir, los juegos de palabras, las acciones opuestas a lo que se dice, posibilitan el entender la manera en la que Samuel Beckett hace una selección para significar aquellas palabras e intenciones que enuncien la complejidad del lenguaje, para el decir o indagar si la comunicación puede ser

eficiente. Se propicia de este modo que el interpretante acuda una comprensión de la temporalidad que se aborda en el propio texto y que es yuxtapuesto con el tiempo en que surja la comprensión del lector.

En la configuración queda de manifiesto la capacidad de referencia del lenguaje, el cual no se agota en el discurso descriptivo, las obras poéticas se refieren al mundo, según un régimen referencial propio, es decir el de la referencia metafórica; en los textos poéticos se habla del mundo, aunque no se haga de modo descriptivo. Esta supresión de la referencia descriptiva –y que reenvía el lenguaje a sí mismo- se revela como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia sobre aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa.¹⁴⁰ En *Fin de partida*, cobran sentido aspectos enunciados de modo indirecto, pero afirmativo, gracias a la pertinencia del enunciado metafórico que se establece sobre las ruinas del sentido literal, abolido por su propia impertinencia.¹⁴¹ Es decir, lo que significa la no-enunciación del autor, es indicio y símbolo de la caída de los paradigmas, de la tradición, de nuestra concepción del tiempo y de la incapacidad humana para comunicarse, para ello acude a un quiebre con el lenguaje, las acciones, incluso las acotaciones; la referencia es al sin sentido de una tradición que ha caducado, o que desde el comienzo engendró su fin, podemos llamarlo fe, costumbre, el lenguaje, el fin de los relatos ilustrados.

Beckett sugiere la posibilidad de un nuevo comienzo, el acento está desde el título en donde juega con la misma imposibilidad de sentido si lo traducimos como una aporía del tiempo: de terminar antes concluir, o si el final ya estaba preconcebido, o si todo se reduce a un juego de azar a la manera de Mallarmé (“un golpe de dados jamás abolirá el azar”).¹⁴² El asunto “lógico” es un no volver a empezar desde el mismo “punto de partida”, tampoco lo enunciará de manera directa, porque ello significaría acudir una vez más a la creencia en el lenguaje y de un

¹⁴⁰ RICOEUR (*Tiempo y narración III*) Op. Cit. p. 999

¹⁴¹ RICOEUR (*Tiempo y narración I*) Op. Cit. p. 152

¹⁴² “*Un coup de dés jamais N’abolira le hasard.*” Mallarmé pensaba, según Arnold Hauser, que la poesía es insinuación de imágenes. Acudir al símbolo es evitar no solamente la enunciación directa, sino también la expresión indirecta de su significado, aquí un verso del poema: “*Todo pensamiento emite una tirada de dados, una constelación*”. No descartamos esta forma de indagar sobre el símbolo, la metáfora y la alegoría en la poética de Samuel Beckett.

querer pronunciar en la propia tradición que se está refutando. Se plantea un inicio a partir del desmoronamiento de la tradición, a partir del fin. Esta no es posibilidad para sus personajes, porque ellos ya están en “el futuro de la crisis”, en el acabamiento. Es para el lector-espectador, para quién lanza la piedra a quien cuestiona y coloca en ese jaque o partida ya no de dados sino de ajedrez: “se acabó la partida, qué harás ahora, hacia dónde vas, ahora qué...”

Es así, como el paso por la *Mimesis II* nos permite cierta apertura hacia la disposición configurante que transforma la sucesión de acontecimientos en una totalidad significativa y hace que la historia se deje seguir. Este acto de narrar une entendimiento e intuición, engendrando síntesis a la vez intelectuales e intuitivas; esta construcción une: tema, pensamiento, historia narrada y la presentación intuitiva de sus circunstancias, de los caracteres, episodios y cambios de fortuna que crean el desenlace; esto es el esquematismo, que es constituido por todos los caracteres de una tradición.

Podríamos decir –siguiendo a W. Iser- que los textos beckettianos, a primera vista, dan la impresión de querer excluir al lector pues depende del grado de indeterminación de un texto el conceder las posibilidades de acceso al lector. Un alto grado de indeterminación textual provoca interpretar significados que modifican la claridad del mensaje; este tipo de textos dramáticos exigen un mayor esfuerzo por parte del lector, al tiempo de movilizar de una manera total nuestro horizonte de mundo, no para conceder tranquilidad en un significado encontrado, sino para dar la impresión de que su peculiaridad se desarrolla cuando nuestro mundo de ideas se experimenta como superado. Por ello, este tipo de textos exigen que el lector introduzca en la lectura todas sus ideas además de una práctica de lectura literaria, pues sólo así se puede poner a disposición la cantidad necesaria de redundancia para que la innovación pueda ser experimentable.¹⁴³

¹⁴³ W. Iser, hablará de los textos de Beckett, los cuales son aptos para la comunicación, en la medida en la que nos obligan como lectores a cambiar nuestras ideas y nuestras “ideas de prioridad” y nos aclara: “Apenas en la crisis de nuestros esquemas de comprensión y de percepción producen efecto y, a través de ello, pueden hacer que nos demos cuenta de que no pondremos en marcha nuestra libertad mientras nosotros mismos nos encerremos en nuestro mundo privado de ideas. C.f. Rall D. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, p. 117

Esta estructura nos lleva a entender como tal configuración se relaciona con el pensamiento complejo propuesto por Morin, justamente el poner en entredicho la propia convención narrativa, exige que el lector o espectador realice un mayor esfuerzo, movilizándolo su propio horizonte de mundo, donde la claridad en la aparente simpleza del discurso, trastoca nuestra propia interpretación.

4.4. Mimesis III. Refiguración-Imposibilidad para acabar-Placer del texto

La refiguración, encuentra su punto álgido en la recepción de *Fin de partida*, sea el lector o el espectador. Al expresar la imposibilidad para acabar –si es tal nuestra interpretación-, como resultado de un extrañamiento del mundo donde la crisis y el brete del lenguaje han imposibilitado el poder concluir se lanza esta pregunta: ¿De qué manera intervienen tanto el tiempo cosmológico –del lector- y el tiempo fenomenológico –al interior del texto- para encontrar el modo de cierre? Queda evidente para el lector, que hablar de la complejidad de la condición humana no es un tema que otorgue satisfacciones, y esta relación de tiempo retomada de Husserl, será entendida en Ricoeur como aquella vivencia presente que aparece como un devenir-presente de algo anticipado, las prefiguraciones (*vorzeichnungen*) que son parte del horizonte de expectativa “lo enteramente inesperado sólo puede ser aprehendido como inesperado en la medida en que corresponde a alguna prefiguración y es así integrado al horizonte de expectativa”,¹⁴⁴ lo que Ricoeur comprenderá como aquello que otorga a la narración algo distinto al mundo del lector, algo que antes no estaba en él.

El no poder irse, la imposibilidad de los personajes para poder acabar deja por el contrario un final abierto a la propia interpretación del lector-espectador, quien tiene la posibilidad de construir innumerables epílogos tratando de explicar ese dar cierre de la trama; es la paradoja que origina la alegoría del título “Fin de partida”,

¹⁴⁴ HELD, Klaus, *El tiempo propio en Husserl y Heidegger*, La lámpara de Diógenes. Revista de filosofía, Núm. 18 y 19, p.p. 9-29, 2009.

En la refiguración de la trama, el cometido es revisar los significantes que estructuran las expectativas del lector y lo ayudan a reconocer directrices para el encuentro entre texto y lector, siendo así que, el acto de leer acompaña la configuración de la narración y actualiza su capacidad para ser seguida. Asimismo, el acto de leer acompaña el juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que organizan la construcción de la trama; el lector juega con las fuerzas narrativas, efectúa las desviaciones, toma parte en el enfrentamiento de las tramas y en ello experimenta “el placer del texto”.¹⁴⁵ Volvemos entonces a la estrategia que propone Morin, la habilidad para rodear e innovar.

El placer de aprender es, en efecto, el primer componente del placer del texto, desde Aristóteles, quien lo considera como corolario del placer que experimentamos en las imitaciones o representaciones, lo cual es una de las causas naturales del arte poético. Aristóteles asocia al acto de aprender con el de deducir qué es cada cosa; por ejemplo, que “éste es aquél”. El placer de aprender, es pues, el de reconocer. Sin embargo, ¿podríamos encontrar placer en la muerte de la tradicionalidad de la narración? Ante los problemas planteados por el arte de terminar la obra Ricoeur explica: “al ser los paradigmas de composición, en la tradición occidental, paradigmas al mismo tiempo de terminación, se puede esperar que el agotamiento eventual de los paradigmas se vea en la dificultad de concluir la obra”.¹⁴⁶ Sabemos que el *mythos* es la imitación de una acción única y completa que tiene un comienzo, un medio y un fin, entonces si el comienzo introduce el medio –peripecia y agnición- conduce al fin y éste concluye el medio. Ricoeur toma como síntoma del fin de la tradición de construcción de la trama, el abandono del criterio de totalidad y la intención deliberada de no terminar la obra. En el caso de Beckett, los valores de la ironía se liberan. Northrop Frye nos señala: “todo *mythos* implica un repliegue irónico fuera de lo real”, esto está implícitamente presente en la medida en que se convierte en un “modo distinto” gracias a la decadencia del mito sagrado. La comedia humana, por medio de la ironía, de lo

¹⁴⁵ RICOEUR (*Tiempo y narración I*) Op. Cit. p.108

¹⁴⁶ RICOEUR (*Tiempo y narración II*) Op. cit. p. 404

inevitable o de lo incongruente, el indicio de un retorno al mito, bajo la forma de lo que él llama el “mito irónico”.¹⁴⁷

La paradoja en este caso es que una obra puede estar cerrada en cuanto a su configuración y *abierta* en cuanto a la influencia que puede ejercer en el mundo del lector. La lectura es el acto que realiza el paso entre el efecto de cierre y el efecto de apertura, en la medida en que “toda obra actúa, añade al mundo algo que no estaba antes en él”¹⁴⁸, asimismo, una ficción bien cerrada abre un abismo en nuestro mundo, en nuestra aprehensión simbólica del mundo.

En el primer capítulo abordamos los supuestos que retoma Ricoeur de Barbara Herrstein Smith para referir la *poetic closure*¹⁴⁹ observar el caso de ciertas obras que se levantan sobre el fondo de las transacciones del lenguaje ordinario, para interrumpirlas; se trata de obras miméticas en el sentido particular del término, pero en la narración literaria imitan no sólo la acción, sino también la narración ordinaria que ofrecen las incidencias de la vida. De este modo, una conclusión inesperada puede frustrar nuestras expectativas esperadas, modeladas por las convenciones antiguas, para revelar un principio de orden más profundo. Toda conclusión, nos dice Ricoeur, responde a unas expectativas, pero no las colma necesariamente, puede dejar expectativas residuales.¹⁵⁰ En este sentido, podemos ver la manera en la que los personajes beckettianos inician con acciones ordinarias que, ya en sí, revelan un “orden más profundo” el sin sentido de esas acciones, la espera y la carencia de comunicabilidad; hacia el final no hay grandes cambios, los personajes continúan en las mismas circunstancias y pueden incluso dejar al lector espectador con la impresión de que eso continuará así, que el mañana será como hoy una y otra vez, venciendo así las expectativas del cambio y la secuencia convencional del tiempo.

Es importante recordar, cuando Ricoeur nos habla de la estética de la recepción, que ésta no puede sólo comprometer el problema de la comunicación, sin dejar de lado el de la referencia, es decir “lo que se comunica, en última instancia, es más

¹⁴⁷ Frye, Norton, *The anatomy of criticism. Four essays*, en Ricoeur, (*Tiempo y narración II*) *Op. cit.* p.400

¹⁴⁸ *Idem*

¹⁴⁹ Herrstein Smith, *Op. Cit.* p.406

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 407

allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte”;¹⁵¹ en este sentido, el lector o espectador lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define por una situación limitada y a la vez abierta sobre el horizonte del mundo. Como revisamos en el Capítulo II, en donde Ricoeur, siguiendo a Benveniste, se detiene en la frase, reitera que el lenguaje se orienta más allá de sí mismo: “dice algo sobre algo”, entonces el acontecimiento completo no es sólo que alguien tome la palabra y se dirija a alguien, sino también en que desee llevar al lenguaje y compartir con otro una nueva experiencia que a su vez, tiene el mundo por horizonte, de este modo, referencia y horizonte son correlativos, como lo son forma y fondo. ¹⁵²

En este punto se apuesta entonces, a ese compartir, en el que los actos de discurso (la enunciación y lo enunciado) se realizan en las obras literarias y éstas se comparten y complican en la referencialidad ya como obras narrativas, dispuestas en una apertura de posibilidad a la interpretación y no a la literalidad del lenguaje. Cabe mencionar que el ejercicio de contrastar las complejidades del lenguaje insertas en la obra beckettiana, con las funciones del lenguaje – propuestas por Roman Jakobson- pueden acudir en la diferenciación entre expresar, comunicar y decir; como lo vimos en el capítulo II, estos actos en la enunciación cobran mayor significación en una situación de educación literaria. ¹⁵³

Interviene en el compartir repertorios y horizontes de mundo, el acto de memoria, el traer a cuenta “nuestra memoria literaria”, lo cual permite el alimentar nuestra experiencia, a lo que George Steiner subraya:

El texto memorizado se interrelaciona con nuestra existencia temporal, modificando nuestras experiencias y siendo dialécticamente modificados por ellas. Cuantos más fuertes sean los músculos de la memoria, mejor protegido está nuestro ser integral. ¹⁵⁴

¹⁵¹ RICOEUR (*Tiempo y narración I*) Op. Cit. p.110

¹⁵² *Ibid.* p. 148-149

¹⁵³ Aunque no es objetivo de esta investigación acudir a una profundización de los modos del lenguaje, la obra de Beckett propicia un excelente ejercicio para contrastar las funciones del lenguaje, ya que detectamos en el “Fin de partida”, que la función poética se devela entre las intenciones de las funciones conativas, expresivas y referenciales.

¹⁵⁴ STEINER G. *Lecciones de los maestros*, FCE Siruela, México, 2004, p.38

En tanto horizontes y repertorios, Ricoeur aclarará el fundamento identitario, la conexión entre identidad *idem* e identidad *ipse*, para formular la identidad narrativa; una antigua convicción del autor para subrayar que esa noción de identidad narrativa se aplica tanto al individuo como a la comunidad, se constituye tal forma de identidad al recibir tales relatos que se convierten en su historia efectiva. La historia de una vida se constituye por una serie de rectificaciones, aplicadas a relatos previos, de la misma manera que la historia de un pueblo, una sociedad, una institución, una colectividad, procede de correcciones que cada nuevo historiador aporta a las descripciones y a las explicaciones de sus predecesores:

...el sí del conocimiento de sí, no es el yo egoísta y narcisista cuya hipocresía e inseguridad, cuyo carácter de superestructura ideológica así como el arcaísmo infantil y neurótico, han denunciado las hermenéuticas de la sospecha. El sí del conocimiento de sí, es el fruto de una vida examinada (...) y una vida examinada es, en gran parte, una vida purificada, clarificada, gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción transmitidos por nuestra cultura. La ipseidad es así la de un sí instruido por las obras de la cultura que se ha aplicado a sí mismo.¹⁵⁵

Respondiendo a tal aspiración, *Fin de partida* ofrecería el conocimiento de sí como el efecto catártico encaminado hacia el lector, a través de una subversión del significado, es decir la inmovilidad de los personajes, los diálogos irónicos, las acciones repetitivas, la comicidad; todo lo cual puede provocar en el lector o espectador diferentes reacciones: o el sentirse aliviados porque se considera aún fuera, alejado de esas circunstancias y por lo tanto se mantiene crédulo en una especie de ceguera al mundo; o el completo reconocimiento de sí mismo en el abatir de los personajes.

Este tipo de reflexiones son las que pretendemos se originen en el lector-facilitador-director, al poder incitar a sus estudiantes a cuestionar incluso aquello

¹⁵⁵ RICOEUR (*Tiempo y narración III*) Op. Cit. p. 999

que se lee hoy en día, con qué ojos, se está entendiendo el simbolismo del acontecer literario y bajo qué palabras entendemos la representación.

George Steiner en *Lenguaje y silencio*, se pregunta si los escritores no están escribiendo demasiado, si ese diluvio de letras no representa por sí mismo una subversión de significado, precisamente un mal entendido para las nuevas generaciones, que son hostilizadas con palabras vacías, huecas, que promueven el olvido, “una civilización de palabras es una civilización malsana”. Steiner subraya la necesidad del silencio en un mundo global, donde mucho se habla y poca atención se ha puesto a la escucha:

La proliferación de la verborrea en la investigación humanística, las trivialidades maquilladas de erudición o de revaluación crítica amenazan con obliterar la obra de arte y la exigente inmediatez del encuentro personal, base de toda crítica verdadera. También hablamos en exceso, con demasiada ligereza, volvemos público lo que es privado, convertimos en clichés de falsa certeza lo que era provisional, interino, y por consiguiente vivo en el hemisferio oscuro de la palabra. Vivimos en una cultura que es, de manera creciente, una gruta eólica del chismorreó; chismes que abarcan desde la teología y la política hasta una exhumación sin precedentes de las cuitas personales (la terapia psicoanalítica es la gran retórica del chismorreó). Este mundo no terminará en llanto y crujir de dientes sino en un titular de periódico, en un eslogan, en un novelón soez más ancho que los cedros del Líbano. En el chorro abundante de la producción actual ¿cuándo se convierten las palabras en palabra? ¿Y dónde está el silencio necesario para escuchar esa metamorfosis?¹⁵⁶

Lo anterior mencionado por Steiner, nos lleva también a lo enunciado por Morin respecto a la pérdida de las cosas por las palabras, y evidentemente a Samuel Beckett, quien ha acudido a otras formas de (in)comunicar, predicando la insuficiencia del lenguaje haciendo uso de la gestualidad, la ironía y el silencio;

¹⁵⁶ STEINER, G. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 77

pero también recurriendo a lo cómico para otorgar significación a la no-palabra, a los objetos, a los actos sin sentido de lo humano.

Quisiéramos en este punto, hablar del asunto de la risa, de la comicidad y los efectos recepcionales en el lector, no nos enfocaremos aquí en el espectador porque nuestro análisis no ha sido de la puesta en escena de *Fin de partida*, sino sólo en el acontecer de su lectura. Al respecto, recordemos la clásica propuesta de Henri Bergson acerca de la comicidad:

Varios han definido al hombre como “un animal que sabe reír”, también podrían haberlo definido como un animal que hace reír, pues si algún otro animal lo consigue, o algún objeto inanimado, es por un parecido con el hombre, por la marca que el hombre le imprime o por el uso que el hombre hace de él.¹⁵⁷

Bergson refiere la necesaria insensibilidad que suele acompañar a la risa, pareciera que la comicidad sólo puede producir un estremecimiento cayendo en una superficie tranquila, llana, la indiferencia es su entorno natural, por lo que la emoción es el mayor enemigo de la risa; esto lo explica afirmando que cuando nos interesamos por todo lo que se dice y se hace, cuando imaginamos o actuamos con los que actúan, sentimos lo que sienten y compartimos emociones, como por arte de magia, los objetos ganan peso y una coloración severa tiñe todas las cosas, en cambio, si asistimos a la vida como espectadores indiferentes, muchos dramas de la vida se volverán comedia. Ante ello, Bergson menciona: “No tenemos más que taparnos los oídos cuando suena la música en un salón de baile, para que los bailarines nos resulten ridículos”. La comicidad exige para que pueda surtir efecto, algo como una anestesia momentánea del corazón, ya que se dirige a la inteligencia pura; pero esa inteligencia, debe permanecer en contacto con otras inteligencias, es decir, no disfrutaríamos la comicidad, si nos sintiéramos aislados, la risa necesita de un eco; esconde otra intención de entendimiento, la complicidad con otras personas que ríen, reales o imaginarias “¿Cuántas veces se

¹⁵⁷ BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Trad. Rafael Blanco, Ed. Godot, Buenos Aires, 2002 p. 10-12

habrá dicho que la risa de los espectadores, en teatro, es mayor cuanto más llena está la sala?”¹⁵⁸

Es evidente que en *Fin de partida*, hay un grado de comicidad, precisamente en la fingida sencillez; podría parecernos compleja la trama por los juegos con el lenguaje, el tiempo, las acciones; sin embargo, todo ello es aparentemente de lo más simple, es el espejo de la nueva tragedia en su paso a la comedia o que se ha tornado cómica, se han evidenciado caras en su propia caricatura y entonces reímos, nos encontramos allí con toda nuestra tradición, si aceptamos que el pensamiento occidental es del que provenimos. Los ideales, valores y paradigmas que por más de dos mil años hemos acogido se confrontan, entonces sucede que el efecto cómico sobreviene al vernos reflejados y compartir con los otros la comedia que hemos creado, a ello Bergson refiere:

...no obstante, hay algo estético en ella ya que la comicidad nace en el preciso instante en que la sociedad y la persona, liberadas de la preocupación por su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte. En pocas palabras, si trazamos un círculo alrededor de las acciones y disposiciones que comprometen la vida individual o social y que se castigan a sí mismas con sus consecuencias naturales, queda fuera de dicho terreno de emoción y de lucha, en una zona neutra en la que el hombre simplemente es un espectáculo para el hombre, una cierta rigidez del cuerpo, la mente y el carácter que la sociedad quisiera eliminar también para obtener de sus miembros la máxima elasticidad y la mayor sociabilidad posibles. Esta rigidez es la comicidad y la risa su castigo.¹⁵⁹

Esta comicidad es parte de lo que se comunica en *Fin de partida*, la risa del absurdo o el absurdo de la risa, facilita la inclusión y complicidad de los lectores.

La lectura de *Fin de partida* permite una *comunicabilidad*, en el sentido de la estética de la recepción, que involucra algo más, además de la *referencialidad*; es

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 13

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 19

decir, que lo que se comunica está más allá del sentido de una obra, es el mundo que proyecta y que constituye su horizonte. La recepción de la obra y su acogida en lo que H-G. Gadamer adscribe y llama la “cosa” del texto sólo sustraída a la pura subjetividad del acto de lectura, pero sí se inscribe en una cadena de lecturas, ofrece una dimensión histórica a esta recepción y a esta acogida. Concebir un acto de lectura es incluirse en una comunidad que lee; que en una condición favorable -apunta Ricoeur- puede desarrollarse cierta normatividad y canonicidad –que nunca termina de contextualizarse y recontextualizarse, en las más diversas circunstancias culturales–.¹⁶⁰ En este punto –contrario a Gadamer– Ricoeur se adscribe a la estética kantiana: la comunicabilidad como componente intrínseco del juicio de gusto, la “cosa misma” es lo que nos interpela en el texto, el fenómeno (literario) que se sustrae ante el aparecer y es lo que primero permite un decir de él.

4.4.1 El acto de lectura frente a la identidad narrativa

La relación circular entre carácter (individuo o comunidad) o los relatos que juntos expresan y plasman el carácter y la recepción misma de los textos, ilustran el círculo de la triple mimesis. La tercera relación mimética de la narración vuelve a la primera a través de la segunda, la primera relación mimética lleva ya la marca de relatos anteriores en virtud de la estructura simbólica de la acción. La primera relación mimética remite a la semántica del deseo, lo cual tiene que ver con la demanda constitutiva del deseo humano; la tercera relación mimética se define por la identidad narrativa ya sea de un pueblo o de un individuo, es lo que Ricoeur definiría como:

...rectificación sin fin de una narración anterior por otra posterior y de la cadena de refiguraciones que de ella derivan. En una palabra, la identidad narrativa es la resolución poética del círculo hermenéutico.¹⁶¹

¹⁶⁰ RICOEUR (*Tiempo y narración III*) *Op. cit.* p. 899

¹⁶¹ *Ibid.* p. 1000

Lo que quiere decir Ricoeur, es que la identidad narrativa no es estable, ni inquebrantable, de la misma manera en que se pueden componer diversas tramas; siempre es posible urdir en la propia vida tramas diferentes, incluso opuestas; en este sentido, la identidad narrativa se configura y se refigura continuamente. Es a partir de la propia experiencia de vida y la constante interpelación con el decir del otro, el constante diálogo con el texto, con sus personajes y el autor, que esa identidad narrativa se experimenta.

Buscamos entonces, que el acto de lectura sea como dice Ricoeur: “una experiencia de pensamiento por la que nos ejercitamos en habitar mundos extraños a nosotros mismos”¹⁶² el relato ejercita la imaginación más que la voluntad, es el momento del *éxtasis*, y también implica un momento de *envío*,¹⁶³ es entonces que la lectura se convierte en una provocación para ser y obrar de otra modo.

Hay que recordar, precisamente, que estamos ante el cuestionamiento de la constitución de la subjetividad, sin olvidar que la narratividad no está desprovista de toda dimensión normativa, valorativa y prescriptiva. De tal modo, la acción de persuasión o de seducción fomentada por el narrador tiende a imponer al lector una visión de mundo, que no es nunca éticamente neutra, sino que implícita o explícitamente induce a una valoración del mundo y del propio lector ante sí mismo; en este sentido, todo relato pertenece al campo ético en virtud del nivel de “lealtad ética” de la propia narración. Pero esto, en todo caso, es una elección que pertenece al lector, que es el agente, el iniciador de la acción, él elige entre la multiplicidad de posibilidades transmitidas por la lectura.

Ante estas posibilidades de elección, el docente de literatura dramática puede ofrecer a los estudiantes las herramientas para la comprensión del texto ficcional a

¹⁶² *Idem*

¹⁶³ Ricoeur nos aclara la distinción entre la lectura como *éxtasis* y la lectura como *envío*, H. R. Jauss en su valoración de la aplicación de la hermenéutica literaria explica: como *éxtasis*, la aplicación que tiende a identificarse con la comprensión estética; como *envío*, cuando se separa de ella en la relectura y despliega sus efectos catárticos; actúa entonces como un “correctivo a otras aplicaciones (...)” (Jauss, H.R., *Limites et tâches d'une herméneutique littéraire en Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978, p. 133) Esto lo explica Ricoeur en la siguiente paradoja: “cuanto más se sitúe el lector en una dimensión de irrealidad, la lectura, más profunda y más lejana será la influencia de la obra sobre la realidad social ¿No es la pintura menos figurativa la que tiene las mayores posibilidades de cambiar nuestra visión del mundo? C.f. *Tiempo y narración III*, *Op.cit.*, p. 900

partir de los momentos de acción mimética que hemos valorado y en los cuales pueda incorporar algunos elementos del pensamiento complejo que brinden a los estudiantes un entendimiento del mundo que enfrentan, y como el todo tiene que ver con las partes, a través de los modos y técnicas de la narración contemporánea. Morin ante la incertidumbre de una época de crisis dilucida:

Tantos problemas dramáticamente ligados hacen pensar que el mundo no sólo está en crisis, está en este estado violento donde se enfrentan las fuerzas de muerte y las fuerzas de vida que bien podemos llamar *agonía*. Aunque solidarios, los humanos siguen siendo enemigos entre sí y el desencadenamiento de odios entre razas, religiones, ideologías siempre acarrea guerras, masacres, torturas, odios, desprecios. Los procesos son destructores de un mundo antiguo, milenario por un lado, secular por el otro. La humanidad no acaba de explicarse la Humanidad. Aún no sabemos si sólo se trata de la agonía de un viejo mundo que anuncia un nuevo nacimiento o de una agonía permanente y mortal. ¹⁶⁴

Al recapitular comprobamos lo imperativo de que el docente de literatura y teatro pueda ofrecer el conocimiento de manera tal que el estudiante conecte su aprendizaje con las experiencias que enfrenta. Como ya mencionamos, hoy en día, sobre todo en la transmisión de las humanidades se acude al pensamiento complejo ya que designa una comprensión del mundo como entidad donde se encuentra entrelazado el conocimiento en un tejido transversal y global.

Ante un clima de transformaciones en el pensamiento y, por lo tanto, en la educación, permanecemos en el intento de acrecentar el interés de los alumnos por la comprensión del mundo al que se enfrentan, pero siempre sin olvidar el pasado, el origen de ello. “Enseñar con seriedad es poner las manos en lo que tiene de más vital un ser humano, en buscar acceso a la carne viva, a lo más íntimo de la integridad de un niño o un adulto”¹⁶⁵ son las reflexiones de Steiner, en cuanto al quehacer del maestro, quien invade, irrumpe, puede arrasar con el fin de

¹⁶⁴ MORIN, E. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* (PDF), Trad. Mercedes Vallejo-Gómez, UNESCO, 1999, p. 42

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 26

limpiar y reconstruir. Las herramientas que se ofrecen a los maestros, son múltiples hoy en día, el desarrollo tecnológico se ha insertado de manera extraordinaria en la educación, pero ello no asegura la eficiencia de la enseñanza. Una enseñanza deficiente, una rutina pedagógica, un estilo de instrucción que tenga como principal y único objetivo metas meramente utilitarias, pueden ser destructivas. La mala enseñanza instila en niños y adultos el más corrosivo de los ácidos, el aburrimiento, el gas metano del hastío. Miles de personas han matado las matemáticas, la poesía, el pensamiento lógico, con una enseñanza muerta.

Lo que nosotros podemos ofrecer con esta investigación, es sólo un inicio, la posibilidad de una apertura a la interpretación de los textos dramáticos. La posibilidad de engendrar en el estudioso de literatura y teatro, la indagación de aquello que aquí se ha desarrollado y propuesto como estrategia de análisis para la comprensión e interpretación del texto dramático y ello recobre significación y recupere oyentes.

La lectura de textos literarios y su comprensión como creaciones originales donde se conjugan mimesis y poiesis, puede contribuir en el entendimiento de que toda obra artística es una reproducción de lo humano, con sus probidades y fallas, no hay nada que se excluya de ello, el poder comprender esto desde cierta distancia, que es la del lector-espectador.

El quehacer del facilitador o docente de humanidades y concretamente de literatura, no sólo tendrá que otorgar a los estudiantes los instrumentos, conceptos y categorías para el acercamiento a los textos literarios. Sino, como parte de su elección de desarrollarse en una disciplina artístico-humanista, debe responder a ello con la autoridad de quien se ha dado a la tarea de leer, escuchar, imaginar y crear distintas perspectivas de mundo. El acto de “enseñar” como un asunto que exige “un despertar” de las nuevas generaciones, que en manos del maestro se pone lo más íntimo de los estudiantes, la formación de un ser que requiere ser provisto de herramientas que posibiliten su enfrentamiento con la complejidad del mundo.

5. Conclusiones

Es preciso reconocer que el análisis de textos literarios por medio de los momentos de la mimesis propuesto, por Paul Ricoeur, es un ardua tarea que implica examinar cuidadosamente cada uno de los fragmentos que contiene un texto y cómo participan en su totalidad con los momentos miméticos; nuestra propuesta es apenas un comenzar, pretendiendo provocar en nuestro lector docente o director de escena, el detectar en este tipo de análisis una herramienta para invitar a sus discípulos a un análisis más profundo de obras dramáticas y del acontecer de la mimesis; pero sobre todo, continuar con el desarrollo y estudio de la misma, lo cual pueda llevarnos a un comprender del “hacer” y cómo se rescata en los textos literarios y dramáticos “ese hacer” que origina el reino del “como si” y, nos permite concebir distintas posibilidades para comprender las perspectivas desde las que se fusionan horizontes de interpretación y comprensión de nuestro ser en el mundo.

Este análisis impele a discernir la manera en la que la Prefiguración se efectúa como antecedente del autor y como le simboliza el mundo, eligiendo el tejido significativo que se incorpora y se evidencia en el propio texto. Asimismo, nos permite detectar el engranaje, “la ordenación de los hechos”, que envuelven la Configuración de las tramas, la comunicabilidad y esquematismo que interviene en ellas a partir de la propia tradición de la que provienen. Otro aspecto es el de advertir que la Refiguración logra su cierre en la recepción de las obras, donde el lector concede implicarse en el sentido del mundo que se abre al interior de la trama.

Esta competencia que permite la comprensión de los momentos de la mimesis, es vislumbrar la interpretación de la significación de los elementos simbólicos que otorgan sentido a los discursos que abordan la obra, facilitando a su vez el ingreso a las cualidades de los caracteres de los personajes, sus acciones y los objetos que cobran un valor de significancia como *mimesis*. A su vez, es comprender la temporalidad enunciada en el texto como amalgama con el tiempo del lector, lo cual cobija de sentido la interpretación de los textos permitiendo de esta manera

que el lector sea interpelado por el texto, abriendo una posibilidad de mundo que no estaba antes en él.

Aunque Paul Ricoeur propone este tipo de análisis de la mimesis en textos narrativos, consideramos la pertinencia de realizarlo en textos dramáticos porque reconocimos la necesidad de abordar textos dramáticos desde un análisis hermenéutico con mayor énfasis en la *mimesis* y *poiesis* de textos que tendrán su máxima refiguración en la puesta en escena, siendo que la representación de los textos dramáticos cada día más se incluye como herramienta pedagógica que incita el diálogo y la apertura.

Lo que proponemos se relaciona con la factibilidad de promover instancias educativas, entendidas como la capacidad de los sujetos para situarse como agentes pero también como pacientes en medio de la multiplicidad y complejidad de la vida. Cuando el sujeto se pone en acción, abandona su mundo privado, es ante los demás y empieza a construir la trama de relaciones con otros seres actuantes, que reaccionan frente a su propia acción; por lo tanto y como afirma Ricoeur el sujeto no solo es agente sino que a su vez es paciente, es decir, tiene que sufrir las reacciones propias de esos otros agentes como seres capaces de acción. Esta comprensión de la *mimesis* tiene que ver con algunos postulados de la educación humanista, que exige el reconocernos como seres siendo con los otros en una falta de comunicación, en un mal entendido que no sabemos cuándo inicio, sin embargo, nos abruma hoy en día esa carencia del lenguaje y sobre todo de la palabra significativa.

Si otorgamos a la *mimesis* el carácter de actividad que le concede la *poiesis* y mantenemos el sentido de la definición de *mimesis* por el de *mythos*, entendemos la acción (*mimesis praxeos*) como correlato de la actividad mimética regida por la disposición de los hechos. La trama es pues, la estructuración de los acontecimientos y no cabe *mimesis* más que donde hay un hacer, el *mythos* constituye la imitación de las acciones, el género aquí es la imitación o la representación de la acción, donde la narración y el drama son especies coordinadas.

Por otro lado, revisamos que en la configuración de las tramas interviene como regla compositiva el binomio concordante/discordante, esto es que la trama muestra lo aparentemente discordante como concordante. Comprendemos entonces que en toda trama intervendrán factores discordantes (peripecias) que serán organizados en la medida en que vuelcan sobre el interés de otorgar concordancia, el sentido que dispone el texto para ordenar la discordancia y la re significación que se espera del lector.

Como lo analizamos en el tercer capítulo, la lectura de *Fin de partida* permite una comunicabilidad, en el sentido de la estética de la recepción, que involucra algo más, además de la referencialidad; es decir, que lo que se comunica está más allá del sentido de una obra, es el mundo que proyecta y que constituye su horizonte.

La recepción de la obra y su acogida, la “cosa” del texto que llama Gadamer, sustraída a la subjetividad del acto de lectura, se inscribe en una cadena de lecturas, ofreciendo de este modo una dimensión histórica a la recepción y a la acogida. La comunicabilidad de la “cosa misma” es lo que interpela en el texto al fenómeno literario que se sustrae ante al aparecer y es lo que primero permite un decir de él.

Entendemos entonces que la acción de persuasión o de seducción fomentada por el narrador, impone al lector una visión de mundo, que no es únicamente neutra, sino que implícita o explícitamente induce a una valoración del mundo y del propio lector ante sí mismo; en este sentido, todo relato, en distintos niveles de lealtad ética, pertenece al campo ético de la propia narración. Esto, como lo mencionamos, es una elección del lector, que es agente iniciador de la acción y él elige entre la multiplicidad de posibilidades transmitidas por la lectura y los códigos que “hacen hablar al texto”. Ello respondiendo a lo que enunciará Valéry en 1915, “La literatura depende de la manera de leer y del papel que la lectura tiene en tal lector o tal época”.

Puede ser entonces, que *Fin de partida*, no ofrezca aparentes satisfacciones al lector, que incluso podamos ser enfrentados con la pregunta: ¿y esto para qué sirve? Efectivamente, tendremos que responder que estos “textos para nada”, no

darán alivio alguno al lector, sino todo lo contrario, lo cubrirán de preguntas, dudas e insatisfacciones; si ello ocurre, entonces podremos estar llevando a nuestros alumnos o lectores por el sendero de la incomodidad, la búsqueda constante de la significación de las palabras que convoquen las condiciones necesarias para que surja la relación entre texto y lector, donde ocurra el acontecer mimético. Siendo así que la lectura no es una llegada, sino es, siempre siendo, apenas un inicio de la búsqueda que intenta desprenderse, distanciarse y posibilitar formas comunicativas, que traspasan incluso, las fronteras de la curiosidad y el deseo. Por último, nos gustaría cerrar este estudio con una frase del propio Samuel Beckett: “la literatura es un cuento dicho en la oscuridad para detener la falta de sentido de la vida y la inevitabilidad de la decadencia”

Noviembre de 2014

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Poética*, UNAM Coord. de Humanidades, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Versión de Juan David García Bacca, México, 2012

ASIMOV, Isaac, *Cien preguntas básicas sobre la ciencia*, Alianza, 1973.

BARTHES, Roland, *La preparación de la novela*, Ed. Siglo XXI, México, 2005

BATAILLE, Georges, *Sobre Nietzsche. Voluntad de Suerte*, Taurus Alfaguara, Madrid, 1989

BECKETT, Samuel, *Fin de partida*, Trad. Ana María Moix, Ed. Alianza-Lumen, México, 1979

_____”*Esperando a Godot*”, Dir. Alan Schneider, Acting Company, 1956

_____”*Días Felices*”, Dir. Alan Schneider, Acting Company, 1961

_____ *Molloy*, Trad. Pedro Gimferrer, Ed. Alianza-Lumen, México, 1979

_____ *Proust*, Tusquets Editores, México, 2013

_____ *Manchas en el silencio*, Tusquets, Barcelona, 1990, págs. 25-52
(traducción de Jenaro Talens.)

_____ *Residua*, Tusquets, Barcelona, 1969 (prólogo de Félix de Azúa).

BEGUÉ, Marie Francie, Paul Ricoeur: La poética del sí mismo, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2003

BENJAMIN, W., *Ensayos escogidos, Sobre algunos temas en Baudelaire*, Coyoacán, México, 1999

BERGSON, Henry, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Colección Exhumaciones Ediciones Godot, Buenos Aires, 2011

BENVENISTE, E., *Problemas de lingüística general*, t. I y II, Trad. Juan Almela, Ed. Siglo XXI, 1971-1972

BIKANDI, Ruíz Uri (coord.) *Lengua castellana y Literatura. Investigación, innovación y buenas prácticas*, Ed. Graó, Barcelona, 2011

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, 2002, p.234

BLOOM, Harold, *Cómo leer y por qué*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000

_____ *El canon occidental*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2012

BRITO, Andrea, *Lectura, escritura y educación*, Ed. Flacso Homo Sapiens, Argentina, 2013 Arco/Libros, Madrid, 2000.

BROOK, Peter, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*. Ed. Alba, Madrid, 2004.

CAMUS Albert, *El mito de Sísifo*, Ed. Alianza, Madrid, 1985

CASSANY, Daniel, *Reparar la escritura. Didáctica de la corrección de lo escrito*, Ed. Biblioteca de Aula Graó, Barcelona, 2009.

COHEN, Esther, "La espera y el deshacerse del tiempo", *Acta poética*, UNAM, vol. 27 No. 2, 2006.

COLOMER T., *La didáctica de la literatura: temas y líneas de investigación e innovación* en Carlos Lomas (comp.) *La educación lingüística y literaria*, Ed. Horsori, Barcelona, 1996

GARCÍA, Barrientos, J.L. *Drama y Tiempo*, Biblioteca de Filología Hispánica, Colecc. Dramatología, Madrid

GUEST Michael, *Paul Ricoeur and Watching Endgame*, en BYRON, Mark, (ed.) *Samuel Beckett's. Endgame*, Editions Rodopi, Netherlands, 2007

GREIMAS, Algirdas-Julien, *De la Imperfección*. Pres., trad. Raúl Dorra, Fondo de Cultura Económica, México, 1997

HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002

_____ *Arte y Poesía*, FCE-Breviarios, México, 2002

KOTT, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona, 1969

KOTT, Jan, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Ed. Alba, Barcelona, 2007

MARGARIT, Lucas, *Beckett y Blanchot. El murmullo y la crítica*. Artículo publicado en *RevistaBeckettiana*No.9,2000
http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/home_beckettiana9.htm#

_____ *Samuel Beckett: Las huellas en el vacío*, Yorick-Librería de Artes Escénicas, Madrid, 2003

MAUTHNER, Fritz, *Contribuciones a una Crítica del Lenguaje*, Ed. Herder, Trad. José Moreno Villa, Barcelona

MENDOZA, Fillola, *El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura*, Signa No.5

MONTALVO, Manuel, *Samuel Beckett (1906-1989)* Ediciones del Orto, Madrid, 2000

MORIN, Edgar, E.R. Ciurana, R.D. Motta, *Educación en la era planetaria*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003

_____ *Introducción al pensamiento complejo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2007

NIETZSCHE, F. "Sobre el *pathos* de la verdad", en *La muerte de Dios*, Trad. de María Antonia González Valerio, México, UNAM, 2003

ORTEGA del Blanco, Juan José, *La crítica del lenguaje en Nietzsche* (PDF).

Disponible en:

<http://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/10245/1/La%20critica%20del%20lenguaje%20en%20Nietzsche.pdf>

OSTRIA González, *La enseñanza de la literatura en los tiempos que corren*, Cyber Humanitatis, No. 14 pp.34-52

PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Ed. Paidós, 2000

PERNIOLA Mario, *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002

PERNIOLA, Mario, *La estética del Siglo XX*, La balsa de Medusa-Machado Libros, Madrid, 2008

RALL, Dietrich (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, 1993

RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica*, FCE, Buenos Aires, 2001

_____ *Tiempo y narración I*, Ed. Siglo XXI, México, 2005

_____ *Tiempo y narración II*, Ed. Siglo XXI, México, 2008

_____ *Sí mismo como otro*, Ed. Siglo XXI, México, 2008

_____ *Tiempo y narración III*, Ed. Siglo XXI, México, 2009

_____ *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed. Siglo XXI en coed. Universidad Iberoamericana, México, 2011

_____ *Historia y narratividad*, Introd. Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, Ed. Paidós e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1999

_____ *La metáfora viva*, Trad. Agustín Neira, Ed. Europa-Cristiandad, Madrid, 1980

_____ *Sí mismo como otro*, Ed. Siglo XXI, México, 1996 (Fac. de Lenguas)

RODRÍGUEZ Gago, Antonia, en la Introducción a *Los días felices* de S. Beckett, Ed. Cátedra, Madrid, 1996

RUIZ Bikandi Uri (coord.) *Lengua castellana y literatura*, Ed. Biblioteca de Aula Graó, Barcelona, 2011

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Tomo I. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005.

SIGG, Pablo, *Guía crítica de la poesía de Samuel Beckett (1929-1989)* (México, UAM / UNAM / Conaculta / Ángelus/ GVE, 2004, 252 pp).

STEINER George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 75-76

_____ *Lecciones de los maestros*, FCE Siruela, México, 2004.