

Calderón, Beckett y Dios

Antonio SÁNCHEZ ROMERALO
University of California, Davis

«EL GRAN TEATRO DEL MUNDO» Y «FIN DE PARTIDA»: LOS SIGNIFICADOS

Al final de la representación, en *El gran teatro del mundo T*, el Autor (Dios) se encierra en su globo celeste. Dice una sobria acotación entre los versos 1254 y 1255: «Ciérrase el globo celeste y en él el autor». Desde ese lugar de gloria, presidirá el Autor —«con manto de estrellas y potencias en el sombrero ¹», «ceñido de laureles, cedros y palma ²»— la apoteosis final de la cena eucarística con que serán premiados los buenos representantes de la comedia que él ha dispuesto para su propia grandeza: «para grandeza mía aquesta fiesta he trazado ³».

Al comenzar *Fin de partida (Endgame, Fin de partie) (F)*, de Samuel Beckett, Hamm está (¿sigue?) dentro de algo que podría ser ese mismo globo, bien instalado, entronizado, en su sillón, en el centro de todo lo existente... Pero ahora, lo existente —pronto vamos a verlo— se reduce a bien poco. Y en vez de manto de estrellas, potencias, laurel y palmas, Hamm luce una sábana vieja ⁴ y un pañuelo ensangrentado que le cubre el rostro.

Lo curioso es que, a pesar de ser todo tan distinto, conforme avanza la representación, la historia que *F* nos cuenta empieza a recordarnos, extraña y paradójicamente, a la de *T*; es más, llegamos a sospechar que tal vez se trate de la misma historia, con los mismos personajes; que *F* podría ser una continuación de *T*, la misma historia continuada... trescientos años después. La impresión es desoladora, y la desolación aumenta según avanza la obra. ¿Qué se ha hecho del mundo de Calderón, perfecto y cerrado como un silogismo, de los hombres y las mujeres que lo habitaban. Y, sobre todo, ¿qué se ha hecho de Dios?

¹ Acotación primera.

² vv. 285-286.

³ vv. 628-629.

⁴ Una sábana vieja que nos trae a la memoria el «negro velo» con que el Mundo, en *T*, tiene «todo cubierto y oculto», antes de comenzar la representación, para significar el caos anterior a la vida.

Los «personajes» (que representaban a la humanidad: el Rey, la Discreción, la Hermosura, el Rico, el Labrador, el Pobre, el Niño) han desaparecido. Si la condición del hombre, según Heidegger, es, sobre todo, *estar ahí*, y el teatro reproduce esta condición con especial fidelidad —ya que lo esencial y diferencial en el hecho teatral es que los actores están *presentes*, en escena, *ahí*—, en *Fin de partida*, lo propio y diferencial parece estribar en ese *no estar ahí*, no estar ahí *ya*, de una humanidad que antes estuvo, como estuvieron tantas cosas que ya no están ni son. ¿Qué ha ocurrido? Como en todo el teatro de Beckett, en *Fin de partida* se sugiere que algo, algún hecho decisivo, ha ocurrido antes de comenzar la representación. Es muy acertada la observación de Lionel Abel. Los personajes de Beckett —Estragón y Vladimir, Pozzo y Lucky, Hamm y Clov, Nagg y Nell— reciben su carácter dramático no tanto de lo que hacen como de algo que ya les ha sucedido antes de aparecer en escena ⁵.

Sospechamos que ese algo —como un asolador cataclismo, cuyo curso aún sigue ⁶— debió de producirse entre el final de *T* y el comienzo de *F*. Una lectura comparada de ambas obras, ¿no contribuirá a dejar todo más claro? ¿No iluminará también mejor el sentido de uno y otro teatro desde el punto de vista del significado y también del significante?

Tal vez sí, porque si por un lado existe entre los dos teatros una profunda divergencia en el *modo de significar*, debida a una distinta concepción de la manera de organizar las tres categorías paradigmáticas de personajes, lugar y accesorios, y de relacionarlas con el significado contenido en el texto (verbal), vemos, de otro lado, que los dos se instalan en unos planos de significación y preocupaciones comunes: a) la tradición mosaico-cristiana; b) la preocupación por el sentido de la existencia humana; y c) la preocupación también por la relación de Dios con el hombre (y por el papel de aquél en la vidas humanas).

En ese mutuo converger y divergir, asentir y disentir, las dos obras potencian sus propios significados y se explican y aclaran mutuamente. Veremos también, en esta lectura comparada, cómo la distinta manera de instalarse una y otra obra en esos comunes planos de significación y preocupación determina, a su vez, la profunda divergencia en el *modo de significar*. Es decir, vamos a ver cómo la ideología determina las respectivas concepciones teatrales.

A) La tradición mosaico-cristiana

En *T*, el Mundo se encarga de contarnos en un largo romance —«las relaciones piden los romances»— los momentos cumbres de la historia

⁵ Lionel ABEL: *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (New York: Hile and Wang, 1963), p. 83.

⁶ Samuel BECKETT: *Fin de partie* (París: Les Editions de Minuit, 1957), pp. 28, 29, 91. Todas las citas, por esta edición, aludida en adelante como *T*.

mosaico-cristiana (vv. 67-278). Después, el Auto va a ser una toma de partido por una de las opciones interpretativas de esa tradición: la católica romana tridentina (lo que va a reflejarse en los otros dos planos de significación: la condición humana y la condición de Dios).

Las referencias a la tradición bíblica judeo-cristiana son constantes en *F*: a Moisés y a la tierra prometida (104), a la cena del rey Baltasar y a las palabras («Mané, manè») («mene, tequel, ufarsin») interpretadas por el profeta Daniel (*Daniel*, 5, 25-28) (26), a la vida futura (69) y al juicio final (67), a la Navidad (71), a la piedra del sepulcro de Cristo (posiblemente) (104), al «Padrenuestro»... y a Dios mismo (75-76). Aunque al lado aparezcan, furtivamente, Flora, Pomona, Ceres... los dioses paganos, que nos lleven a otra *divinidad* anterior (56).

B) El sentido de la existencia humana

T es un auto sacramental, y como tal, una alegoría: «una paráfrasis de un contenido consciente⁷», según la definición de Jung. Se trataba, además, de una alegoría muy vieja que ya habían conocido los griegos, por la cual la vida es comparada a una representación teatral⁸. «brava comparación, aunque no tan nueva —dirá Sancho, con razón— que no la haya oído muchas y diversas veces». Lo que importaba en el auto no era la comparación en sí sino las conclusiones que el autor sacaba de ella: la vida es como una comedia, e importa vivirla (representarla) bien, porque así, al ser sustituida por la existencia verdadera en la eternidad, los que presenten *buenas obras* (hayan hecho bien su papel) se salvarán. Y, al lado, el auto ofrecía un compendio de ideas y temas literarios y doctrinales relacionados con la existencia humana: la brevedad de la vida (vv. 1161-1164; 1314-1334) y de todo lo humano («Toda la hermosura humana / es una pequeña flor», 1042-1043; «¡Corta fue la comedia! Pero ¿cuándo / no lo fue la comedia desta vida...?», 1255-1256); el hombre, «pequeño mundo» (1033-1034); la eternidad del alma (1073); la humanidad representa sin que el Autor interfiera, tiene «libre albedrío» (929-948); el tiempo no vuelve (985 ss); sólo se vive una vez, la muerte iguala a todos (1409-1412; 1421-1422). Tras la muerte, del teatro de la ficción se pasaba al teatro de las verdades (1381-1382), el autor repartía premios y castigos. Y todo resultaba tan claro, tan explicado, ¡tan reglamentado! (ver vv. 1381-1382).

⁷ Carl GUSTAV JUNG: *The Archetypes and the Collective Unconsciousness* (Routledge and Kegan Paul, 1959), part I, p. 6.

⁸ Para la historia del tema, vease ANTONIO VILANOVA, «El tema del Gran Teatro del Mundo», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*. (Barcelona), 23: 2 (1950), pp. 341-372; y JEAN JACQUOT: «Le 'théâtre du monde' de Shakespeare a Calderón», en *Revue de littérature comparée*, 31 (1957), pp. 341-372.

Enfrente, *F* no ofrece la misma claridad. Si entendemos la obra como una alegoría, no será, como en el auto sacramental, porque nos ayude a comprender lo que es difícil conocer a través de lo conocido; en *F*, lo conocido sirve para poner de relieve la imposibilidad de llegar a lo desconocido, su esencial oscuridad y, lo que es aún peor, la equivocidad, la ambigüedad de lo desconocido que podía dar sentido al existir humano. «Cuando Heidegger y Sartre hablan de un contraste entre ser y existir, puede que tengan razón, no lo sé, pero su lenguaje es demasiado filosófico para mí —dijo en una ocasión Beckett—. Yo no soy un filósofo. Uno no puede hablar sino de lo que ve delante y lo que uno ve es, sencillamente, un verdadero lío⁹». La vida humana va a representarse (a ser aludida) mediante una alegoría que nos sitúe, por lo pronto, frente a esa confusión, ese lío del humano vivir. Se comprende, así, que todos los significados de la obra connoten ambigüedad.

Pero cualquier consideración sobre la vida humana ¿habrá que referirla a una humanidad anterior al cataclismo —la mère Pegg, el médico, los pobres de Hamm...— una humanidad ahora ya extinguida? Si en *T*, el Autor, al final de la representación, se permitía excluir a los malos actores de su compañía, la situación propia de *F* podría expresarse diciendo que el Autor se ha quedado sin compañía. Hamm sigue trazando historias, pero no tiene actores que se las representen¹⁰.

Claro es que esa ausencia —un estar presente en ausencia— es parte importante del significado, y en ello parece haber algo así como un juicio a Hamm (¿a Dios?). Porque no sabemos cómo se inició el proceso de extinción y aniquilación universal, pero los reproches de Clov parecen insinuar que Hamm ha sido responsable en alguna medida, tal vez más por omisión, de lo que ocurre. El mismo Hamm dice que todo se ha hecho sin él, que siempre estuvo ausente (¿de la tierra de los hombres?)... Pero una vez desencadenado el proceso de destrucción, éste sigue su curso sin que nada lo detenga y acabará destruyendo al mismo Hamm que ayudó a ponerlo en marcha... Ahora, la intervención de Hamm y, bajo sus órdenes, de Clov, se reduce a impedir que la humanidad se reconstruya, eliminando cualquier resto de vida (una pulga, una rata, un niño...¹¹) capaz de iniciar el proceso de reconstrucción. Tal vez en esa relación del hombre con un Dios ausente, egoísta y cruel —dios impasible, dios de la muerte— se

⁹ Recoge estas palabras de Beckett mi colega Ruby Cohn en un excelente artículo: «Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett», en *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Edit. Martin Esslin (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1965), p. 169.

¹⁰ Sólo comprándole con dulces la atención, podrá conseguir que Nagg se las escuche. Actores son Hamm y Clov, siempre conscientes de *estar representado*, pero sobre esto volveremos más tarde.

¹¹ Aunque al niño, símbolo de un nuevo empezar posible, Hamm —que parece comprenderlo— acabará perdonándole la vida, resignado a lo inevitable.

encuentre el verdadero —bien pesimista— sentido de la existencia humana en *F*; no más pesimista, por cierto, que los terribles versos de Shakespeare en el *Macbeth* (V, v, 17): «Life.. is a tale / Told by and idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing».

C) Dios

En *T*, Dios es el Autor y la representación lo deja bien claro desde el principio. El es el «Autor soberano» (v. 31), Autor del mundo y Autor de la comedia que los hombres van a representar en esa fiesta *que hacer quiere a su mismo poder* (36-56); él es, finalmente, el omnímodo dispensador de los papeles que a cada uno corresponde interpretar (56-58), y el repartidor, al fin de la representación, de los premios y los castigos. Es un *autor omnisciente*, ¡y cómo! («Pero yo, Autor soberano, / sé bien qué papel hará / mejor cada uno...») (328-331); porque «sé lo que os conviene» (378). Todos, desde el Mundo al último representante, le obedecen y respetan: «Ya estamos a tu obediencia, autor nuestro», le dice el Rey en nombre de toda la compañía (289-290)/. Y esa sumisión complace altamente al Autor: «Nada me suena mejor / que en voz del hombre este fiel / himno que cantó David...», exclama al escuchar las alabanzas que la Discreción le canta (638-652).

En *F*, nada es claro. Si a veces Hamm se comporta como el Autor (Dios) que fue (o pudo haber sido) otras, parece desmentirlo. Nada aquí es o deja de ser a ciencia cierta, no porque sea difícil entender el significado de la obra, sino porque la ambigüedad es parte de su significado. En el mundo apocalíptico de Beckett, en el que todo ha fenecido o está a punto de fenecer, Hamm es, en todo caso, lo que queda de un ser que tuvo poder, un rey que posiblemente fue Dios —o que fue «el Hombre», criador y criatura de Dios, ¿hay alguna diferencia?—. La ambigüedad de la realidad representada, imagen de la oscura realidad que rodea a la existencia humana, según la percibe el autor de la obra, nos permite escoger, pero sin olvidar que, al escoger, no hemos dejado atrás la ambigüedad, permanecemos encerrados en ella.

A este escombros de Dios (?) que se nos presenta minotaúricamente como hombre —también el Autor de *T* aparecía como hombre, ¿bajo qué otra forma podría aparecer?— le quedan recuerdos, restos, y aun arrestos de cuando era poderoso y mandaba¹². Su obsesión por estar *en el centro* de la escena; su silbato de mando; el don fabulador; el saber más de los orígenes (de todo lo anterior) y también más de la razón de las cosas y de

¹² En un tiempo fue hermoso y fuerte; y por los reproches de Clov, sabemos que fue despótico, caprichoso y hasta cruel en el uso de su poder.

cómo explicarlas. Hoy, rey periclitado de un reino que ya no existe sino como fin y descomposición, es sólo una sombra desvencijada de lo que fue: reducido a su silla de ruedas, espera el final de la partida que se está jugando, sobreviviéndose, con el auxilio de calmantes, tónicos, sondas... y de Clov.

Las funciones de Clov recuerdan, aunque excediéndolas, las del Mundo, también fiel ejecutor de los designios del autor en la representación de *T*. Su actividad incesante —no puede sentarse— es proporcional a la total invalidez de Hamm —no puede ponerse en pie. Clov es como los ojos, los brazos, las piernas de Hamm, quien hace las cosas que éste ya no puede hacer... A Hamm le queda la riqueza fabuladora y el mando —que Clov no puede dejar de acatar¹³. Los muñecos, los perros, criaturas en cuya sumisión Hamm se solaza, los hace ahora Clov. En fin, Clov actúa como un intermediario entre el distante Hamm y los hombres —como el Mundo en *T*—, aunque ahora sólo sea velando porque no vuelva a haberlos. Porque Hamm, ya impotente para detener el curso de muerte que siguen las cosas, que, de algún modo, se han hecho sin él, pero del que, de algún modo también, es él responsable, aún sigue teniendo en sus manos poderes decisivos sobre la vida y la muerte, ahora sólo a pequeña escala: la pulga, la rata, el misterioso niño que aparece afuera, como esperando...

En cuanto a Nagg y Nell —«les fornicateurs»— procreadores de Hamm, parecen ser lo que queda de una humanidad que tuvo la mala ocurrencia de engendrar, inventar a Dios —este Dios ya moribundo—, una humanidad bien mezquina, atenta sólo a los pequeños gustos del cuerpo, ella también moribunda, sin pena ni gloria.

EL MODO DE SIGNIFICAR

En el teatro —queremos decir, en el hecho escénico— todas las realidades representan otras realidades, lo que suele expresarse —semióticamente— diciendo que el signo escénico es signo de signo y no signo de objeto. En ello consiste la natural *equivocidad* del signo escénico: un anciano significa un anciano (significado primero) y un anciano significa Dios (significado segundo). Por otra parte, todos los signos de la escena operan extrínsecamente buscando al espectador (con lo que el espectador se convierte también en un elemento de la representación —un actante observador— o sea, en un signo de teatro). Lo usual es que los signos desde la escena, esencialmente equívocos, tiendan a conseguir la univocidad (una cierta univocidad) para facilitar la comunicación con el espectador. En *T*, esta tendencia es notable y característica de su *modo de significar*.

¹³ «Clov: *Fais ceci, fais cela, et je le fais. Je ne refuse jamais. Pourquoi? Ham: Tu ne peux pas.*» (*T*, p. 61). Y después, en pp. 99-100.

Enfrente. *F* busca la comunicación con el espectador, no desde la univocidad sino desde la tensión generada por la equivocidad de todos sus signos escénicos.

Un estudio comparativo pormenorizado no es posible aquí. Mostremos, sin embargo, esta divergencia observando el funcionamiento de cuatro elementos dramáticos: la caracterización del personaje, el lenguaje, el espacio y el tiempo.

A) La caracterización del personaje

La univocidad significativa del personaje se consigue en *T* mediante un amplio despliegue de signos caracterizadores verbales, kinésicos (hay que suponer), y externos (vestuario, objetos representativos). El *Autor* se identifica a sí mismo como autor soberano del Mundo (vv. 31; 36), de la comedia a representarse (vv. 37-66) y de los representantes (vv. 51-66), y ellos a su vez, lo identifican como tal, repetidamente. Diversos signos externos: un manto de estrellas, potencias en el sombrero (acotación 1.^a), un trono de gloria (ac. después del v. 627), laureles, cedros y palma (vv. 285-286), la mesa eucarística y el globo celeste (ac. d. v. 1436) ayudan a la inequívoca caracterización. Al *Mundo* lo caracteriza el *Autor* en los primeros veintiséis versos (y en el v. 24, categóricamente: «y por llamarte de una vez, tú el Mundo»); luego, muchas veces, los *personajes* y él mismo dejarán claras la identidad y las funciones que le caracterizan como mediador entre los representantes y el *Autor* (pero ni las acotaciones ni el texto le asignan ningún signo externo especial). En cuanto a los *recitantes*, su papel consiste, precisamente, en representar con propiedad el papel que el *Autor* les entrega (ac. d. v. 233). Ello supone *identificarse hacia afuera*, por medio de la palabra, los gestos y movimientos corporales, el peinado, los vestidos y adornos y, muy especialmente, con aquellos símbolos, comúnmente asociados con su estado que el *Mundo* les va entregando: púrpura y corona para el Rey, un ramillete a la Hermosura, joyas al Rico, cilicios y disciplinas a la Discreción, un azadón al Labrador y, en fin, nada al Pobre y nada al Niño para significar su menesterosidad y desnudez (vv. 243-278; ac. d. vv. 495, 516, 528, 536, 557, y vv. 539-548; 598-604). Resultan igualmente evidentes la relación de los personajes entre sí y de su parte en la explicación de la doctrina.

En *F*, ya lo sabemos, nada está claro. Los signos externos y los verbales que acompañan a los distintos personajes no tienden a aclarar sino a inquietar y confundir: Hamm, en su silla de ruedas, en bata, con bonete y pantuflas, su silbato al cuello, gafas ahumadas y un pañuelo manchado de sangre —la más opuesta figura a la gloriosa imagen del *Autor* en *T*— ¿quién será o qué representa?, ¿con qué realidad humana o divina cabe identificarlo? ¿Y el inquieto y enigmático Clov, y Nagg y Nell —los «for-

nicadores», los «progenitores»— agonizando en sendos cubos de basura? Ni las acotaciones ni ellos mismos, con palabras, con actos, o con gestos, nos dan la clave de su identidad. Por el contrario, lo que hacen y lo que dicen nos sorprende, desconcierta e inquieta extrañamente. Los cuatro personajes parecen entregados a un juego trágico, cuya clave tal vez ellos posean, pero no el espectador. Sus alusiones, recuerdos, reproches, insultos y sarcasmos, referencias a una historia que no conocemos, anterior a su aparición en escena, son como piezas de un rompecabezas que no conseguimos ordenar. Pero —y esto es importante— su poder de sugestión impide que nos resignemos a una tranquila ignorancia, porque de algún modo intuimos que lo que ocurre en escena tiene que ver con nosotros, la historia no desvelada es parte de nuestra historia, aunque no lleguemos a comprenderla.

B) El lenguaje dramático

La palabra en *T* cumple una función fundamentalmente esclarecedora, conforme con el carácter *demostrativo*, en lo dramático, de la obra; de aquí la carga racionante del lenguaje rico en explicaciones y argumentos con que demostrar y persuadir. Por otra parte, la palabra apela a la imaginación y a los sentidos del oyente, para lograr, no sólo su asentimiento, sino también su *fascinación*. En esta confianza en los valores taumatúrgicos de la lengua —«La palabra es mágica para quien la escucha» dijo Sartre en frase luminosa—, la obra se nos muestra muy representativa de la estética barroca. Por último, la dimensión *social* de la lengua queda resaltada: vivir es representar, y representar es conversar; la vida humana —que en *T* es siempre un vivir *en sociedad*— va a representarse como *conversación*, a la que los personajes se entregan mientras la representación dura (vv. 1017-1018; 1091-1092; 1157-1158).

En *F*, Hamm y Clov siguen *representando* —y tienen clara conciencia de ello¹⁴, pero el lenguaje que usan no es el consistentemente alto, lúcido, racional, poético de *T*¹⁵, tiene muchos registros. No faltan momentos de cierta altura poética trágica, y aún de esmero literario —como en las historias narradas por Hamm— pero, más frecuentemente, nos hallamos ante un lenguaje popular que desciende al *argot* y puede caer en lo soez. En boca de personajes como los de *F*, este lenguaje —que podría ser identificador para otros— resulta extraño y mistificador. A veces, hay también como una desgana en los dialogantes que se traduce en cierta incoherencia; como si la misma lengua —al igual que todas las realidades represen-

¹⁴ Ejemplos, en pp. 16, 80-83, 102, 109-112.

¹⁵ Aunque los personajes de *T* hablen según sus estamentos, todos —aún contando con las chuscadas del Labrador— hablan un lenguaje común alto, claro y digno del tema.

tadas— hubiera entrado en descomposición. Y, por supuesto, lo que hablan, lejos de ayudar a poner las cosas en claro, contribuye a oscurecerlas. Las palabras parecen decir algo, pero, al mismo tiempo, insinúan que no es eso lo que quieren decir; las palabras *se desdicen* al decir.

C) El espacio dramático

Contrastando con la abundancia verbal del texto y su atención al detalle, las referencias al espacio dramático en *T* son escasas. Las que hay (en las acotaciones o en el texto) acentúan su desnudez —como si la acción ocurriera en el vacío o entre las nubes— lo cual, lejos de empobrecer, potencia la riqueza simbólica del escaso decorado: dos globos, un trono de gloria, dos puertas (en la una pintada una cuna y en la otra, un ataúd) (acot. d. v. 627) una elevación (acot. d. v. 658), una mesa con cáliz y hostia (acot. d. v. 1436). Al poder de sugestión del simbolismo de este decorado ayuda la música a que las acotaciones prestan mucha atención: «Con música se abren a un tiempo dos globos» (d. v. 627); «Con música se descubre otra vez el globo celeste...» (d. v. 1436); «Tocan chirimías, cantando el *Tantum ergo* muchas veces» (d. v. 1568).

En *F*, estamos también ante un espacio desnudo, de decorado escaso y significación simbólica. Y ese espacio —«interior sin muebles», con dos ventanucos altos (uno, mirando a un mar muerto, otro, a la tierra sin vida) y una puerta en el proscenio dando entrada a la cocina de Clov (espacios verbales estos, porque no los vemos —recuerda y contrasta, a la vez, con el «globo celeste» en que queda encerrado el Autor al final de la representación de *T*. ¿Será este «interior sin muebles» el sórdido interior del «globo celeste», tras trescientos años de encierro egoísta y degradación de la realidad? Ahora, la desnudez no sirve para trascender y elevar sino, contrariamente, para destruir y rebajar la realidad significada. No se proyectan los signos hacia afuera, al infinito, sino hacia adentro de un asfixiante espacio. Y no sirven —como en *T*— para identificar y esclarecer. Una vez más, tampoco los signos espaciales nos aquietan entregándonos un sentido unívoco, sino que nos inquietan *equivocándonos*.

D) El tiempo

Aunque, en buena teoría barroca, y conforme a lo expuesto en la acción, corra sin detenerse y no tropiece, el tiempo en *T* es sólo un concepto de representación. Cuando se sale del segundo teatro y se pasa al primero, lo que hay es lo eterno, un ser fuera del Tiempo, como corresponde a la esencial atemporalidad de la mente divina. «Mortales que aún no vivís / y ya os llamo yo mortales, / pues en mi presencia iguales / antes de ser

asistís» (vv. 279-282), les dice el Autor a los recitantes, muy bien sentado en su trono, «donde es eterno mi día», aclara después (630-631). Pero, como todo en *T*, el tiempo y el no-tiempo están expuestos son absoluta claridad (la cortesía del filósofo, según Ortega).

No ocurre así en *F*, donde el tiempo se presenta como un elemento equívoco, que es afirmado y negado a la vez. De un lado está ese tiempo *anterior* en que algo ocurrió, no sabemos qué, y se gestó el presente —el tiempo *representado*— con su drama, y también el futuro, el inminente fin —final de partida— que se insinúa. Repetidamente se nos dice que esto, algo, «sigue su curso», y que esto, todo, está a punto de concluir, afirmaciones que encierran un concepto de temporalidad que gravita angustiosamente sobre el espectador mientras dura la representación (y después, por supuesto). El tiempo como concepto aludido y el tiempo como signo de representación coinciden en esa significación. Por otra parte, ese mismo tiempo va a ser constantemente negado: la hora del presente representado es *la de siempre*, la *hora cero* (18), palabras como «ayer» no tienen ningún sentido y enfurecen a Hamm («¡Ayer! ¡Qué quiere decir ayer!») (62...) ¿Es el tiempo, *ahora*, parte de lo muerto y destruido? ¿O es que, como en la solemne afirmación de Hamm de haber sido su vida *siempre vida futura* (p. 69), se alude, de algún modo, aun grotescamente, a la atemporalidad de todo en la mente de Dios? Finalmente, la aparición del misterioso niño al final de la representación —única nota esperanzadora (tampoco clara, también ambigua) a la que Samuel Beckett no quiso renunciar— parece apuntar a un sentido cíclico del tiempo humano y divino: nacer, morir, nacer ¹⁶.

* * *

En conclusión, si el teatro de Calderón se nos presenta como un sistema organizado y regido por la razón en el que todos los signos tienden a la univocidad, con un propósito demostrativo, en el teatro de Samuel Beckett, racional e intuitivo a la vez, los signos tienden a subrayar la equivocidad de todos los significados. Su teatro no demuestra, con claridad, aquietando y asegurando; muestra, oscuramente, la esencial inquietud en que consiste vivir.

¹⁶ Este posible sentido cíclico del tiempo en la representación se insinúa también en otros momentos, y especialmente de las palabras iniciales y finales de Hamm.