

BECKETT Y LA IMAGINACIÓN MUERTA

Mariano Arias

Se cumple este año el centenario del nacimiento de Samuel Beckett. La conveniencia de analizar el desarrollo y la inclusión de la escritura en el arco de la literatura en tanto institución encuentra en la obra de Beckett el resultado ejemplar de un diseño cuidadosamente previsto, escenificado e interpretado sobre el valor de las palabras en el ámbito social, filosófico y literario. Por tanto, la actualidad de su escritura, al margen incluso de la importancia (a nuestro juicio decisiva) que ha tenido en sucesivas generaciones, incluso con la representación de *En Attendant Godot* (1953), bajo la dirección de Susan Sontag, en el escenario del Sarajevo asediado y bombardeado de 1993, delimita sus coordenadas en el marco de la institución literaria. Pero ello permite, desde luego, revisar la escritura de quien desde el lenguaje impuesto tanto por el teatro como por la narración ha llegado hasta nuestros días envuelto en el discurrir de modas y tendencias, de interpretaciones diversas, erróneas o dislocadas de lo que a nuestro juicio significa la literatura beckettiana. Acaso la actualidad de su literatura, incluso considerada académicamente bajo la etiqueta de “teatro del absurdo” (antagónico de un Eugene Ionesco, por ejemplo), sea una isla en el panorama literario, una isla que sólo en apariencia puede ser considerada superflua o superada, y cuyo eje pivota, a nuestro juicio, sobre el sentido de la existencia humana desde el lenguaje mismo; lenguaje ahora entrevisto como el personaje principal, sometido por Beckett a una angustiada tensión progresiva desde el inicio de sus primeros escritos. Obras narrativas como *More Pricks Than Kicks* (1934) y *Murphy* (1938) quedan invadidas por una atmósfera irreal (por más que haya un descripcionismo) o un lugar inexistente por abstracto y diluido en las propias palabras dilapidando el propio lenguaje heredado, el único sentido y herramienta que le quedaba.

Nuestro propósito es el siguiente: estudiar a Beckett desde una posición sólo en apariencia imposible: desde el punto de vista de un lector que se propone encontrar en el lenguaje el sentido informe de un discurso, el sentido acaso indescifrable de una subjetividad aleatoria o de una objetividad posible.

Imposible acaso por el propio interés del autor, por ese hablar de lo que no se puede hablar, de lo que está ya no en el límite de lo absurdo sino en la frontera de las palabras y la realidad. Mallarmé lo expresó con precisión cuando asumía su condición de escritor para “dar sentido más puro a las palabras de la tribu“. Un ejemplo, entresacado de *L'Innommable* (1953), puede servir para enmarcar la atmósfera sombría que desprende su escritura, antesala de la imposibilidad de conocer nada:

No deja de ser un curioso infierno quizás sea la tierra, quizás las orillas de un lago bajo la tierra, apenas se respira aquí, no es seguro, no se ve nada, no se oye nada.

Aunque este lugar indefinible ya no sea ni metáfora, porque tal espacio sólo existe como pensamiento, como “arte literario”.

Pero en cualquier caso desvelar ese sentido significa agotar tal discurso entrevisto entonces como el desarrollo en serpentina de las palabras deslizándose por un mundo que quizás quede distorsionado por imperativos de su autor, pero que el lector tendrá que valorar. Esta es la cuestión.

No en vano, desde sus primeros escritos, Beckett ha querido dejar clara su poética (por más que en sucesivos escritos haya pulido, ampliado o diseccionado sus principios estéticos) extendiendo el círculo de sus intereses artísticos: literatura, film, teatro, etc. En el ensayo *Proust* (1931) expresa uno de esos principios a los que nos referimos:

Las aspiraciones del ayer eran válidas para el ego de ayer, no para el de hoy. Estamos decepcionados ante la nulidad de lo que gustamos designar como realización. Pero, ¿qué es la realización? La identificación del sujeto con el objeto del deseo. El sujeto ha muerto —y quizás muchas veces— por el camino. Es tan ilógico que el sujeto B esté decepcionado por la banalidad del objeto escogido por el sujeto A, como esperar que desaparezca el hambre de uno por el espectáculo del tío comiendo su cena.

Y ello por más que deje a las obras producidas que ellas mismas signifiquen al margen de la intervención del autor, como lo expresa en diversos textos y sobre todo en la carta a Michel Polac (París, 1952):

Ya no estoy involucrado en el asunto y nunca volveré a estarlo. Estragón, Vladimir, Pozzo y Lucky, su tiempo y su espacio: si me las arreglé para familiarizarme ligeramente con ellos fue sólo porque pude mantenerme lejos de la necesidad de comprender. Tal vez a ti puedan darte respuestas. Déjalos arreglárselas por sí mismos. Sin mí. Ellos y yo hemos terminado.

1. Desde luego, en Beckett ya no encontramos la imaginación del siglo XIX, por ejemplo, el relato inclemente de un Zola, la historia llena de ruido y furia (incluso en el lenguaje) de un Faulkner, el humor o la imaginación de Cervantes... la fina e incisiva descripción psicológica de un “Clarín” ni el fundamento y objetivo de la pasión y neurosis por el estilo de un Flaubert, que serán distintos en la escritura beckettiana. Acaso porque en Beckett la palabra, como creemos, “es” el personaje, el problema lingüístico central, personaje innombrable desde luego, un cuerpo aunque mutilado capaz aún de servir para plantear los límites del lenguaje (a modo como Wittgenstein

reconocía los límites del mundo con los del lenguaje), sólo que ahora ese lenguaje no se propone construir un *relato*, sino romper el argumento trágico, arcaico, antiguo ya, clásico podríamos decir, y con un estilo abstracto, diferente de un Joyce, ajustado, preciso. Y ello por más que en los dos se encuentre el aliento poético, aunque en Beckett le guie y obsesione la concisión, la despersonalización, el despojamiento de todo adorno o aditamento que estorbe a la prolijidad. Es más, tal fin será hablar, contradiciendo a Wittgenstein, de lo que no se sabe, de lo que Beckett considera que es impensable hablar (siguiendo en este extremo a Thomas Benrhard). Aunque su cometido, su camino se haya encajado al lado de lo que se ha denominado “Nouveau Roman”, en donde cada uno de sus integrantes mantuvo una perspectiva distinta si bien unidos por un afán de “limpieza” de argumento y lenguaje pero cuyo eje estructural narrativo no es equiparable al formal beckettiano. Pero sí se puede estudiar al lado de Hermann Broch, Franz Kafka o Robert Musil en tanto cada uno de ellos ha expresado a su modo el sentimiento de extrañamiento y alienación humanos.

Es más, acentuado el extremo de la querencia contradictoria de Beckett por describir con palabras el innombrable mundo de palabras, puede decirse que sus personajes hablan, no profusamente, pero hablan con la tímida intención de no describir sino lo indescriptible, negando la propia naturaleza que les da la realidad de su situación en el mundo. En *L'Image* (1959) ha descrito la muerte de la imagen o el nacimiento, paradójicamente, de ese resto de imágenes destrozadas por la memoria en nuestro tiempo. Su actitud, extrema, radical ante el hecho literario (con la influencia recibida de Proust y Joyce), relevante en la mitad de siglo XX, acompaña a otros autores en la consideración del mundo imaginario de la novela como frágil e inestable. Su apuesta por un nivel de imaginación que implícitamente pone en cuestión lo establecido, el orden, la norma al uso, etc., le ha llevado a jugar una partida nueva; acaso le ha llevado al *final de la partida*, al límite de la angustia ante la palabra, que no es sino la angustia ante el objeto imaginario, el bloqueo de la antigua risa de Dios para concederle al hombre la imposibilidad de construir una imagen absoluta y completa, coincidente, de su situación en el mundo. Pero si su escritura es esto, entonces es algo más, quizás esa imposibilidad de que la palabra (ya sin dueño sobrenatural) quede subsumida en la ausencia de los signos que dan pauta y énfasis a la literatura creada hasta entonces. ¿Pero no es este síntoma uno de los pilares sobre los que se ha construido el hecho literario, al menos desde la institucionalización de la literatura? Podemos decir, por tanto, que los personajes de Beckett están condenados (en la medida justa en que el propio Beckett les concede el sentido de estar condenados), y que ni ellos pueden hacer nada por rebelarse, ni siquiera consideran necesaria la rebelión (ni son conscientes de su condena o ni siquiera importa) y que su constante es la de anunciar esa imposibilidad, más allá del posible demiurgo denominado Godot.

Pero el texto de *L'Image* es un texto alegórico, publicado en los años cincuenta, y con semejanzas ideológicas respecto del relato bíblico de *Génesis*, en cuanto refiere el

origen de la palabra ahora desprendido del ropaje mítico que su lectura desvela al lector contemporáneo.

Escribe Beckett:

La lengua se carga de lodo un único remedio entrarla de nuevo entonces y girarla en la boca el lodo tragárselo o escupirlo cuestión de saber si es nutritivo y perspectivas sin estar obligado a ello por el hecho de beber a menudo tomo un sorbo es uno de mis recursos lo mantengo durante un momento cuestión de saber si tragado me alimentaría y perspectivas que se abren no son malos momentos desgastarme todo está ahí la lengua vuelve a salir rosa en medio del lodo qué hacen las manos durante ese tiempo hay que ver siempre lo que hacen las manos y bien la izquierda lo hemos visto siempre sostiene el saco y la derecha y bien la derecha al cabo de un momento la veo allá en el extremo de su brazo extendido al máximo en el eje de la clavícula si puede decirse así o mejor hacerse que se abre y vuelve a cerrarse en el lodo se abre y vuelve a cerrarse es otro de mis recursos este pequeño gesto me ayuda no sé por qué

Mas si las palabras iniciales de *L'Image* muestran la continuidad del flujo de la conciencia por asir los objetos en un tiempo constantemente anulado como tiempo a poco que despierta en cada significado del significante, Beckett parece rehuir una interrupción de la imagen dislocada que proyecta la conciencia ante el mundo exterior. Las líneas finales de ese texto afirman esa creación única, distinta, casi inocente, de crítica, de la imagen agarrotada en la boca y en la mano del escriba, a distancia, siempre a distancia, del barro, aquí metáfora de la palabra:

(...) pequeños yo ya no veo al perro ya no nos veo la escena está desocupada algunas bestias los carneros que se dirían de granito que aflora un caballo que no había visto de pie inmóvil espinazo curvado cabeza baja las bestias saben azul y blanco del cielo mañana de abril bajo el lodo se acabó ya está hecho esto se apaga la escena se queda vacía algunas bestias luego se apaga no más azul yo me quedo allá abajo a la derecha en el lodo la mano se abre y se vuelve a cerrar eso ayuda que se vaya me doy cuenta de que sonrío aún ya no vale la pena desde hace tiempo ya no vale la pena la lengua vuelve a salir va al lodo me quedo así ya no sed la lengua vuelve a entrar la boca se cierra de nuevo debe hacer una línea recta ahora ya está hice la imagen.

2. Mas, ¿qué personaje es el que alcanza a observar o crear, actuar o hacer, o transcribir aquello de lo que se habla en *L'Image*? Es un Yo desde luego, que observa más bien el entorno de creación (y por tanto libre), o mejor aún, un entorno exento de creación, pues no hay transformación ni, en puridad, se habla de algo, de la lengua quizás, desde luego, pero como correlato de una disposición de la escritura hilada en el tiempo inestable de una memoria que queda agotada a poco que nombra. «No es que el

texto trate acerca de algo, sino que es algo en sí mismo», escribió Beckett respecto del *Finnegan's Wake* de James Joyce, palabras que bien podrían aplicárselas a *L'Image* (y a otras obras del propio Beckett desde luego). Pero esta epopeya del lenguaje tiene su interés inmediato como aventura literaria en el creador de la novela contemporánea, en Flaubert. Fue precisamente el autor de *Madame Bovary* quien escribió (en carta a Louise Colet, 16-1-1852):

Lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, sin ataduras exteriores, que se sostendría por él mismo, por la fuerza interior de su estilo, del mismo modo que la tierra se sostiene en el aire sin que nada la sujete.

Puesto que es una construcción mental (y no en el sentido de que exista una representación literaria o imaginativa que no lo sea) intenta «desordenar» un orden real que, sincera y paradójicamente no existe, en cuanto es un orden inexistente de objetos cuyas palabras ahora no serían sino objetos que para ser significativos necesitan conservar su estatuto absoluto de no decir nada, si así puede hablarse, ya no porque no signifiquen nada, sino porque la imaginación ha quedado agotada de mundo, de mundo extrasomático. Es como si el discurso hubiera desaparecido, fuera imposible, consciente además el autor de que la realidad no puede ya verter sentido al escriba, que ahora, al término del agotador proceso de construir signos, advierte su desacralización, su imposibilidad de ordenar aquello que imaginativamente ha puesto en esa construcción mental. En *Textes pour rien* (1955) queda la elocuencia de ese estatismo, de esa ausencia de movimiento, o mejor, de ese ir y venir no de un lugar a otro sino de una palabra a otra que queda negada al instante de nacer, como si fueran organismos escapando a su definición mutando en cada fracción de intermitencia verbalizada, acaso el caos:

No recuerdo haber venido, nunca podré irme, mi pequeño mundo, tengo los ojos cerrados y siento en la mejilla el humus áspero y húmedo, mi sombrero ha caído, no ha caído lejos o el viento se lo ha llevado lejos. Lo apreciaba mucho. Ora es la mar, ora la montaña, a veces ha sido el bosque, la ciudad, también el llano, también probé en el llano, me he dejado por muerto en todos los rincones, de hambre, de vejez, acabado, ahogado, y después sin razón, muchas veces sin razón, por hastío, rebufo, un último suspiro, y los aposentos, de mi hermosa muerte, en la cuna, hundiéndose bajo mis penates, y siempre refunfuñando, las mismas frases, las mismas historias, las mismas preguntas y respuestas, ingenuo, basta, al límite de mi mundo de ignorante, jamás una imprecación, no tan tonto, o quizá no recuerde.

¿No es esta postura, en el fondo, una aplicación práctica de aquella constatación de Goethe, cuando escribía: “Hablamos demasiado, deberíamos hablar menos y dibujar más?”. Goethe iba más lejos en su reflexión, hablaba de renunciar al habla por

contraposición al funcionamiento de la naturaleza, de la naturaleza orgánica (contraponiendo naturaleza/cultura, etc.) para comunicar lo que se considerara necesario mediando tan sólo formas y bocetos, así lo escribía:

Aquella higuera, el reptil, el capullo en mi ventana, aguardando quedamente su futuro, son portentosas rúbricas. Una persona capaz de descifrar su significado pronto sería capaz de prescindir de la palabra y la escritura. Cuantas más vueltas le doy, más siento algo fútil, mediocre, incluso destartalado en el lenguaje. Por contra, la gravedad de la naturaleza y su silencio me sobrecogen, cuando estoy a cara con ella, sin distracción.

Sin embargo, no se puede olvidar que el escepticismo (algunos prefieren hablar de nihilismo) beckettiano o, mejor dicho, el *factum* moral de soledad existencial al que queda constreñida su literatura, queda afirmada en la entrevista mantenida con Georges Duthuit en 1949 acerca del pintor Tal Coat. A la pregunta “¿Y qué prefiere?” Beckett responde:

La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarle, nada desde donde expresarle, no poder expresarlo, no querer expresarle, junto con la obligación de expresarlo.

Es más, la visión beckettiana de la lengua y la literatura está mediatizada por Schopenhauer y Fritz Mauthner (*Contribuciones a una crítica del lenguaje*, 1901). Y ello en la medida que Mauthner consideraba que los nombres no serían sino construcciones mantenidas de modo artificial. Y Schopenhauer se adscribía a una definición del arte como “la contemplación del mundo independiente del principio de razón”. Así, las cosas nombradas no contribuirían a un nivel formal de conocimiento, de verdad. Postura que a Beckett no le parece sino confirmar sus pretensiones de considerar al lenguaje como el principio del lenguaje sin sentido. De tal suerte que en la literatura beckettiana ya no cabe traspasar los límites del lenguaje pues, siguiendo a Mauthner, sólo cabe el silencio, acaso la renuncia y el acceso a un ascetismo próximo a un misticismo de la palabra. De aquí, asimismo, la negatividad o el escepticismo del que hablamos, al cual no hay más que un paso: se establece pues la dicotomía lenguaje / literatura fundamento de la realidad beckettiana. No en vano en *Proust* afirma consecuentemente que “no hay comunicación porque no hay medios de comunicación”.

Es más, si no hay nada de qué hablar, o mejor dicho, si hablar es el eje sobre lo que se construye en sentido del sinsentido, hablar entonces es un constante hurgar en los sonidos (armónicos, perecederos al instante) sin ánimo de cambiar o modificar nada. Este es el hecho que evalúa Beckett en una de sus primeras novelas *Mercier et Camier* (escrita en 1946, publicada en 1970), antesala de sus obras dramáticas y donde el tiempo y el tedio, la inapetencia del fluir verbal ya aparecen anunciando *En Attendant Godot*:

Si no tenemos nada que decir, dijo Camier, no digamos nada. Tenemos cosas que decir, dijo Mercier. ¿Entonces por qué no podemos decirlas?, dijo Camier. No podemos, dijo Mercier. Entonces callemos, dijo Camier. Pero lo intentamos, dijo Mercier.

Es el verbo sobre el que asienta la estructura espacial de la obra, el tiempo y acaso la lluvia que no distrae un solitario instante a la pareja protagonista (las parejas será una constante en las obras de Beckett) y la acción, una ausencia de intriga que anuncia nada, vacío y silencio más silencio ni siquiera roto, antes al contrario suscitado, cuando la voz se agota en el momento en que se anuncia:

*¿Qué van a tomar?, dijo el cantinero.
Cuando lo necesitemos se lo haremos saber, dijo Camier.
¿Qué van a tomar?, dijo el cantinero.
Lo mismo de antes, dijo Mercier.
No le han servido, dijo el cantinero.
Lo mismo que el caballero, dijo Mercier.
El cantinero miró el vaso vacío de Camier.
No recuerdo qué era, dijo.
Yo tampoco, dijo Camier.
Yo nunca lo supe, dijo Mercier.*

Pero ni siquiera la turbación sonora-literaria descriptiva del ambiente de *Mercier et Camier* queda sometida al anuncio del sinsentido de la acción:

Y en la oscuridad él también podía oír mejor, podía escuchar los sonidos de los que el largo día lo había abstenido, murmullos humanos por ejemplo, y la lluvia sobre el agua.

Nada hay pues que anule el tiempo irremediable del espacio eterno en que queda asumido el diálogo impuesto en los dos personajes. Y el silencio, un silencio que tendrá su antecedente literario en el Rimbaud de *Une saison en enfer* (1873) en donde escribe (“L’Impossible” y “Matin”):

*O pureté, pureté! C'est cette minute d'éveil qui m'a donné la vision de la pureté!
Je ne sais plus parler!*

3. Si ahora elegimos otro texto de Samuel Beckett, *De positions* (1950), es por una cuestión significativa del sentido que guía nuestro estudio: cómo el escriba construye su propio mundo en tanto es él quien hace significativo el mundo. Y el texto referido puede ejemplificar la cuestión tratada. Aquí ya no es la conciencia la que se intenta hacer hablar, esta es la cuestión. No es la conciencia aún siendo ella la que está escribiendo, pensando, reflexionando, actuando, describiendo la actuación de los

músculos que proveerán de movimiento a las extremidades en una actividad animal en la cual, desaparecida ficticiamente la conciencia humana (por mor del acuerdo tácito narrativo), los movimientos semejan animales cartesianos («máquinas» deambulando por un territorio inhóspito), aún por descubrir merced al puro instinto de supervivencia y que en cualquier caso, reducido el hombre a esa pura posición mecánica, diríamos que la actividad cognoscitiva se ha puesto entre paréntesis, ese fluir gelatinoso de la conciencia dirigiendo los músculos y la anulada consciencia de sí; queda, si cabe, la memoria, aunque una memoria animal que correspondería a una especie ya no humana, sino disminuida en la percepción del peligro. Por más que ese peligro así sea atisbado por cualquier mamífero, en Beckett queda reducido al puro instante vacilante, en una desorientación geográfica, al igual que en *Imagination morte imaginez* (1965), por ejemplo, rozando siquiera el absurdo de unos signos gramaticales rotos por la propia descripción.

El ojo ahora no es mirada, ni el ojo que deglute el mundo, “el punto de entrada del mundo” en frase feliz de San Agustín (*Confesiones*). Pero los ojos para Beckett asumen la condición morfológica antes que la fisiológica. Para Beckett el ojo está ahí, sin ver más que las cosas inertes (siendo el ojo ya inerte), objetos barnizados de palabras, un museo de signos inhabilitados desde el tiempo y en un espacio sin metáforas. El ojo apenas tiene un foco de inicio de percepción, apenas recibe estímulos que permitan la acción. Es cierto que el ojo beckettiano ve, pero apenas es el ojo de una cámara cinematográfica: está ahí, no prejuzga ni juzga, ni siquiera puede decirse que observa. Se ve, pero no tiene importancia el objeto visto (u observado), no tiene nombre significativo para el ojo, tampoco valor. Además, el ojo no deja de ser sino el único reducto, al lado de la boca, del hombre descuartizado por las palabras.

Berkeley está detrás de esta concepción beckettiana tal como queda expresado en el ensayo *Proust*, y la poética y estética beckettiana anclada en el “*esse est percipi*” (*ser es ser percibido*). Si Berkeley va más allá de Descartes ahogado en la *res extensa* es para caer en un inmanentismo. La realidad será así el conjunto de contenidos de conciencia. Y la acción desatendida y reducida a los hechos contingentes. Es el pesimismo de la inacción, el teatro conservador, y en el contexto de la época de la posguerra, la de los años cincuenta.

Sin embargo, en *Film* (1964) Beckett aplicará esta estética (formalmente una poética) en el ambiente, en la puesta en escena, como marco para el argumento. Apunta estas indicaciones berkeleyanas muy precisas:

Esse est percipi.

Suprimida toda percepción ajena, animal, humana, divina, manteniéndose autopercepción.

Búsqueda del no-ser en huida de percepción ajena desbaratada por ineludibilidad de autopercepción.

Sólo un atisbo de conciencia parece fluir del mundo de Beckett como una hemorragia interna dislocada, sorpresiva, en un momento preciso, después de ese caminar de los músculos zigzagueantes ante un lector mental cuyos signos conforman la ruptura de una historia a cada instante que ésta parece anunciarse: «¿Dónde pues le espera ella, la vida, con relación a su punto de partida, al punto más bien en que tuvo de pronto conciencia de haber partido, arriba o abajo?»

Está cabeza descubierta, pies descalzos, y vestido con un jersey y un pantalón ceñido demasiado corto, sus manos se lo han dicho, y redicho, y sus pies, tocándose uno a otro y frotándose contra las piernas, a lo largo de la pantorrilla y de la tibia. Con este aspecto vagamente penitenciario ninguno de sus recuerdos responde aún, pero todos poseen pesadez, en este terreno, amplitud y espesor. La gran cabeza donde sufre no es más que una risa, se vá, volverá. Un día se verá, toda la parte delantera, del pecho a los pies, y los brazos, y finalmente las manos, detenidamente, revés y palma, primero rígidas al extremo del brazo, luego completamente cerca, temblorosas, bajo los ojos. Se detiene, por vez primera desde que se sabe en marcha, un pie delante del otro, el más alto todo a lo largo, el más bajo sobre la punta, y espera que eso se decida. Luego reanuda la marcha. No va a tientas, a pesar de la oscuridad, no extiende los brazos, no abre desmesuradamente las manos, no retiene los pies antes de posarlos (...)

Podemos afirmar que cuando se ha perdido el sentido del lenguaje, de la sintaxis, también se ha perdido el sentido del mundo establecido. O dicho de otro modo, acaso se haya ganado el sentido del sinsentido, otro lenguaje capaz de explicar el mundo (el espacio y el tiempo, pero también el discurrir cotidiano) del reino animal-humano.

4. Es más, el discurso beckettiano pasa a ser entonces un antidiscurso, pero elaborado y diseñado para emplazar ante sus límites la realidad de la cara de nuestro tiempo, con franqueza y consciente de su delirante revolución de los temas novelescos. Antidiscurso del cual acaso no sea consciente ni el propio Beckett, por el hecho de asumir la imposibilidad de la literatura para salvar al ser humano de la soledad y la angustia. Un singular ejemplo de cómo el individuo humano llega a establecer un relato en donde el pensamiento se ha establecido en lo que supuestamente es un hilo discontinuo de frases (además de los ya reseñados *L'Image* y *De Positions*), se encuentra en *En Attendant Godot*, en el relato monótono / monólogo del personaje Lucky (Acto primero) cuando Pozzo, a instancias de Vladimiro, le exige que elabore un pensamiento, un discurso. Lucky recita, poseído quizás (he aquí el centro de la crítica) por un raptó de éxtasis o de locura, un largo, abrupto y caótico monólogo de setecientas ochenta palabras:

Habiendo sido dada la existencia tal como surge de los recientes trabajos públicos de Poinçon y Wattmann de un Dios personal cuacuacuacua de

barba blanca cuacua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasía nos quiere mucho con algunas excepciones no se sabe por qué pero eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda con aquellos que son no se sabe por qué pero hay tiempo en el tormento en el fuego así que el fuego las llamas a poco que duren un poco y quién lo puede dudar incendiarán las vigas a saber llevarán el infierno a las nubes tan azules por momentos aún hoy y calmas tan calmas con una calma que no por ser intermitente es menos bien venida pero no nos adelantemos y visto de otra parte que a continuación de las búsquedas inacabadas no anticipemos (...)

El relato finaliza en la confusión y pérdida de la noción, en la fatiga de Lucky quien ayudado por Pozzo logra apaciguar el tremendo esfuerzo realizado al decidirse a colocarle el sombrero, sin el cual Lucky es incapaz de pensar. Hechos simbólicos, puede creerse, sino fuera porque el acto teatral invalida tal simbolismo y obliga a considerar el discurso de Lucky en el terreno de la ficción, el de la “tragedia” en la misma medida que las palabras significan la claudicación del personaje en su ficción y la revelación del principio ideológico beckettiano.

En este texto la capacidad de abstracción ha sido convertida en un fluir explosivo de voces encadenadas sin hilo de continuidad, una verborrea inclemente. Podría decirse que absurda sino fuera porque el autor (el escriba Beckett) es consciente de ese desgarrro, y el personaje Lucky cumple su función teatral ante los ojos de quien desde el lenguaje participa de ese desgarrro desde el patio de butacas. Tal vez podría hablarse del equivalente con voces animales, pero no humanas podríamos creer (A. Carrel diría que el pensamiento es hijo tanto de las secreciones internas como de la corteza cerebral), por cuanto el pensamiento anuncia una relación de contextualidad, de confrontación de proposiciones, de signos no vacíos, expuestos a relaciones de verbos y nombres, a un entrelazamiento, pues solamente si se aísla cada cosa del resto es como se anula el discurso. Platón en *El Sofista* denomina a esta combinación de ideas symploké. El relato monótono de Lucky no sería, desde este punto de vista, sino la expurgación animal de una voz profiriendo el “grito alfabético” de animalidad, la ruptura total del discurso, por tanto del pensamiento por lo que concierne a la continuidad de proposiciones y a una lógica interna; en el extremo, sería la parodia y la crítica del discurso contemporáneo.

Tal desconceptualización dictada por Lucky en una tromba de palabras en donde las ideas quedan enmascaradas en una desarmonía cuidadosamente cifrada contrasta, por ejemplo, con el discurso de Salvatore en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco:

“¡Penitenciágate! ¡Vide cuando draco venturus est a rodegarla el alama tuya! ¡La mortz est super nos! ¡Ruega que venga lo papa santo a lierar nos a malo de tutte las peccata! ¡Ah, ah, vos pladse ista nigromancia...! ¡Et mesmo jois m’es dols y placer m’es dolors...! ¡Cave il diablo! Semper

m'aguaita en algún canto para adentarme las tobillas...”

Ahora el discurso se propone no desalentar al oyente ni tan siquiera confundirlo sino mantener el concepto pero arrastrando detrás de él una lengua que es todas las lenguas y ninguna, una lengua enhebrada de todas las lenguas del mundo (una sutil Torre de Babel producto de la dispersión), pero que en cualquier caso no disimula la intelección aunque queda en franca crítica si esa lengua al alejarse de las reglas y normas puede permitirse la consideración de tal. Esta es justamente la proposición de Beckett: presentar el texto del lenguaje sin el fondo de inteligibilidad del lenguaje.

En *En Attendant Godot* pues, Beckett resuelve el escollo más importante de la obra, ese diálogo que no es sino “monólogo”, y sus protagonistas, Vladimir y Estragón, la imagen del uno en el otro (en lectura freudiana, el consciente y el inconsciente), un trasunto de la vida llena de esperas de esperas, en donde no hay ni muerte ni felicidad sino ausencia de tiempo y de memoria, por tanto de recuerdos (de imaginación o de capacidad para ella). En otras palabras, Beckett plantea el escenario en el “tiempo cero”, fuera de la historia, sin secuencias ni recuerdos al faltar referencias, es decir, sueños, pasiones, vidas singulares (como si de una especie no humana se tratara), por más que esa espera quede reducida a la venida del anhelado Godot. De ahí, asimismo, que ni el asombro ante nada ni nadie quede plasmado en esa débil línea que surca quien ya es incapaz de elegir a no ser una palabra anudada a otra por una gramática reducida hasta la exacerbación y difuminada, cuando no agrietada por la angustia consciente de un espectador absorto ante el discurso en el que se ve envuelto. Justamente porque ya no se encuentra sino la repetición de signos, voces, la incapacidad para una respuesta, un humor rechazado a poco de nacer.

En Attendant Godot se explicaría entonces por lo que está “ausente” del propio texto, del propio lenguaje absoluto, por lo inexistente en las figuras recreadas, anulada ya la imaginación incluso el propio pensar humano. ¿Será entonces el Verbo el protagonista, contrapunto del silencio infinito cosido al proyecto humano, ese Godot presente entre los hombres incapaces de percibir la realidad, en suma de conocer? Podemos afirmar que esta es la cuestión central. De ahí que el personaje beckettiano no procure sino ese hablar sólo en apariencia inconexo, esa Razón maquinal ya no dialéctica que reduce o agota hasta la exasperación las palabras; personajes inconscientes que en ocasiones no son conscientes tanto de su condena o rebeldía como de su situación en el mundo. “Todo lenguaje es una huída del lenguaje”, dice Moran, personaje de *Molloy* (1951). Un lenguaje absoluto, cerrado sobre sí mismo, sobre Godot, sobre el propio hombre, ahora reconocido no como divino sino como hombre solo, desconocedor de la angustia, de la acedía, de la melancolía, una hemorragia interna, física, orgánica.

Un silencio con palabras es la apuesta que le queda a Beckett después de haber

disuelto el *cogito* cartesiano y quedar prisionero de la subjetividad. Un ejemplo de ello puede quedar expresado en el siguiente texto extraído de *Worstward ho* (1983):

On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.

“Aún. Di aún. Sea dicho aún. De algún modo aún. Hasta en modo alguno aún. Dicho en modo aún” traduce Daniel Aguirre Oteiza. Texto representativo del estilo beckettiano después de alejarse del lenguaje de un Joyce y resolver su fascinación por las palabras regulándolas y redirigiendo su sentido al tiempo y al esqueleto mínimo verbal (de hecho es sabido los problemas graves que tuvo el propio Beckett, y la imposibilidad final en algunos de ellos, de traducir sus propios textos).

Desde estos supuestos Beckett se propondría rozar el cercano territorio de lo inexplicable (podremos decir que lo inexplicable no tiene valor como tal, sino se sitúan las coordenadas precisas de espacio y tiempo, etc.), la fina capa que envuelve el propio significado humano, el espacio integrado por el abstracto universo paralelo en donde reside lo estático, la apariencia inservible, el mundo de sombras difuminado y acaso invisible si no se dispone de anteojeras analíticas apropiadas. Por tanto, integrar el lenguaje en el significado de ese mundo abierto y cerrado lleva consigo crear un nuevo lenguaje, un conjunto de signos humanos con potencia suficiente para, escapando de la imaginación, alcanzar la racionalidad precisa; un lenguaje que intentaría describir tanto el sentido como el sinsentido de ese territorio. Pero el hecho de utilizar un lenguaje que propone agotar su propia capacidad de descripción, de erradicación de todo objeto superfluo, banal, le hace bucear en el testimonio de una realidad humana abrupta, vacía, oscura, áspera, la exacta cara de nuestro tiempo.

Ese vacío que empuja involuntariamente a los protagonistas al sinsentido de sus actos queda expuesto en el diálogo final de *En Attendant Godot*. Ahora los dos protagonistas hablan acaso para manifestar, por la propia inercia del lenguaje articulado (como si tuviera los atributos del lenguaje innato) la ineficacia del hecho de hablar, pues las palabras no llevan al resultado que ni siquiera es deseado. Ahora las palabras quedan como el resto de las imágenes que el espectador observa, como las miradas de Vladimir y Estragón que se dirigirán en el desarrollo de la conversación o como ellos mismos conducen sus movimientos corporales. Pero si la vista es uno de los pocos sentidos que Beckett deja vivos a ellos no así el sentido del lenguaje ni el deseo manifiesto de establecer un tiempo a sus esperas o estatismo:

*(Cada uno cogió una punta de la cuerda y tiraron. La cuerda se rompe.
Están a punto de caer.)*

VLADIMIR: No sirve para nada.

(Silencio.)

ESTRAGON: ¿Dices que mañana hay que volver?

VLADIMIR: Sí.
ESTRAGON: Pues traeremos una buena cuerda.
VLADIMIR: Eso es.
(*Silencio.*)
ESTRAGON: Didi.
VLADIMIR: Sí.
ESTRAGON: No puedo seguir así.
VLADIMIR: Eso es fácil de decir.
ESTRAGON: ¿Y si nos separásemos? Tal vez nos fuese mejor.
VLADIMIR: Nos ahorcaremos mañana. (*Pausa*) A menos que venga Godot.
ESTRAGON: ¿Y si viene?
VLADIMIR: Nos habremos salvado.
(*Se quita el sombrero —el de Lucky—, mira el interior, pasa la mano por dentro, se lo sacude y se lo vuelve a poner.*)
ESTRAGON: ¿Qué? ¿No vamos?
VLADIMIR: Súbete los pantalones.
ESTRAGON: ¿Cómo?
VLADIMIR: Súbete los pantalones.
ESTRAGON: ¿Que me quite los pantalones?
VLADIMIR: Súbete los pantalones.
ESTRAGON: Ah, sí, es cierto.
(*Se sube los pantalones. Silencio.*)
VLADIMIR: ¿Qué? ¿Nos vamos?
ESTRAGON: Vamos.
(*No se mueven.*)

5. Por más que Beckett no pueda escapar a un solipsismo que le lleva a esa solitaria capacidad de hablar mediante palabras “muertas” al poco de haber nacido, signos correosos al borde de la mudez, a la mudez absoluta en *Acte san paroles* (1957), a las puertas de la inanición del lenguaje; acaso porque el deseo de no dislocar palabra y vida persiga restañar la herida abierta por la acción de la palabra en el mundo, la cual en tanto creación humana hace imposible conocer el último refugio de un lenguaje que escapa al conocimiento del mundo. Maurice Blanchot ha expresado este sentido en *La part du feu* (1949) al considerar, como Beckett, la no vinculación ni natural ni por necesidad de las palabras con la realidad:

Pronuncio mi nombre y es como si pronunciara mi sentencia de muerte; me separo de mí mismo y dejo de ser mi presencia o mi realidad, para convertirme en la presencia objetiva e impersonal de mi nombre, que está más allá de mí y cuya petrificada inmovilidad hace las veces de una lápida que descansa sobre el vacío.

Escribir, para Beckett, al igual que lo fue para Flaubert, no sería entonces sino ejercer una función de escriba casi animal, poseída de todas las necesidades más propias e íntimas, aunque con resultados opuestos completamente pero integrado en la tradición anglosajona. En *L’Innommable* se lee:

Debes seguir, no puedo seguir, debes seguir, seguiré, debes decir palabras, mientras haya alguna, hasta que me encuentren, hasta que me digan.

Beckett deja, pues, al hombre a expensas de la realidad, que no es sino la *res extensa* cartesiana, a la que considera imposible ya no de aprehender sino de conocer, y en la que se sustenta su concepción metafísica del hombre. Es más, si al hombre se le *escapa* el mundo hay que señalar entonces “la impenetrabilidad de lo que no es *cosa mentale*”, como señala en *Proust*. Pero tal *res extensa* Beckett la deja flotando en el tiempo al no asirla en el espacio, creando todas las voces de sus personajes un coro donde sólo una voz se distingue, que es la de todos y la de nadie, innumerable voz que ampara el discurso quebrado del cuerpo (como lo evidencia la escisión, el descuartizamiento físico de los personajes). Para desbloquear este dualismo cartesiano (*res cogitans / res extensa*) no cabe ya en Beckett argumentos: el cuerpo queda inmerso en la imposible gramática de las palabras (del lenguaje) sin posibilidad de conocer las causas y los efectos. El cuerpo no puede, desde este planteamiento, sino disolverse de sus atributos y encerrarse en el solipsismo, en la cárcel de la subjetividad. El “*Cogito, ergo sum*”, por tanto, es sustituido por el “*Fallor, ergo sum*” (“*Me engaño, luego existo*”) como afirma en *Proust*. Y esta es la cuestión: la constante reconstrucción de la materia e inmersión dualista por más que tal dualismo adquiriera en Beckett tintes diferentes a los de Descartes en su negación de Dios. Y por más que algunos críticos hayan entrevisto en *Godot* al Dios católico sobrevolando la nebulosa sintáctica de la escritura beckettiana y tener el testimonio del propio autor, acaso irrelevante según cómo se analice: “Si supiera quién es *Godot* lo habría dicho y no hubiera escrito la obra”.

6. Puede creerse que a la luz de estas premisas la actualidad de Beckett es evidente, así lo sea en una isla literaria imposible: sitúa al hombre ante la disyuntiva de una correosa conciencia que elude por instantes el progreso de la humanidad, y también por instantes queda angustiada en el momento de reflexionar sobre el sentido de sus pasos. Se dirá que ha quedado agotado de lenguaje. De acuerdo, pero es justamente el lenguaje el que le permite expresar esa indescifrable sombra de la conciencia que palpita y destella en cada palabra (por ejemplo) de *L'Image*. Esta es la cuestión. Y sin embargo la aventura queda rota a poco que se destripe el cometido central, lúcido de la conciencia: queda aferrado a la cultura, a la actividad animal pero en cuanto humana. Diríamos que Beckett no puede eludir ese instante en que anulando la persona asume, por el hecho mismo de que es un humano quien piensa, manipula, se observa, percibe, deglute y ansía un cumplimiento de su proyecto, la propia conciencia de su fracaso. Beckett hablará entonces de vida, con la consciencia lúcida de quien ha encontrado el límite de sus propios recursos, o lo que es lo mismo, de incursión abismal por el vacío de las palabras en cuanto ellas construyen un mundo, acaso el Mundo.

Se ha situado, dicho de otro modo, o ha deseado situarse podíamos decir en sentido estricto, en ese lugar donde Dios dicta el sentido de las cosas (el lenguaje), el de los objetos-productos que ha dejado en franquicia al hombre. Sólo que Dios no existe, Beckett tampoco es Dios y, en fin, Beckett ha destruido el lenguaje con la pretensión de construir la destrucción del sinsentido. No es a través del lenguaje como se llega a Dios, ni a través de Beckett: sólo desde un lenguaje que asuma sus límites orgánicos dentro del sujeto que da sentido al mundo y entendiendo el lenguaje como entramado en la realidad construida o por desentrañar podrá alcanzarse el sentido que Beckett no pudo desvelar por quedar prisionero del *cogito*.

Es más, el hecho de que en Beckett se encuentre tal reflexión sobre la escritura, y rompiendo el esquema clásico de comunicación-emisor en sentido literario nos llevaría a plantear el discurso desde el otro lado de la escritura, desde el anverso del análisis académico. Brevemente: la apuesta beckettiana tendría que ver a nuestro juicio con la representación (teatral o no) de individuos sometidos a la mudez absoluta o al autismo en cuanto captación de las cosas-objetos se refiere. Sólo que ahora esas cosas-objetos adquieren la propiedad de humanas, no son objetos puros no trabajados por el hombre; antes que meros artificios “naturales” (la rama empleada por un gorila a modo de bastón para ayuda en el vadeo de un río, la paja del chimpancé para alimentarse de termitas, etc.) tales objetos, y esta es la cuestión fundamental, serían objetos que el hombre desentraña de la realidad, que le hacen hombre en cuanto nombra. He aquí como el nombre discurre por la historia del proceso de hominización: nombrar, al margen del poder de la palabra, es desarrollar la cultura extrasomática, también la intersomática, pero antropológicamente Beckett se situaría en el orden imposible (por metáfora acaso, por lógica interna al enunciado de la narración) de la ingenuidad originaria del ancestro hominoide, o del primate.

7. Y sin embargo, parece necesario constatar que el lenguaje humano no es ni puede ser, por imperativos del propio hacer humano, perfecto, sino *infecto*. Y que por tanto, los objetos a los que hacemos referencia (y frente a Beckett) son producto de la actividad práctica humana *in fieri*, inacabada siempre, en constante evolución y consideración.

Y ello constatando la capacidad de los signos en el desarrollo humano del discurso, su capacidad de sustituir los objetos y alcanzar la capacidad de construir palabras que ya no designan ningún objeto. No es otro el significado que poseemos desde los estoicos (*Stoicorum Veterum Fragmenta*. 11, 223):

Los estoicos dicen que el hombre difiere de los animales irracionales, no por el discurso hablado —pues los grajos y papagayos usan sonidos articulados—, sino por el discurso interior; ni difiere tampoco por la simple

representación (phantasia), pues también los animales la poseen, sino por las impresiones creadas por inferencia y combinación. Esto lleva al hombre a poseer una idea de conexión, y de este modo llega al concepto de signo, que tiene la forma siguiente: Si esto, entonces aquello'. Por tanto, la existencia de un signo deriva de la naturaleza y constitución del hombre.

No es otro el significado que puede deducirse, por ejemplo, de la lectura del monólogo de *En Attendant Godot*: sucede, si seguimos tal lectura, que en tal discurso ininteligible el hombre ya no es dueño de su lenguaje, o que tal exclamación de ininteligibilidad no remite a ningún objeto conocido o fabricado (y asumiendo el pensamiento estoico), o que si ese objeto es nombrado (en tanto Beckett emplea Ideas, conceptos o acciones: léase “cuacuacuacua”, “fuego”, “Dios”, “ser”, “inacabado”, “intermitente”, etc.) queda desintegrado en la frase orgánica capaz de dar sentido al discurso, al orden lógico del pensamiento tal como lo enunciara Platón en *Fedro* (264 c.):

Todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medios y extremos, y que al escribirlo, se combinen entre sí y con el todo.

Al suprimir las referencias explícitas al objeto, o distorsionar el discurso del personaje Lucky, Beckett con evidencia manifiesta nos remite a esa relación individuo-habla-lenguaje-escritura, mas destruyendo el sentido y más con el propósito de demostrar una supuesta imposibilidad del lenguaje, por manifestar la realidad acaso científica o del pensamiento que por hacer evidente la ignorancia del hombre. No en vano Susan Sontag pudo escribir, como si tuviera presente la representación de *En Attendant Godot* en Sarajevo:

Es lo único en lo que puedo tener algo de autoridad. La literatura puede explicarnos cómo es el mundo. Significa conocimiento, el pasaporte para tener una larga vida en una zona de libertad.

La cuestión puede plantearse en estos términos: Beckett no estaría hablando del hombre “integrado” en el espacio “natural”, el de la realidad fenoménica como de la desculturación o deshumanización (“Toma tu barco y huye, hombre feliz, a vela desplegada, de cualquier forma de cultura”, decía Epicuro). Es decir, todas las fases de la escritura beckettiana, de enmascaramiento, reducción gramatical, minimalismo, neutralización de los personajes tendría el sentido de despojar al hombre de aquellos atributos que le significan: emoción, capacidad visual, orientación espacial, pasión, inteligencia... Si quedan anulados, o disminuidos en su tendencia algunos, si no todos, la primacía del estadio “metafísico” natural sobrepasaría al cultural, el territorio de la *civitas*, del orden social e individual, el terreno de la moral y la ética... Y tal visión ideal no significa la existencia humana sino un estado mental capaz de poner en el

límite de tensión al lenguaje. Es una construcción mental, antes que una interpretación del hombre. Sin embargo, como tal pretensión es imposible, Beckett se sostiene en el límite o frontera de la palabra (hecho cultural) y la ficción narratológica de instantes, momentos individuales, sujetos sometidos al dominio de su autor, y supuesto que esos individuos vivan en el relato. Esta es la cuestión que plantean textos, por ejemplo, de los años sesenta, como *Bing* (1965) o *Imagination morte imaginez*. En suma, palabras que no desean interpretación, ni tampoco interpretar.

Así inicia Beckett *Imagination morte imaginez*:

Ni rastro de vida, te dices, bah, buen asunto, imaginación no muerta, sí, bueno, imaginación muerta imagina. Islas, aguas, azur, verdura, mirada, pff, desvanecida, sinfín, omite. Hasta toda blanca en la blancura la rotonda. Sin entrada, entra, mide. Diámetro ochenta centímetros, misma distancia del suelo a la cima de la bóveda. Dos diámetros en ángulo recto AB CD dividen en semicírculos ACB BDA el suelo blanco. Dos cuerpos blancos tendidos en el suelo, cada uno en semicírculo. También blanca la bóveda y el muro curvado altura cuarenta centímetros sobre el que se apoya.

Y así concluye *Bing*:

Hop fijo último fuera piernas juntas como cosidas talones juntos ángulo recto manos laxas abiertas cara fuera frente altiva ojos blancos invisibles fija faz acabados. Dado rosa casi un metro invisible desnudo blanco todo sabido fuera dentro acabado. Techo blanco nunca visto bing antes apenas casi nunca un segundo suelo blanco nunca visto quizá por aquí. Bing antes apenas quizás un sentido una naturaleza un segundo casi nunca azul y blanco al viento de memoria nunca más. Caras blancas sin trazos una sola luminosa blanca infinita sinó sabido que no. Luz calor todo sabido todo blanco corazón soplo sin son. Frente altiva ojos blancos fija faz viejo bing último susurro quizá no sólo un segundo ojo deslucido negro y blanco semicerrado largas pestañas suplicando bing silencio hop acabado.

En cualquier caso el recurso (constante en la literatura beckettiana) al desgace lingüístico alcanza uno de sus propósitos: el referente del objeto, la palabra, es desgajado del objeto y asume un concepto que niega hasta el límite el alambicado desajuste de la ignorancia humana asumida históricamente. De tal suerte que el vacío creado por tal artimaña (o artilugio escritural) aísla el orden discursivo y obliga a entrar al espectador-lector en el ámbito ambiguo de la aliteraridad, la afasia y el contagio autista de una absurdidad en modo alguno existencial sino ficticia. Solo que el conocimiento que plantea Beckett nos parece cercano a un mecanismo de relojería calculado para desembarazarse de una literatura que implica la consciencia de lo que no puede ser, paradójicamente: es así el objeto, es así la palabra que define tal objeto; sólo el concepto puede deslindar los propósitos escriturales. Pero tal literatura, tensada sobre

el no-conocimiento, sobre la *incompletud* (permítasenos el neologismo) del lenguaje, queda como prueba de lo que acaso fue el primer paso del hombre en su encuentro con la palabra: el silencio, el silencio espeso del latido de la conciencia en soledad. Así pues no hay salvación posible ni siquiera mediante el lenguaje. Desaparece la concepción de un *sujeto* ligado al mundo (*more cartesiano*) al que se apelaba desde *Proust* y el dualismo *objeto/sujeto* queda intacto beckettianamente hablando, pues en el fluir discursivo de las obras de Beckett se va afirmando ese distanciamiento respecto del sujeto, esa despersonalización y objetivación expresada reiteradamente y que puede ser ejemplificada en un pasaje de *Worstward ho*:

Di un cuerpo. Donde ninguno. Sin mente. Donde ninguna. Al menos eso. Un sitio. Donde ninguno. Para el cuerpo. Que esté. Que entre. Salga. Vuelva. No. No se sale. No se vuelve. Sólo se está. Dentro. Dentro aún. Quieto.

Puede creerse que acaso el propósito final de la literatura de Beckett no sea sino situarse en ese territorio imposible en donde la palabra no tiene ya sentido, ni color ni música ni sonoridad ni armonía en relación al hombre que la ha creado, en relación a quien, supuestamente, no le define ya, como si fuera una excrescencia añadida y con funcionalidad propia. Excluido el ser humano de su protagonismo, la palabra ya no es sino una parodia, un juego exquisito a-humano (quizás no inhumano), pero independiente entonces de quien lo ejercía hasta entonces, de quien le daba la vida y era indisoluble con ella. La última etapa de la evolución beckettiana parece confirmar esta tendencia, esta agonía solitaria de la cultura humana. Mas parece que al querer aislar el lenguaje (así sea desde la crítica ácida a la existencia humana) se aísla al hombre, esta es la cuestión. Se aísla el resultado de un ser humano animal y deja la incógnita o variable humana cercenada de su contradicción, su evolución y su sintaxis hasta ahora ligada a la civilización, por más que tal empeño sea en sí mismo imposible. Pero si el metalenguaje domina la obra beckettiana desde al menos *L'innommable*, su literatura queda refugiada en la reflexión del lenguaje (y la ficción consecuente), en un refugio que aísla al hombre y al mundo.

Será pues esa imposibilidad de no decir nada la que conceda a la *boca* la posibilidad de decir mediante palabras aquello de lo que no se puede hablar, paradójicamente. Será pues imposible callar, como ya lo advirtió Jacques Derrida. Será pues imposible abrir esa *boca* (así sea boca que apenas pertenece en la ficción a un humano) y no dejar que el dolor, la expresión y el deseo no se invoquen en signos, en fonemas o en palabras. El silencio es imposible: hay que escribirlo. No de otro modo se puede proclamar, si ello fuera posible sin caer en el infantilismo científico, la relatividad subjetiva de todo conocimiento.

Borges acaso haya expresado con precisión cómo el lenguaje entra en la vida cargado de sentido y especificidad y a la vez con el nuevo sentido que el hombre debe

darle: “Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos” (Prólogo a *El oro de los tigres*, 1972). Pero en Beckett encontramos la recurrencia constante de la literatura navegando por ese territorio-isla en donde las palabras no logran captar la memoria de las personas... quedando deglutidas por una boca que no es sino el único residuo de un cuerpo ya no agotado de mundo sino consumido entero por él. No extraña además su condena del realismo, y por tanto, aquello que el sujeto /observador /artista incluso contempla, observa, percibe será arte, o lo que es lo mismo la “cosa-en-sí”, la “afirmación ideal e inmaterial de la esencia de una belleza única, de un mundo único (...), “realidad invisible” que condena la vida del cuerpo en la tierra como un castigo y revela el sentido de la palabra: †defunctus” (*Proust*, 1931).

Y ello sin considerar que la *palabra* y el *lenguaje* significan acción, *logos*, movimiento, y por tanto reflexión y conocimiento, una conciencia ya no envuelta en indeterminados signos puesto que son tales signos los que hacen *significativo* el pensamiento, la reflexión, el *logos*. De ahí que si se niega esa capacidad de los signos (por un supuesto o intrigante modo de concebir una mutación significativa del lenguaje...) el empeño de Beckett alcanza entonces todo su valor como el negativo fotográfico de lo que es la literatura. No en vano se atrevió a escribir en su *Proust* que “el arte es la apoteosis de la soledad”. Esta es la cuestión.