

SAMUEL BECKETT, NOVELISTA DEL FIN DE MILENO



Marc Cheymol

Entre otros escritores finiseculares, Samuel Beckett es, además, el novelista del fin de milenio, el novelista de un fin de la literatura. Así es como también lo ve Ítalo Calvino, cuando escribe en *Seis propuestas para el próximo milenio*:

Samuel Beckett ha obtenido los resultados más extraordinarios reduciendo al mínimo elementos visuales y de lenguaje, como en un mundo después del fin del mundo.¹

El milenarismo engendra angustia; la generó en la Edad Media; de la misma manera, el acercamiento al año 2000 invita ahora a considerar nuestra civilización como el final de una historia, hace temer que estemos viviendo el fin de un mundo. La obra de Beckett se articula, pues, entre la angustia del absurdo (en los años 40-50) y la angustia del milenarismo (en los años 80-90). Quisiera describir esa articulación y evocar por lo tanto el contexto en el que se dio la obra de Beckett.

No es fácil hablar de Samuel Beckett. Su obra, elaborada cuidadosa y conscientemente, es una de las más difíciles (en todos los sentidos de la palabra) de este siglo; es una de las más fuertes expresiones de la llamada "filosofía de lo absurdo" y, en comparación, carecen de fuerza los largos diálogos de Simone de Beau-

¹ Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, p. 110.

voir en *Todos los hombres son mortales*, e incluso las argumentaciones de Albert Camus; pero la obra de Beckett es también una de las más misteriosas. Además de la dificultad que surge de un texto bastante arduo, Beckett es el hombre que, a través de su extraordinario manejo del lenguaje, enseña paradójicamente que sería preferible no hablar —aunque no podamos prescindir de ello. En una situación doblemente difícil, entonces, debo sin embargo cumplir; como el héroe beckettiano arrojado a la escena, como las momias a las que la luz del proyecto despierta;² tengo que hablar.

1. BECKETT EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD

Para entender la literatura de este fin del siglo XX, es preciso recordar los dos grandes traumas de su historia: las dos guerras mundiales. La primera inaugura, en los años 14-18, la conciencia de que “nosotras, civilizaciones, [...] somos mortales”,³ contexto en el que surge el surrealismo. La segunda provoca, en 39-45, después de la despreocupada embriaguez de los “años locos”, las filosofías del existencialismo y del absurdo, así como lo que llamaré el nacimiento de la concepción moderna de la literatura. La literatura de los años 40 está totalmente marcada por ese conflicto, por la crisis moral que engendró, por la filosofía del absurdo y del existencialismo, sus manifestaciones literarias.

A partir de los años cincuenta, superado el traumatismo, lanzada la reconstrucción de Europa, la literatura pretende (salvo excepciones, como la reciente obra de Patrick Modiano) encontrar un nuevo camino y desprenderse del pasado, sin por lo tanto olvidar aquellos temas pesimistas; al contrario, asistimos a un verdadero “regreso del sentimiento trágico de la vida”, según la expresión de Jean-Marie Domenach.⁴

En 1947, Jean-Paul Sartre había publicado el libro más importante de la postguerra en cuanto a la concepción de la literatura:

² *Comédie*. Tienen la misma función de provocar el discurso las órdenes de Pozzo a Lucky (“Chante, porc! [...] Pense, charogne!”), así como los silbidos en *Acto sin palabras* y la música en *Palabras y música*.

³ Es la famosa fórmula de Paul Valéry en *Crisis del espíritu*.

⁴ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, París, Le Seuil, 1967.

¿*Qué es la literatura?* Roland Barthes, por su parte, empezó a concebir su primer ensayo también en 1947, justamente: me interesa subrayar aquí el cambio de pregunta: “¿Qué es la literatura?” (Sartre, 1947) se convierte en “¿Qué es la escritura?”, título de un capítulo de *El grado cero de la escritura* (Barthes, 1953). Este desplazamiento es lo que inaugura, en los años 50, la evolución ulterior de la literatura francesa. A partir de este momento, la escritura jugará “un papel casi obsesivo” no sólo en la obra de Barthes (es su confesión en *El grano de la voz*) sino también en toda la crítica y la creación contemporáneas.

Otra publicación marca ese fin de la década de los cuarenta y expresa un nuevo giro de la literatura: la del *Breviario de podredumbre*, de E. M. Cioran (*Traité de décomposition*, 1949). Se trata de la putrefacción de esta civilización que años antes Valéry declaró agonizante; pero además de valores que ya no tienen densidad ni validez, se trata también de la descomposición del lenguaje, como lo veremos más adelante.

Samuel Beckett, según su propia confesión, compuso su obra en esos años y presintió las vías en las que iba a encaminarse la literatura de la modernidad:

En el momento de la Liberación (de París), pude conservar mi departamento, volví ahí y me puse de nuevo a escribir —en francés—, tenía ganas de hacerlo; [...] Escribí toda mi obra muy rápidamente, de 1946 a 1950. Desde aquel momento, ya no escribí nada que me pareciera tener algún valor. Mi obra en francés me llevó al punto donde sentía que después siempre estuviera repitiendo lo mismo. [...] ⁶

Al referirse a “toda su obra”, Beckett piensa sin duda en las grandes novelas compuestas en ese periodo, pero que publicaría

⁵ Roland Barthes, *El grano de la voz*, trad. de Nora Pasternac, México, Siglo XXI, 1983, p. 163.

⁶ “A la libération, je pus conserver mon appartement, j’y revins et me remis à écrire —en français— j’en avais envie; [...] J’écrivis toute mon oeuvre tres rapidement, de 1946 à 1950. Depuis, je n’ai plus rien écrit qui me semble valable. Mon oeuvre française m’amena au point où je sentais que je répétais toujours la même chose”. citado por Pierre Mélése, *Samuel Beckett*, París, Seghers, 1966, p. 136.

después, o mucho después: la gran trilogía *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, así como *Watt* y *Mercier et Camier* (esta última, publicada hasta 1970). Es decir que lo esencial en la obra de Beckett es inmediatamente posterior a la segunda Guerra Mundial e inmediatamente anterior al *boom* de la nueva novela.

Sin embargo, todos los intentos de inventar nuevas escrituras, por representativos que sean de la modernidad, no deben hacer olvidar las innovaciones de la primera mitad del siglo XX, que prepararon estas vanguardias: los pretendidos descubrimientos recogen en realidad una vieja herencia. Beckett, por ejemplo, empezó a escribir en el París del surrealismo, cuando compartió cierta fiebre creativa con su amigo y compatriota James Joyce y con otros exiliados de habla inglesa (irlandeses, estadounidenses), amparados por Sylvia Beach en su famosa librería-editorial Shakespeare and Co., Beckett escribió así sus primeros ensayos en 1929 y 1931,⁷ su primer cuento en 1929,⁸ sus primeros poemas en 1930,⁹ su primera obra de teatro en 1931.¹⁰ Su primera gran novela, *Murphy*, es de 1938.

Situar a Beckett en la compañía de Joyce y André Breton,¹¹ permite imaginar ciertas filiaciones que explican varios aspectos de la escritura de *El innombrable*, glorificación del lenguaje y al mismo tiempo demostración de su vacuidad, expresión artística y a veces juguetona de lo gratuito y absurdo de nuestra condición humana.

El nuevo concepto de escritura reemplaza no sólo el de literatura (Barthes *versus* Sartre), sino también el de género literario: en el prólogo de su libro *La fiebre* (*La fièvre*, 1965), Jean-Marie Le Clézio afirma:

⁷ "Dante, Bruno, Vico... Joyce", París, Shakespeare and Co., 1929; *Proust*, Londres, Chatto and Windus, 1931.

⁸ "Assumption", París, *Transition*, núms. 16-17, junio de 1929.

⁹ "For future reference", París, *Transition*, núms. 19-20, junio de 1930; "Whoroscope", París, Hours Press, 1930.

¹⁰ *Le Kid*, obra paródica, inédita, presentada en Trinity College, Dublin, febrero de 1931.

¹¹ Samuel Beckett, nacido en 1906, tenía 10 años menos que André Breton, y Joyce le llevaba 24 años.

La poesía, la novela, el cuento, son extrañas antiguallas que ya no engañan a nadie —o a casi nadie. ¿Poemas? ¿Relatos? ¿Para qué? La escritura, ya no queda más que la escritura, la escritura sola, que tantea con sus palabras, que investiga y describe con profundidad y detalles, que se aferra, que trabaja la realidad sin complacencia.

Michel Butor escribe, por su parte, en *Ensayos sobre la novela*.¹²

Desde el día en que comencé mi primera novela, durante años no redacté ya un solo poema, porque tenía la impresión que la novela, en sus formas más elevadas, era capaz de recoger toda la herencia de la poesía antigua.

La obra de Beckett ilustra esa fusión de los géneros. La boga de su teatro¹³ esconde un escritor completo que ilustró todos los géneros —poesía, ensayo, crítica literaria, novela—, por lo menos al principio de su carrera. Desde un punto de vista estético, Beckett buscó la forma más exigente para fundir la herencia de siete siglos de filosofía occidental en el crisol del "grado cero de la escritura". Si bien es cierto que la obra de Samuel Beckett puede, fácil y aparentemente, dividirse en dos grandes géneros, teatro y narrativa, la escritura de Beckett inaugura una prosa que escapa a las reglas

¹² *Essais sur le roman*, París, Gallimard, collection "Idées", 1969 (retoma ensayos de *Répertoire I*, París, Éditions de Minuit, 1960 y *Répertoire II*, París, Éditions de Minuit, 1964).

¹³ Samuel Beckett transformó también el lenguaje del teatro dándole forma a ese teatro de la crueldad que había imaginado Artaud. Como Beckett, tanto los escritores de las "Éditions de Minuit" como los de *Tel Quel*, no se limitaron a los dos campos de la crítica literaria y la novela: sus obras dramáticas y poéticas son notables. Fue en el teatro donde Samuel Beckett dio a su expresión del absurdo contemporáneo una dimensión espectacular; es la que tuvo más resonancia en el público. Citemos *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*, 1952), el extraordinario y conmovedor *Los felices días* (*Oh les beaux jours!*, 1963) y por fin *Catastrofe et autres dramatiques* (1982). La primera pieza fue, junto con *La cantante calva* (*La cantatrice chauve*), de Eugène Ionesco, la chispa que prendió la pólvora de la vanguardia en los años 50. Mientras Ionesco evolucionaba hacia un teatro más generoso, con una dimensión shakespeariana (*El rey muere*, *Le roi se meurt*, 1962), Beckett ahondaba cada vez más su pesimismo y su exigencia literaria, hasta llegar a un silencio desengañado.

de la narrativa tradicional, que reviste cualidades poéticas —ilustrando así la “forma más elevada” de la novela definida por Michel Butor— y que incluso se presenta a veces como un monólogo teatral: en realidad no hay solución de continuidad entre la escritura de sus obras de teatro y la de sus novelas. Ciertos críticos consideran que su narrativa tiene una dimensión teatral;¹⁴ otros, que su teatro no es más que puesta en escena de su narrativa.¹⁵

He aquí una primera característica de la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XX: la frontera entre los géneros tradicionales tiende a desaparecer.

Segunda característica: se pone en tela de juicio el prestigio del autor y su papel como instancia principal de la creación literaria, lo cual corresponde al cambio de estatuto del personaje —y del propio sujeto. Después de haber vivido durante siglos con el mito del Autor (mito del genio en la época romántica, por ejemplo, que fue la expresión de un individualismo radical, o mito del narrador omnisciente en la novela de los siglos XIX-XX), la literatura se concentra en el texto, y se olvida a aquel quien lo produjo. Del autor, la atención se desplaza hacia la escritura: en ella, se evidencian fuerzas que trabajan a espaldas del escritor (fuerzas inconscientes, socio-políticas, ideológicas o propiamente textuales). En *Raison de la critique pure*, Gérard Genette comenta:

Como ya se dijo muchas veces, el escritor es aquel que no sabe ni puede pensar fuera del silencio y del secreto de la escritura, aquel que sabe y siente en cada momento que, cuando escribe, no es él quien piensa su lenguaje; al contrario, sabe y siente que es su lenguaje quien lo piensa a él, y lo piensa fuera de él. De modo que nos parece

¹⁴ Ludovic Janvier.

¹⁵ Frederick R. Karl, en su “Esperando a Beckett: busca y rebusca”, *El in-nombrable*, Ed. Lumen, 1966, p. 7: “A pesar de que Samuel Beckett dramaturgo haya gozado de una decisiva preponderancia sobre Beckett novelista, es en sus seis novelas donde se hace patente su originalidad: sus obras de teatro no aportan más que una acotación marginal a lo que ya las novelas indican con espacio más dilatado y fuerza más intensa. Las obras teatrales en sí —*Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *La última cinta*, *Acto sin palabras*, por ejemplo— no son más que fragmentos de las novelas, episodios inmersos en un contexto más amplio”

evidente que el crítico sólo será plenamente crítico si entra también en lo que debemos llamar el vértigo, o, si se prefiere, el juego fascinante y mortal de la escritura.¹⁶

El autor ya no es más que un modesto escriba, cuya misión es sólo transcribir: es un simple instrumento. La desaparición del autor, la desaparición del sujeto —la puesta en tela de juicio de la primera persona, son un tema central en *El inabarcable*, donde se puede leer: “¡Basta de esta maldita primera persona! [...] Bah, poco importa el pronombre, con tal de que no se le engañe.”¹⁷

Beckett escribe la mayor parte de su obra en un contexto, de los años 40 a los 80, donde la literatura, al investigar e ilustrar las nuevas posibilidades recién descubiertas en el lenguaje, se revela ampliamente experimental. Después de la era de los “nuevos novelistas” (años 50), llegó la de los “nuevos críticos” (años 60),¹⁸ e incluso de los “nuevos filósofos” (años 70). A la “nueva novela” y al “nuevo teatro”, se les llamó también “anti-teatro” y “anti-novela”: Claude Mauriac habló así, jugando en las palabras, no

¹⁶ Citado por Jean Ricardou en *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Le Seuil, 1971, p. 31.

¹⁷ *El inabarcable*, p. ... y 141. “Assez de cette putain de première personne, c’en est trop à la fin, il ne s’agit pas d’elle, je vais m’attirer des ennuis. [...] Bah, peu importe le pronom, pourvu qu’on n’en soit pas dupe.”

¹⁸ Por los años 60, se integraron a la nueva novela jóvenes escritores como Jean Ricardou, Jean Thibaudeau, Jean-Pierre Faye, Marcelin Pleynet y Philippe Sollers. Sollers, Ricardou y sus amigos eran a la vez críticos y escritores que se sumaban a los “nuevos críticos” Roland Barthes, Gérard Genette, Jean-Pierre Richard, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, etcétera. Representaban una familia intelectual: los llamados “estructuralistas”, cuya característica era abarcar todas las ciencias humanas, tanto el lenguaje (desde Saussure, Chomsky, etcétera) como el psicoanálisis (Jacques Lacan), la etnología (Claude Lévi-Strauss), la filosofía (Michel Foucault, Jacques Derrida, Louis Althusser). Su principal expresión en el campo editorial fueron las “Éditions du Seuil”, con la colección y la revista *Tel Quel*. Sus novelas recibieron a veces el nombre genérico de “novela estructuralista”; llevaban a su punto extremo los presupuestos del grupo de las “Éditions de Minuit”. Jean Ricardou ha estudiado la relación entre *Tel Quel* y la “nueva novela”, apuntando “la radicalización por parte de *Tel Quel* de la actividad de la nueva novela”: “en su conflicto común contra el dogma de la representación, la actividad de la nueva novela es repetida e incrementada por *Tel Quel*” (Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, p. 265).

de la *literatura contemporánea*, sino de la *aliteratura contemporánea*¹⁹ —con el mismo prefijo que opone “anormal” a “normal”— como si ésta se caracterizara por cierta negación, o cierta destrucción de lo que hasta ahora se había considerado como “literatura”.

Valdría la pena hacer un estudio de los títulos de Beckett: expresan con la mayor densidad su visión del mundo y de la creación literaria. Dicen lacónicamente lo que es, lo que es la obra, lo que es el mundo —como negándose a decir más: *Obra* (*Play*, 1964, en francés *Comédie*), *Film* (1964), *Palabras y música* (*Words and music*, 1962; *Paroles et musique*, 1966), *Cómo es* (*Comment c'est*, 1961); otros títulos nos sitúan en un fin, en la muerte: *Malone muere* (*Malone meurt*, 1951), *Final de partida* (*Fin de partie*, 1957); otros expresan una negación, algo tachado, o que se debe suprimir: *Yo no* (*Not I*, 1973), *Sin* (*Sans*, 1969; *Lessness*, 1970), *Acto sin palabras* (*Acte sans paroles*, 1956; *Acte sans paroles II*, 1959), *El despoblador* (*Le dépeupleur*, 1969); otros títulos revelan la imposibilidad de callarse, así como la inutilidad de hablar y el carácter fallido de lo que escribe: *Textos para nada* (*Textes pour rien*, 1950), *Ya* (*Assez*, 1966), *Imaginación muerta, ¡imagina!* (*Imagination morte, imaginez!*, 1965), *Para terminar, Más y otros tropiezos* (*Pour en finir, Encore, et autres foirades*,²⁰ 1976).

2. BECKETT EN LA NUEVA NOVELA

A pesar de lo que se cree comúnmente, la narrativa de la escuela del *nouveau roman* no fue escrita a partir de preceptos: en el caso de la “nueva novela”, la teoría se constituyó al mismo tiempo, o después de la búsqueda práctica de nuevas formas novelísticas: el ensayo de Alain Robbe Grillet, el teórico del grupo, apareció hasta 1963: *Para una nueva novela* (*Pour un nouveau roman*). Otro texto teórico capital para la comprensión de este movimiento es

¹⁹ Claude Mauriac, *L'altérité contemporaine*, París, Gallimard.

²⁰ Se puede decir que la *foirade* (del verbo *foirer* que significa en el habla popular “fallar”), es un género beckettiano: *Foirade I*, 1950; *Foirades II et III*, 1974, *Foirades IV et V*, 1974, etcétera.

Problemas de la nueva novela (*Problèmes du nouveau roman*, 1967), seguido por *Para una teoría de la nueva novela* (*Pour une théorie du nouveau roman*, 1971), de Jean Ricardou, quien fue un escritor de la segunda generación de la nueva novela.

Alain Robbe Grillet comenta en el ensayo mencionado:

El término de "nueva novela" no designa una escuela, ni siquiera un grupo definido y constituido de escritores que trabajarían con el mismo enfoque; no es más que una palabra cómoda, que incluye a todos los que buscan nuevas formas novelísticas susceptibles de expresar (o de crear), nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos los que están decididos a inventar la novela, es decir, a inventar el hombre.

Ni siquiera se define el grupo por una generación: Samuel Beckett y Nathalie Sarraute habían empezado a publicar antes de la guerra (la famosa novela *Tropismos*, de esta última, apareció como *Murphy*, en 1938). Pero consideremos la nueva novela en un sentido amplio, para definir, a pesar de que se advierten más diferencias que semejanzas entre los integrantes de la nueva novela, las características comunes que dan unidad a esta producción literaria, y recalcar así algunas constantes de la obra de Beckett.

Un editor simboliza el grupo de los nuevos novelistas: Jérôme Lindon, director de las "Éditions de Minuit", que publicaron todas las obras de la "nueva novela" bajo la misma portada blanca con letras azules. La "nueva novela" se consolidó a partir de aquel año de 1953, en que aparecieron, junto con *Watt* y *El inabordable*, el ensayo de Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*, así como *Las gomas* (*Les gommes*), de Alain Robbe-Grillet; *Martereau*, de Nathalie Sarraute, y *Los caballitos de Tarquinia* (*Les petits chevaux de Tarquinia*), de Marguerite Duras. Desde entonces, las "nuevas novelas" aparecen cada año, una tras otra.²¹ Vino

²¹ 1954: *Pasaje de Milán* (*Passage de Milan*), de Michel Butor; 1955: *El mirón* (*Le voyeur*), de Robbe Grillet; 1956: *El horario* (*L'emploi du temps*), de Michel Butor; 1957: *La celosía* (*La jalousie*), de Robbe Grillet; *La modificación* (*La modification*), de Michel Butor, y *El viento* (*Le vent*), de Claude Simon; 1958: *Moderato cantabile*, de Marguerite Duras, y *La hierba* (*L'herbe*), de Claude Simon. Fueron cinco años de una producción muy intensa de los amigos de Jérôme Lin-

después la era de los reconocimientos: en 1957, *La modificación* recibió el premio Renaudot. Beckett esperaría hasta 1961 el premio internacional de literatura (compartido ese año con Borges). La atribución del Premio Nobel a Samuel Beckett (1969) marcó el apogeo de la “nueva novela”, que duraría hasta el éxito internacional de la obra de Marguerite Duras a mediados de los 80 —en particular de *El amante*²²— y otro Nobel, otorgado a Claude Simon en 1985. Estos reconocimientos confirman la vigencia de una corriente que desde los años 50 no ha dejado de ser motivo de controversias.

Sin abordar detalladamente un tema tan amplio y complejo, quisiera tan sólo mostrar la nueva novela en su búsqueda de una nueva escritura. Básicamente, el punto común entre novelistas tan diversos es el rechazo de la concepción tradicional de la novela, que en la primera mitad del siglo había conocido brillantes ilustraciones (Mauriac, Bernanos, Giono, Malraux, etcétera).

Ya Paul Valéry, André Gide (en *Los falsos monederos*, 1924), y más recientemente Jean-Paul Sartre en *Situaciones* (1947), habían puesto en tela de juicio el relato tradicional; este último opuso a un Mauriac la práctica de los novelistas americanos, en particular la de John Dos Passos, mostrando así una revolución en el punto de vista del autor. La nueva novela, que recoge los frutos de esta innovación técnica, será conocida durante un tiempo como “escuela de la mirada”. Las reglas de la novela tradicional habían sido formuladas, con una claridad extrema, por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*: uso del pronombre “él”, del famoso pretérito “*passé simple*”, que recrea en la novela personajes individualizados en un orden anclado en el pasado. Claude Mauriac, que se integraría también al grupo de los impugnadores de la novela, simbolizó, por su parte, la estructura novelística tradicional en su título *La marquesa salió a las cinco* (*La marquise sortit à cinq heures*, 1961) —oración que Paul Valéry había analizado como inicio típico de un relato, a partir del cual todo el problema del autor consiste en darle a su marquesa cierta identi-

don, que dieron el impulso a una verdadera corriente literaria, con la que la crítica tenía que contar

²² *L'amant*, 1984, Premio Goncourt.

dad, e inventar una serie de acciones atribuibles a dicha mar-quesa: ¿por qué y para qué salió a las cinco?²³

Esas ideas sencillas explican la fisonomía tan particular de la narrativa de Beckett:

a) *Desaparición del personaje* como tal, que empezó por la desagregación del héroe en las obras de James Joyce y Robert Musil, por ejemplo. En la obra de Beckett, y fue lo que a Beckett le valió el éxito —un éxito de escándalo—, fueron sus personajes larvarios, reducidos en sus mejores momentos —como la esposa de Krapp— a “un montón de órganos en desuso”,²⁴ y que más parecen gusanos sumergidos en el lodo, en basureros y además encarcelados. Desde Watt, que sobre la banqueta se arrastra como una marioneta descompuesta, en su obra, aparece al lado del personaje-gusano, el personaje-máquina. Frente a la degradación de sus miembros, Molloy utiliza funciones postizas: la bicicleta, las muletas, etcétera.

Vale la pena detenerse un momento sobre el personaje beckettiano, el sujeto, es decir la imagen del hombre según Beckett. Tomaré algunos ejemplos, desde Molloy (¿o Mollose? —su identidad no es segura—), desposeído de todo y postrado en una actitud fetal, hasta el sujeto de *Cómo es*, que reptaba en el lodo y —por si fuera poco— en las tinieblas, forma más degradada todavía. El más representativo me parece ser el Innombrable, que se auto-describe como un ser sin miembros, cuya apartiencia se asemejaría a la de un huevo en equilibrio —inestable— sobre uno de sus polos. La degradación del personaje en la obra de Beckett llega no

²³ Butor, por ejemplo, rechaza el empleo del pronombre él usando este famoso “usted” que, desde la primera frase de *La modificación*, suena para el lector como un insulto, o una agresión; Butor generalizó a partir de *Grados* (*Degrés*, 1960), *Mobile* (1962), etcétera, una práctica de la discontinuidad en el relato. Las repeticiones de acciones en *En el laberinto*, de Robbe Grillet, pervierten también el orden del relato, y nos inducen en un laberinto del tiempo que es, en realidad, el laberinto de la escritura. Claude Ollier, por su parte, intituló una de sus piezas radiofónicas *La muerte del personaje* (*La mort du personnage*): este elemento esencial de la literatura es efectivamente el que desaparece en los experimentos de la nueva escritura.

²⁴ “Un monceau d’organes périmés” [*Eleuthéria*, obra inédita (1947) conservada en las Éditions de Minuit];

sólo a la puesta en escena de teporochos o lisiados privados de miembros y condenados a reptar en el lodo o la basura, sino también a una duda sobre la identidad misma del sujeto (¿quién es “yo” en *El innombrable*? ¿Murphy, Molloy, Malone o Samuel Beckett?). En *Molloy*, el sujeto cambia: Molloy, narrador de la primera parte, es reemplazado en la segunda por Moran, su guardia y vigilante. En determinado momento, no queda más que la boca (*Not I*), o la pura voz de *El innombrable* o *Cómo es*.

b) Desintegración progresiva del contexto espacial

Si bien es cierto que *Molloy* empezaba por una certidumbre sobre el lugar —“Estoy en el cuarto de mi madre”—, igualmente que en *El despoblador* todavía el narrador se complace en una descripción maniática del cilindro que encierra a los personajes, se puede observar una progresiva desintegración del espacio de la narración. Es notable la presencia creciente e invasora de las tinieblas, la incertidumbre espacial que lleva al propio narrador a dudar de la realidad en la que están sus personajes, desde *El innombrable* hasta la indefinición del lugar en *Sobresaltos* —la última obra publicada de Beckett—, pasando por la oscuridad indiscifable de *Cómo es*.

c) Desaparición de la secuencia ordenada de acciones que configuraban un relato y organizaban un mundo estructurado: contribuyeron también a la destrucción del relato la pervisión del tiempo, ya sensible en *Molloy*. En *Cómo es*, el tiempo se estira hacia el infinito; en *El despoblador*, el tiempo parece suspendido —“en caso de que esta noción se mantenga válida” como lo apunta obsesivamente Beckett. Así el relato beckettiano no tiene pies ni cabeza: su lógica está en otra parte.

d) Podredumbre del lenguaje

Esa literatura refleja un mundo descompuesto por la crisis de valores del siglo XX. Ya no hay fe en la literatura, ni en el personaje, ni en el lenguaje. Ya no existe la creencia en que el hombre domina el lenguaje; al contrario, existe la inquietud que es el lenguaje que domina al hombre, que lo atraviesa a pesar suyo. De

ahí la idea que el lenguaje participa de la podredumbre general de los valores. Maurice Roche es, a mi parecer, el que incursionó más en ese camino, hasta llevar incluso la literatura francesa a un callejón sin salida. La excelente definición de Jean-Louis Bourtes se puede aplicar tanto a *Codex* (1974), como a buena parte de la obra de Samuel Beckett:

La escritura se convierte en terreno contagioso que propaga sin resistencia alguna las infecciones del lenguaje.²⁵

En su afán de destruir el protocolo de la escritura, Maurice Roche designa el lenguaje como algo enfermizo, infeccioso; asimila por eso el rito de la literatura, cuyo objetivo es "curar" el lenguaje, al de la medicina. *Codex* (en español, *códice*) se puede leer *Code X (código equis)* —un código incógnito, o si se hace una equis más grande, un código (el lenguaje) tachado por la incógnita "X". El título nos remite también a los códigos mayas, cuyas prescripciones médicas, junto con las de papiros egipcios, montadas en el texto, invaden el espacio de esta extraña novela. Es la podredumbre del lenguaje la que Denis Roche simboliza en *Loba baja*,²⁶ con la larga y alucinante podredumbre del cuerpo muerto del autor en el último capítulo de esa novela —que podríamos considerar como la etapa extrema del proceso ilustrado por el propio Beckett en *Malone muere*.

3. BECKETT EL INNOMBRABLE

Empezaré esta segunda parte con algunas anécdotas.

Tengo un amigo escritor, de esos escritores ávidos de la tranquilidad y la paz de las montañas. Vive en los Alpes y acostumbra pasearse solo en altitud, poniendo así su ser a prueba del alpinismo. Al descender de las cumbres, él, que ha pasado largo tiempo en la soledad y en el aire enrarecido de la sierra, experimenta sensaciones muy especiales al encontrarse de nuevo con la civilización.

²⁵ Jean-Louis Bourtes, reseña de *Codex*, en *La Quinzaine Littéraire*, París, enero, 1975.

²⁶ *Louve basse*, Le Seuil, 1976, subtítulo "Ce n'est pas le mot qui fait la guerre, c'est la mort".

Un día que bajaba del Monte Blanco al pueblo de Chamonix, mi amigo escritor descubrió, en una zona aún despoblada, una silueta solitaria sentada en la inmensidad. Con asombro, mi amigo creyó reconocer a Samuel Beckett y, valiéndose de esa complicidad que existe entre los aficionados de la montaña, preguntó —en francés, naturalmente— “*Vous êtes Samuel Beckett?*” (“¿Es usted Samuel Beckett?”). El hombre le clavó una mirada azul, transparente —fría como el ambiente— y contestó en un inglés perfecto “*May be*” (“Tal vez”). Samuel Beckett —sin duda era él— se hundió de pronto en un silencio impenetrable.

Veo en esa anécdota²⁷ un símbolo de la aventura de Samuel Beckett. Siempre se sintió un extraño, un extranjero en la tierra, condenado a una perpetua errancia, a una duda perpetua (duda sobre su lengua, ¿francés o inglés?,²⁸ duda sobre su rumbo, duda sobre su propia identidad: “*May be*”), todo aquello lo lleva a veces hasta una incomunicación voluntaria: contesta en otro idioma,²⁹ como si no supiera de qué país proviene, en qué país estar, ni adónde ir.

²⁷ Guy Croussy relata otra anécdota, mucho más antigua, en la que Beckett abre la puerta a una persona que él había citado en su casa y a la pregunta “¿Está aquí el señor Beckett?”, contesta: “No sé.” Y Beckett se va. (*Beckett*, París, Hachette, 1971, p. 16).

²⁸ Varios autores han intentado explicar las razones que pudieron conducir al irlandés Samuel Beckett a escribir la mayoría de su obra en un idioma que no era el suyo —el francés—: porque había vivido en Francia desde su juventud, llegando a un bilingüismo total por su perfecto dominio del francés; porque su esposa y sus amigos fueron franceses; más interesante es la confesión de Beckett en su ensayo sobre *Finnegan's wake*: la naturaleza del francés le parecía más adecuada a su escritura porque se puede “escribir sin estilo”, mientras “el inglés es abstracto hasta la muerte”: es decir, el francés permite acercarse más a ese “grado cero de la escritura” que deseaba Barthes. Algunos han interpretado esa renuncia de su idioma materno como un “activo desafío” de parte del irlandés que vivió el exilio —inevitable a esa nación— en la forma suprema, más extrema que Joyce por ejemplo (Guy Croussy, *Beckett*, París, Hachette, 1971, p. 42). Es curiosamente el caso de otros dos dramaturgos de lo absurdo, el rumano Eugenio Ionesco y el ruso Arturo Adamov. Tal vez el contexto literario tiene algo que ver, ya que fue en la Francia de los años cincuenta, donde esas obras fueron reconocidas.

²⁹ “La tentative de communiquer là où nulle communication n'est possible est une pure singerie, une vulgarité ou une abominable comédie, telle que la folie qui tiendrait conversation avec le mobilier” (*Proust*, 1931).

En París, Beckett vivía cerca de la casa de mis padres. Vivía justo frente a la cárcel *De la Santé* (es decir, "De la salud"), en un laugar bastante feo, pero altamente simbólico; se le solía encontrar en la calle, regresando del mandado con una bolsa que contenía apenas algunas zanahorias —digo zanahorias porque son, como los rábanos y los nabos,³⁰ una verdura beckettiana—, o los brazos colgantes,³¹ errando por las calles, siempre con pinta de vago; parecía un personaje escapado de alguna de sus obras, el típico *clochard* parisino, el teporocho al que se le daría una limosna. Pero su mirada azul parecía fijar lo infinito —o más bien el vacío ilimitado: era un teporocho metafísico.

Hablé de *duda*, quiero ahora acercar esa palabra a la que acabo de pronunciar, *metafísico*, para remitirnos, con la expresión "duda metafísica", a Descartes.

Tal vez una buena manera de hablar de Beckett sería convocar a las grandes figuras de la literatura y del arte que su obra evoca, o mejor dicho, invoca: Dante, Descartes, Pascal, Proust —en la pintura, el Bosco y Breughel, quienes dan el tono ya a las descripciones de *Murphy*.

Dante: desde el homenaje a Joyce,³² hasta *El despoblador*, Beckett multiplica las alusiones implícitas y explícitas a *La divina comedia*. En el cuento llamado "Dante y la langosta",³³ introduce a Belacqua, personaje dantesco que se vuelve prototipo del personaje beckettiano, tanto por su filosofía claudicante como por su aspecto y su posición: "sentado, con el rostro abatido entre sus dos rodillas que cogía con sus brazos".³⁴ *El despoblador* (1970) es un homenaje a Dante, implícito en la descripción del cilindro que recuerda los círculos del infierno, explícito cuando Beckett descri-

³⁰ *Esperando a Godot, Fin de partie*.

³¹ "Les bras se bornaient à baller dans une équipendance parfaite" (*Watt*, 1943).

³² Compuesto en 1929, en París, por 12 jóvenes admiradores del novelista irlandés: Samuel Beckett elige, como tema de su capítulo, "Dante, Vico, Bruno, Joyce". Esta primera obra revela ya los síntomas de toda la obra de Beckett.

³³ Recopilado en *More tricks than kicks* (1934), obra cuyo título, con evocaciones obscenas, se traduce púdicamente por *Más vale dar patadas que recibirlas*.

³⁴ "Assis, le visage abattu/Entre ses deux genoux qu'il tenait dans ses bras": Belacqua aparece así a Virgilio y Dante en su viaje (Canto IV del *Purgatorio*).

be, no sin alguna ironía, “aquellos que no buscan o no-buscadores sentados en su mayor parte contra el muro en la actitud que arrancó a Dante una de sus raras pálidas sonrisas”.³⁵ En nuestra época, donde se practica comúnmente la intertextualidad, *El despoblador* aparece como una re-escritura de *La divina comedia*. Pero Beckett, quien domina la cultura de siete siglos, tiene una conciencia aguda de que la cohesión del mundo cristiano del medioevo está irremediablemente perdida; al lado del amplio y generoso poema de Dante, ofrece una obra escasa, mínima; ofrece una imagen sórdida y totalmente desesperada de la condición del hombre sin Dios, sin Virgilio: el infierno no tiene salida al paraíso, ni siquiera al purgatorio. *El despoblador* termina en la evocación de esa Beatriz que es una mujer canosa y desahuciada que abraza silenciosamente a un niño.

Proust fue el título de un ensayo que publicó en Londres, después de su primera estancia en París, en los años treinta, donde significativamente se expresa la obsesión del tiempo, que dominará toda la obra ulterior de Beckett.

Descartes, Pascal. Hay un filósofo en Beckett. Invoca a Descartes por la duda metafísica (en sus textos abundan los “no sé”, “tal vez”) y la búsqueda de certidumbres con base en un recurso al método; en particular, la segunda parte de *Sobresaltos* es una perodia desesperada del *cogito* cartesiano, donde la búsqueda de la cabeza resulta ser el *a priori* necesario para fundar un pensamiento racional: *tengo una cabeza, luego pienso*. Beckett invoca a Pascal por su miseria del hombre sin Dios y su visión puritana del acto sexual. El propósito de toda su obra es obviamente describir la condición del hombre; sin embargo, no se conforma con la metafísica: incide también en la ética. Florecen, así, en sus obras, las máximas morales que sugieren reglas de vida.³⁶ Pero es un filósofo “innombrable” —en el sentido propio, es decir, que no se puede nombrar ni clasificar, y también en el sentido figurado, en

³⁵ *El despoblador*, trad. de Félix de Azúa, Barcelona, Tusquets, “Cuadernos marginales”, 1984, p. 25. “Ceux qui ne cherchent pas ou non-chercheurs assis pour la plupart contre le mur dans l’attitude qui arracha à Dante un de ses rares pâles sourires” (*Le dépeupleur*, p. 13).

³⁶ “Voilà l’homme tout entier, s’en prenant à sa chaussure alors que c’est son pied le coupable”, *En attendant Godot*, p. 14.

francés *innommable* es sumamente asqueroso. El principio de *Lo innombrable* plantea todo el problema del sujeto y de la escritura:

¿Ahora adónde? ¿Ahora cuándo? ¿Ahora quién? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Decir que son preguntas, hipótesis. Ir hacia adelante, decir que eso es ir, decir que eso es adelante...³⁷

Se ve que este “yo” es el narrador que hablaba a través de Murphy, Molloy y Malone —esos “algunos ríteres” que intentará “suprimir después”.

Beckett mismo era consciente de que ya no se podía ir más lejos; en la entrevista ya citada, prosigue así:

Al final de mi obra, ya no hay nada más que polvo: lo nombrable. En mi último libro, *El innombrable*, hay una completa desagregación. Ni yo, ni haber, ni ser, ni nominativo, ni acusativo, ni verbo. No hay manera de seguir adelante. [...] Trabajo con importancia, con ignorancia. No pienso que la impotencia haya sido explotada en el pasado. [...] Para mí, lo que intento explorar es aquella zona del ser que siempre ha sido descuidada por los artistas como algo inutilizable o por definición incompatible con el arte. Pienso que hoy cualquier persona que presta la más mínima atención a su propia experiencia se da cuenta que es la experiencia de alguien que no sabe nada, de alguien que no puede.³⁸

³⁷ “Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser, Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant...”, *L'innommable*, p. ?

³⁸ Entrevista citada por Pierre Mélése, *Samuel Beckett*, p. 137: “A la fin de mon oeuvre, il n’y a rien que poussière: le nommable. Dans le dernier livre, *L'innommable*, il y a complète désintégration. Pas de je, pas de avoir, pas de être, pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. Il n’y a pas moyen de continuer. [...] Je travaille avec impuissance, avec ignorance. Je ne pense pas que l'impuissance ait été exploitée dans le passé. [...] Pour moi, ce que je m'efforce d'explorer, c'est toute cette zone de l'être qui a toujours été négligée par les artistes comme quelque chose d'inutilisable ou par définition d'incompatible avec l'art. Je pense qu'aujourd'hui toute personne qui prête la plus légère attention à sa propre expérience se rend compte que c'est l'expérience de quelqu'un qui ne sait pas, qui ne peut pas”

La derrelicción y la impotencia del ser humano han encontrado pocas veces una expresión tan radical. Beckett lleva la deshumanización a tal extremo que debemos sospechar que es profundamente humanista. Su pesimismo, de origen puritano, es la miseria del hombre sin Dios, ya descrita por Pascal. El pelee es la ilustración escénica del "hombre máquina" que había concebido Descartes. Pero Beckett concluye a la inversa. En lugar de recurrir a Dios, sugiere una solución más drástica: la supresión definitiva del género humano. "Para arreglarlo todo, [...] prohibiría la reproducción. Perfeccionaría el condón y generalizaría su uso", recomienda proféticamente el doctor Piouk en un texto de 1947.³⁹ En su aguda conciencia de lo absurdo y lo trágico de la situación del hombre en el mundo, su último, yo diría su único recurso en la vida es "el recurso del método": la lógica cartesiana. Molloy olvida su condición humana en el *divertissement* pascaliano que le provoca contar las piedritas, chuparlas y cambiarlas de bolsillo.

Ni siquiera en el lenguaje ve una posibilidad de redención, lo cual explica que a lo largo de su producción literaria, su escritura se vuelva más parca, que sus obras sean cada vez más cortas, depuradas y abstractas. Dedicado a revelar el sinsentido del mundo, su espíritu filosófico vivía diariamente la contradicción de escribir por no poder dejar de hablar cuando en realidad no hay nada que decir, como asimismo no podemos prescindir de la espera. La incontinencia verbal también es parte de la condición humana.⁴⁰

De ese gran naufragio del hombre, lo único que queda es el lenguaje: al principio y al final de las obras de Beckett "está el Verbo",⁴¹ un discurso que existe por sí solo y parece atravesar las individualidades.

³⁹ "Pour régler la situation [...] j'interdirais la reproduction. Je perfectionnerais le condom et autres dispositifs et en généraliserais l'emploi" (*Éleuthéria*).

⁴⁰ Por lo tanto, su escritura se encoge a lo largo de los años, hasta alcanzar la depuración de sus últimas obras. Su afición por el género radiofónico, con obras de algunos minutos (*Comédie dura* 2 minutos treinta segundos), demuestra un deseo de limitarse a lo más abstracto de la comunicación literaria, o a la metáfora esencial que es el texto admirable *El despoblador*.

⁴¹ Como en el *Génesis*, lo cual no sorprende de parte de un hombre tan empapado de cultura bíblica.

Los personajes "títeres" desaparecen, y así se teje una red de correspondencias entre las primeras y las últimas páginas de cada obra, y entre las primeras y últimas páginas de obras diferentes. Del lenguaje, que vehicula, en aparente desorden, palabras, imágenes, trozos de argumentaciones, como un río lleva después de una inundación los pedazos del universo que destruyó, subsiste el ritmo, "jaleo" o "jadeo"; es la gran lección literaria que Beckett retoma de James Joyce, como homenaje a su maestro y amigo. De la misma manera que la larguísima frase final de *Ulises* se constituye en un verdadero poema y encuentra su ritmo gracias a la reaparición de la palabra *yes*, el final de *El innombrable* rehila todos los temas beckettianos orquestándolos en una sinfonía obsesiva de las mismas palabras, y la tercera parte de *Sobresaltos* corona la obra de Beckett por la escansión del "oh" que desemboca sobre el último "Oh, terminar todo".

En comparación, los finales de *Molloy* (primera parte), de *Malone muere* y de *Cómo es*, proponen otras variaciones, en modo menor, sobre el mismo tema.

Beckett elevó, además, la audacia del pensamiento y de la escritura a la altura de un desafío a los valores establecidos, de modo que tal vez fue olvidado precisamente por su aguda conciencia del milenarismo.

A pesar de ese sentido trágico, Beckett valora dos cualidades que templan tanta austeridad: lo cómico y la nostalgia. No se pueden olvidar la ternura de la señora Rooney en *Los que caen* (*Toux ceux qui tombent*), o la Winnie, que da un precio tan grande a la nostalgia de *Los felices días* (*Oh! les beaux jours*).