



VARIA

Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses

ISSN-e: 1989-8193

<http://dx.doi.org/10.5209/THEL.58889>EDICIONES
COMPLUTENSE

La *Trilogía* de Beckett como apoteosis de la aporía contemporánea

Sara Barquineró¹

Enviado: 15 de febrero de 2018 / Aceptado: 16 de mayo de 2018

Resumen. Este artículo parte de la caracterización que hace el filósofo Ludwig Schajowicz de Samuel Beckett como expresión de la “aporía contemporánea”, centrándose en el análisis de la *Trilogía*, obra narrativa publicada por Beckett en francés entre 1951 y 1953 y que más tarde él mismo traduciría al inglés. El artículo trata de aclarar a qué aporía se refiere Schajowicz con esta denominación y qué consecuencias tiene para el análisis del lenguaje y la literatura, valiéndose de los acercamientos teóricos de Julia Kristeva, Jacques Lacan, Jacques Derrida y Felipe Martínez Marzoa.

Palabras clave: Aporía contemporánea, Samuel Beckett, *Molloy*, *Malone muere*, *El inenarrable*, Ludwig Schajowicz.

[fr] La *Trilogie* de Beckett comme expression de « l'aporie contemporaine »

Résumé. Cet article est basé sur la caractérisation de Samuel Beckett réalisée par le philosophe Ludwig Schajowicz comme expression de « l'aporie contemporaine », en se concentrant sur l'analyse de la *Trilogie*, publié par Beckett en Français entre 1951 et 1953 et qu'il traduira lui-même plus tard en anglais. L'article se propose d'analyser le concept d'« aporie contemporaine » de Schajowicz et de voir quelles sont les conséquences pour la compréhension du langage et de la littérature que l'on peut en tirer à l'aide des travaux de Julia Kristeva, Jacques Lacan, Jacques Derrida et Felipe Martínez Marzoa.

Mots-clés: Samuel Beckett, *Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*, aporie contemporaine, Ludwig Schajowicz.

[en] The *Trilogy* of Beckett as the living expression of “contemporary aporia”

Abstract. This article is based on Ludwig Schajowicz's characterization of Samuel Beckett as the living expression of “contemporary aporia”, focusing on *Trilogy*, the narrative trilogy published by Beckett in French between 1951 and 1953, and which he would later translate into English. The aim of this article is to clarify what Schajowicz means by “contemporary aporia” and its consequences in order to understand contemporary language and literature, using Julia Kristeva's, Jacques Lacan's, Jacques Derrida's and Felipe Martínez Marzoa's theoretical approaches.

Keywords: contemporary aporia, Samuel Beckett, *Molloy*, *Malone dies*, *The unnamable*, Ludwig Schajowicz.

Sumario: Introducción: el diagnóstico de Schajowicz. Breve presentación de *La Trilogía* de Beckett. La alienación del sujeto en el discurso. Concepción y crisis del lenguaje moderno. Conclusión.

¹ Universidad Complutense de Madrid
Becaria de la Residencia de Estudiantes
sarabarq@ucm.es

Cómo citar: Barquinero, S. (2018). “La *Trilogía* de Beckett como apoteosis de la aporía contemporánea”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 33, Núm. 2 : 245-257.

Introducción: el diagnóstico de Schajowicz

Este texto parte del análisis del título de un capítulo de *Los nuevos sofistas*, de Ludwig Schajowicz (1979)², dedicado a Samuel Beckett. En este libro, Schajowicz trata de establecer una correspondencia entre la figura del sofista y la del literato, valiéndose para ello de personalidades como Lou Salomé, Frank Kafka o Friedrich Nietzsche. Cuando Schajowicz tiene que hacerse cargo de la figura de Beckett, titula la sección “apoteosis de la aporía”. El término “apoteosis”, del griego ἀποθέωσις, “deificación”, alude a la concesión de dignidad a un héroe o a un Dios. Por otra parte, aporía, contradicción o paradoja absoluta, viene del griego ἀπορία, dificultad de paso. ¿Por qué Schajowicz dice que la prosa de Beckett constituye la “apoteosis de la aporía”? ¿A qué aporía se refiere?

A lo largo de este artículo, me gustaría defender que al menos una parte de la obra de Beckett, en concreto la *Trilogía*, recoge de dos de los problemas de los que se ocupa el pensamiento contemporáneo en torno al lenguaje: el ser y no ser del sujeto en el discurso, por una parte; y la crisis del fenómeno “lengua moderna”, por otra; y que de alguna manera los glorifica al convertirlos en materia y medio de su literatura.

Breve presentación de La *Trilogía* de Beckett

La *Trilogía* es un conjunto de textos que Beckett escribió en París entre 1946 y 1950. Redactó los textos en francés y más tarde colaboró en su propia traducción³. El primero de sus títulos, *Molloy* (París, Les Éditions de Minuit, 1951b), es una novela compuesta de dos monólogos: el primero de ellos es enunciado por el propio Molloy, el segundo por Moran, un personaje muy similar a Molloy tanto en sus experiencias como en opiniones e ideas. Molloy es un vagabundo que vive en el cuarto de su madre, donde escribe a la espera de que le llegue la muerte. Postrado en una cama, en estado de ruina física –necesita muletas–, Molloy narra un viaje en bicicleta en el que se encuentra con multitud de personajes extraños con los que tiene relaciones principalmente conflictivas –es detenido, atropella al perro de una mujer cuyo nombre no termina de recordar, etcétera–, hasta que finalmente abandona su bicicleta y se en-

² Ludwig Schajowicz fue un exiliado austríaco en América latina que ejerció como filósofo, director teatral y profesor en la Academia de Artes Dramáticas de Cuba (1938-1947) y de la Universidad de Puerto Rico, desde entonces hasta su muerte en 2003. Algunos de sus textos más relevantes son *Mito y existencia* (1962), *De Winkelman a Heidegger. Ensayos sobre el encuentro griego-alemán* (premiado en el Certamen de Ensayo Literario del PEN Club de Puerto Rico en 1986 y editado ese mismo año), *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare* (1990), y *Los nuevos sofistas* (1979).

³ El hecho de renunciar a la lengua materna como forma de expresión no es una cuestión trivial, sino que evidencia cierta tensión política de pertenencia a la lengua y a la identidad cultural que esta representa. ¿Cuál es la lengua materna? ¿Cuál es la lengua “natural”? ¿La relativa a un territorio, a una ascendencia familiar? ¿Qué relación tiene el hecho de elegir hablar una lengua con procesos como la colonización o la globalización? *El monolingüismo del otro hombre* (Derrida, 2002) glosa filosóficamente esta cuestión, que también tiene relevancia en otros autores contemporáneos como Emil Ciorán, Paul Célan o Ágota Kristof.

cuentra con un carbonero al que asesina con un golpe en la cabeza. Después, un personaje lo lleva al cuarto desde el que nos narra la historia.

Por otra parte, Jacques Moran es un detective privado que busca a Molloy junto a su hijo, Jacques, al que envía a comprar una bicicleta cuando su estado físico empieza a fallar. En el lapso de tiempo que está solo, Moran se encuentra con un hombre extraño al que asesina de forma similar a aquella en la que Molloy acaba con la vida del carbonero, escondiendo su cuerpo después. Pero el hijo de Moran no vuelve y este se ve obligado a regresar a casa a duras penas, teniendo que usar muletas finalmente. Durante su vuelta, una voz empieza a plantearle preguntas que lo llevan a un estado de confusión que le hace abandonar paulatinamente la realidad. Moran nunca encuentra a Molloy.

Molloy se asienta sobre una serie de indeterminaciones: los nombres de los personajes se nos dan de forma imprecisa, o tienden a mezclarse –Jacques Moran y su hijo, Jacques, se llaman igual–; el espacio está deslocalizado –se suele identificar con la Irlanda de Beckett, pero no hay nada en el texto que invite a asimilarlo a lugares concretos– y el tiempo está, de alguna forma, desquiciado. Si bien pueden leerse los monólogos como hechos simultáneos, también es aceptable pensar que el monólogo de Moran precede al de Molloy –y que tal vez él mismo asume la identidad de Molloy– o que el tiempo de Moran es el de la pura ficción de un Molloy que espera a la muerte.

Malone meurt (París, Les Éditions de Minuit, 1951a) recoge la figura de un hombre desvalido en una cama, esta vez el anciano Malone, que se encuentra desnudo y postrado en una institución –no sabe si en un manicomio o en un hospital– sin más efectos personales que su libro de ejercicios, un lapicero y un sombrero. Al igual que Molloy, Malone *se narra*, trata de llegar consciente al momento de su muerte, que sabe próxima, para dar cuenta de ella por escrito: “me pregunto cuál será mi última palabra escrita, las otras vuelan”.

Para ello, alterna un reporte de su propia situación –que cambia mínimamente, pero a cuyos cambios él les concede extrema importancia– y la historia de un tal Sapo, al que cambia de nombre por Macmann en cierto punto del relato, por considerar que “Sapo” es un nombre poco serio –un intento de seriedad que recuerda a cuando Molloy resalta que él nunca llamaría a su bicicleta “bici”–. Más o menos cuando cambia su nombre, Malone nos cuenta que es un asesino. Macmann cae a un barrizal y lo llevan a una institución, San Juan de Dios, en la que tiene un *affaire* con Moll, anciana, que lleva en las orejas unas cruces de hueso que representan a los ladrones crucificados de viernes santo. De ella dice que le asquea su cuerpo y su vejez, pero que, a la vez, “la desea y la necesita”. Pasado un tiempo, ella deja de venir y él descubre que ha muerto. Es sustituida por un enfermero, Lemuel. En este punto del relato, a veces Malone habla de la historia de Macmann en primera persona.

Lemuel organiza un grupo de viaje con los internos a una isla con restos druídicos. Se describe un combate entre Lemuel y los otros viajeros en el que todos se atacan. En este último fragmento de relato sólo aparece Macmann de forma epidémica para hacer reflexiones irrelevantes, como que “no sabe qué hueso” se ha roto una de las señoras. Lemuel echa los seis cuerpos a la bahía, sostiene una hachuela ensangrentada y la novela se cierra con unas frases –no se sabe si atribuibles a Malone, a Lemuel o a Macmann, si es que hay diferencia– que dicen así:

Lemuel está a cargo, alza su hachuela en la que la sangre nunca se secará, pero no golpeará a nadie, no golpeará a nadie, no golpeará a nadie nunca más, no tocará a nadie nunca más, ni con ella ni sin ella o con ella o con su martillo o con su palo o con su puño o en pensamiento en sueño quiero decir nunca él nunca o con su lapicero o con su palo o o ligero ligero quiero decir nunca allí él nunca nunca nada allí nunca más (Beckett, 2002).

Malone se asienta en las mismas indeterminaciones que *Molloy*, tal vez radicalizándolas –especialmente el espacio de extrañamiento que supone la convalecencia en una cama–. Sin embargo la apuesta más radical de esto la constituye el texto que cierra la *Trilogía*, *L’Innommable* (París, Les Éditions de Minuit, 1953). Junto con el uso del monólogo interior –que también se radicaliza a medida que avanza la *Trilogía*– podría decirse que esta indeterminación de espacio, tiempo y personajes es el rasgo característico de esta parte de la obra de Beckett.

L’Innommable presenta el monólogo interior de una calavera suspendida en el vacío que no tiene nombre porque no puede ser nombrada. No hay ni trama ni espacio ni tiempo, aunque a veces se alude a Molloy y a Malone o a otros personajes como “Worm” o “Mahood” –sobre los que el mismo narrador advierte que tal vez no son más que otras figuras de sí mismo–. El texto recoge la necesidad de hablar que siente el Innombrable y de la absoluta extrañeza que, paralelamente, le produce su propio hablar. Incontenible y enajenante, su monólogo termina así: “debo seguir. No puedo seguir. Sigo” (Beckett, 2012: 222).

Teniendo en cuenta tanto la trama como la forma y la progresión de estas tres novelas, me gustaría aventurar que la prosa de Beckett se hace cargo de dos de los problemas propios de aquel-que-escribe-y-habla a mediados del siglo XX. El primero es la alienación propia del sujeto en tanto que hablante o parte de un discurso. El segundo, la crisis en la misma concepción del lenguaje.

La alienación del sujeto en el discurso

La articulación del lenguaje evoca algo real a través de un sustituto simbólico. Esto escinde la representación y la realidad, pues aquello que está en el discurso es lo que representa a lo real y no lo *real mismo*. La propiedad de la articulación del lenguaje es presentar algo a través de su propia ausencia, y “gracias a la palabra que es una presencia hecha de ausencia, es la ausencia misma lo que se nombra” (Lacan, 2007: 184). Desde este punto de vista, ¿qué implica que alguien se erija como “yo” (o Malone, o Molloy) sino su propia ausencia dentro del discurso? Podríamos decir, con Lacan⁴, que el sujeto está presente en el discurso a costa de estar ausente de él, o, con Derrida, que el sujeto hablante no es *dueño* de su discurso:

⁴ Comprender esta “alienación del sujeto en el lenguaje” desde un punto de vista lacaniano es algo complejo y que sólo puedo permitirme esbozar. El sujeto, que tiene un carácter profundamente inesencial, sólo figura en su

Si aceptáramos, en efecto, la forma de la pregunta, en su sentido y en su sintaxis (qué es lo que, qué es quien, quién es el que...) sería necesario admitir que la diferencia es derivada, sobrevenida, dominada y gobernada a partir del punto de un existente-presente, pudiendo este ser cualquier cosa, una forma, un estado, un poder en el mundo, a los que se podrá dar toda clase de nombres, un que, o un existente presente como sujeto, un quién. [...] ¿Qué es lo que Saussure, en particular, nos ha recordado? Que la lengua (que no consiste, pues, más que en diferencias, no es una función del sujeto hablante (Derrida, 1989: 49).

En este punto Derrida alude a la diferencia establecida por Saussure entre lengua y habla. El habla (*parole*) es la realización concreta de cada individuo de ciertas expresiones lingüísticas, mientras que la lengua (*langue*) es el conjunto de estas expresiones lingüísticas, que han de ser asimiladas por el individuo para que este, de hecho, pueda hablar. De este modo, el sujeto *no* es dueño de su lenguaje⁵, sino que este le sobreviene:

Esto implica que el sujeto (identidad consigo mismo, consciencia de sí) está inscrito en la lengua, es función de la lengua, no se hace sujeto hablante más que conformando su habla, incluso en la llamada creación, incluso en la llamada transgresión, al sistema de prescripciones de la lengua como sistema de diferencias, o al menos a la ley general de la diferencia, rigiéndose sobre el principio de la lengua que dice Saussure que es “el lenguaje menos el habla”. La lengua es necesaria para que el habla sea inteligible y produzca todos sus efectos (Derrida, 1989: 50).

propio discurso a través de ciertos símbolos privilegiados (como un nombre propio) o ciertos deícticos. Si bien le hacen *estar* y relacionarse con los otros en el lenguaje (a través de su *máscara*), esto sucede a costa de estar ausente “en su ser”. El sujeto, pues, se pierde en el lenguaje que lo ha causado, y, conviniendo con Derrida, no es causa del lenguaje, sino que está causado por él. El nombre con el que Lacan caracteriza a esta situación es “desvanecimiento” (*fading*). El sujeto es representado por un significante para otro significante. Para la comprensión de estas cuestiones puede consultarse: Dor, Joël (2004), *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Barcelona, Gedisa, o textos del propio Lacan como los seminarios segundo, quinto y sexto, o las conferencias reunidas en *De los nombres del padre* (Paidós Ibérica, 2005)

⁵ Sobre la hipótesis de que el sujeto posee algo así como un “lenguaje privado” del que sí es dueño –que más tarde es traducido al lenguaje común– nos remitimos a la crítica que hace Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (2017) en 258 y ss., o a la aplicación de las mismas que más tarde desarrollaría Quine en *La relatividad ontológica* al respecto de la traducción. Lo que nos señala Wittgenstein es que, incluso aunque el lenguaje se compusiera de proposiciones cuyo objeto es calificar impresiones subjetivas de nuestro mundo privado es un lenguaje que sólo tiene sentido en un *juego del lenguaje* social. La ilusión de que existe un lenguaje privado se basa en la creencia de que ciertos términos tienen significado porque están conectadas a una sensación o imagen que tengo en la cabeza y no por ciertas normas o pruebas de verificación en un contexto comunitario. La tesis de Wittgenstein es que una palabra no tiene otro significado que la forma en la que se usa. Incluso un término “privado” debería someterse a las reglas de la coherencia o de la corrección para tener un sentido –o sea, que cada vez que utilice esa palabra sea de la misma forma, o no tendría sentido que “acuñase” un término. Y estos criterios sólo pueden ser satisfechos si existen ciertos criterios independientes a cualquier uso posible del lenguaje, o no hay una diferencia entre “usar la palabra X de forma coherente” o “tener la impresión de que uso la palabra X de forma coherente”. Así ¿Cómo se puede decidir ahora si he usado la palabra [definida en privado] de forma coherente? ¿Cuál será la diferencia entre que yo la haya usado de forma coherente y el hecho de que simplemente me lo parezca? ¿O acaso ha desaparecido esta distinción? [...] Si ha desaparecido la distinción entre “correcto” y “parece correcto”, entonces también ha desaparecido el concepto correcto. De aquí se deriva que las “normas” de mi lenguaje privado solamente son impresiones de normas. El que yo tenga la impresión de que cumplo una norma no quiere decir que la cumpla, a menos que haya algo que demuestre que mi impresión es correcta. “Y ese algo no puede ser otra impresión: porque entonces sería como si alguien fuera a comprar varios ejemplares del periódico matinal para asegurarse de que es cierto lo que dice” (Wittgenstein, 2017: 9).

En este sentido, el sujeto se enfrenta a su *ausencia* en el discurso precisamente para poder ser *sujeto de lenguaje*. Este punto de vista –que también es el sostenido por el psicoanálisis, en el que no nos vamos a introducir– pone en cuestión el “principio de identidad” propio de la modernidad filosófica; y me gustaría plantear que esta ruptura o desgarró se traduce en la fragmentación progresiva del hablante en la *Trilogía* de Beckett: desde un discurso dual –en el cual podríamos aventurar que Molloy es Moran y, con ayuda de su hijo, de nuevo sí mismo, se busca a sí mismo– en *Molloy* a un discurso esquizofrénico en *Malone Muere* –un ser que, tal vez, se cuenta su propia historia cambiándose de nombres y buscando distintos papeles en los que personificar su desgracia– hasta el absoluto desahucio de sí mismo que supone *L’Innommable* –de hecho, este no puede ser designado–, la resistencia propia de la materia “real” y escrita para conformar una unidad es en todos los casos más fuerte que el imperativo de identidad que el propio discurso quiere imponer.

No hay que leer esto de una forma banal: no se trata de que los personajes de Beckett estén cada vez más *fuera de sí* en el sentido cotidiano de “enajenado”, sino que son unas subjetividades escindidas en el sentido propiamente moderno, trazado desde Kant al pensamiento de Nietzsche, Marx o Freud.

Para ejemplificar la diferencia, voy a hablar de Malone: no tendría sentido tratar de hacer un análisis psicológico de la figura de Malone –¿es su ruptura como persona una forma de expiar su culpa? ¿Se ha vuelto loco? ¿Cuántas de las figuras que aparecen en el relato son realmente él?– No. Si queremos tomar a Malone completamente en serio, todo su discurso infatigable es un intento de estar presente en el momento de su muerte *por escrito* –es decir, ser el ausente de su discurso cuando él esté ausente de verdad–, y su estar-presente, su ser-ahí en ese momento, no está conectado con “la realidad” sino con la propia forma discurso.

Sin las estructuras de una subjetividad que ordene lo que hay, la objetividad del objeto también es puesta en tela de juicio. Como hemos mencionado, las novelas de Beckett transcurren en un espacio indeterminado y sin temporeidad clara. Así, Schajowicz dice (Schajowicz, 1979: 540) que en Beckett hay una salida del tiempo y por tanto ruptura de mundo como *horizonte de sentido*. Nos encontramos, pues, ante un texto que cuestiona las nociones de individuo y de objeto, y tal vez por eso tienda a rayar la insensatez. Dice Sollers, comentando a Bataille:

De una manera general, el hombre serio y sensato funda su vida sobre la consciencia de una discontinuidad que garantiza su existencia propia en medio de una sociedad profana, donde, sin embargo, las nociones de individuo y objeto son sacralizadas (Sollers, 1978: 109).

En este sentido, podríamos decir que lo que precisamente hace Beckett es *desacralizar* las nociones de individuo y objeto al tiempo que, como hemos aventurado al inicio de nuestra charla, dignifica la aporía. Otra lectura, igualmente válida y complementaria, de esta “dignificación de la aporía”, sería la defensa de que Beckett expone literariamente el proceso descrito por Derrida en *La différance* (Derrida, 1989: 37-62) más allá de los procesos de fetichización del lenguaje, los objetos o el yo.

En *Fetichismo*, Freud expone que “el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre) en que el varoncito ha creído y al que no quiere renunciar” (Freud, 2007: 1), pues le lleva a pensar que él también podría perder el suyo. Este es un proceso en el que conviven la negación –el fetiche sustituye lo que no está– y la afirma-

ción, –pues elegir un objeto fetiche es también constatar la falta del pene de la madre; afirmándose y negándose a la vez la castración. La lógica subyacente en el fetiche es la dualidad falta-exceso que es el mismo movimiento pendular del deseo, intrínsecamente insaciable. El fetiche da la *ilusión* de una satisfacción, ocultando el *abismo del deseo*. La *différance* derridiana nos muestra el carácter “desfondado” de la realidad, pues no es más que el movimiento mismo que posibilita toda dualidad, dicotomía o determinación. El fetichismo, por el contrario, busca invisibilizar esa lógica del deseo que también es la lógica del ser, pues en toda fetichización que realicemos se estará produciendo el propio ocultamiento de este. En condiciones de capitalismo –y aquí entra Marx– la forma de fetiche por excelencia es la forma-mercancía, que produce objetos invisibilizando sus condiciones de producción social. El *fetichismo de la mercancía* es, precisamente, “la relación social determinada de los mismos hombres, la cual adopta aquí la forma fantasmagórica de una relación entre cosas” (Marx, 2014: 55), lo cual conlleva un ocultamiento.

¿Qué sucede con el lenguaje en un contexto de *fetichismo de la mercancía*, lo cual también implica una fetichización de toda relación humana? (Véase Adorno, 2004). ¿Qué sucede con el Yo? Las novelas de Beckett bien pudieran constituirse como la alternativa a la *fantología* que Derrida proponía en *Espectros de Marx* y que se expresaba en estos términos a la hora de definir un yo –siempre atravesado por su fantasma–: “¿mi otro Yo, soy yo mismo, o un Yo que dice Yo? ¿O un yo mismo que no es él-mismo sino dividido por el fantasma de su doble?” (Derrida, 2001: 387).

Concepción y crisis del lenguaje moderno

Aunque ya hayamos apuntado con esto algunos rasgos de esa “aporía en el lenguaje” en el mundo moderno –y de la decadencia de su crédito–, vamos a precisar sus rasgos de la mano de Marzosa. En *Lengua y tiempo*, este caracteriza el fenómeno lengua moderna del siguiente modo: ante la progresiva desvinculación del ser humano con las cosas –que conforma la regla de medida del pensamiento moderno– aparece como reacción o como “otra cara de la moneda” la idea de una presunta universalidad. Esta universalidad, la universalidad que permite precisamente la ausencia de contenidos vinculantes, presupone una suerte de criterio de validez aplicable a todo posible lenguaje o experiencia. Esto conlleva necesariamente la absoluta traducibilidad de toda lengua o gesto, sin residuo, o, dicho de otra manera, la prioridad del significado sobre los significantes en los que se apoya.

Al modo de existencia moderno es inherente cierto carácter universalmente vinculante, ese carácter lo tiene algo que quizá no sea contenido alguno, sino precisamente la ausencia de carácter vinculante por parte de cualesquiera contenidos [...] quizá la misma universalidad no sea sino la otra cara de que de lo que se trate sea de la ausencia de contenidos vinculantes, en todo caso no deja de ser esa misma ausencia un vinculante, quizá incluso lo más profundamente vinculante. [...] La traducibilidad sin resquicio, la transparencia interlingüística, es exigida como inherente a la noción misma de validez, traducibilidad de este tipo y postulada precisamente de esta manera comporta tautológicamente que se está operando entre meras variantes de realización de una misma y única estructura [...] “La aporía que se ha encontrado puede, pues, considerarse también como inherente a ese modo de

conceptualización, pero no en el sentido de que debamos rechazarlo y substituirlo por algún otro; primero porque no se trata aquí de contradicción en el sentido de imposibilidad lógica, pero también y en especial porque esa aporía, esa imposibilidad de cerrar satisfactoriamente el modelo, una vez más, no es problema de cómo conceptuar la situación, sino problema de la situación misma, esto es, presenta lo problemático del estatuto del fenómeno lengua en el espacio moderno, o, si se prefiere decirlo así, del fenómeno lengua moderna (Marzoa, 1999: 81-82).

Sin embargo, señala él, esto conlleva una aporía innegable: si la universalidad es una estructura (unívoca), ¿cómo podría ser una estructura sin, precisamente, relación a otras estructuras? ¿Cómo puede cerrar el círculo propio de un modelo sin recurrir a algo que no sea ella misma y, en ese caso, renunciar a la universalidad?

Una de las posibles soluciones es la búsqueda de un fundamento que funcione como piedra de toque de la estructura, y así debe comprenderse esa búsqueda de la *última palabra* que rige a este modo de discurso, una palabra que debiera calmar la angustia de la ausencia de significado presente en todas las cosas, incluso la del mismo que se busca. Beckett se hace cargo de esta problemática en el poema *What is the Word*,

folly -
 folly for to -
 for to -
 what is the word -
 folly from this -
 all this -
 folly from all this -
 given -
 folly given all this -
 seeing -
 folly seeing all this -
 this -
 what is the word -
 this this -
 this this here -
 all this this here -
 folly given all this -
 seeing -
 folly seeing all this this here -
 for to -
 what is the word -
 see -
 glimpse -
 seem to glimpse -
 need to seem to glimpse -
 folly for to need to seem to glimpse -
 what -
 what is the word -
 and where -

folly for to need to seem to glimpse what
 where -
 where -
 what is the word -
 there -
 over there -
 away over there -
 afar -
 afar away over there -
 afaint -
 afaint afar away over there what -
 what -
 what is the word -
 seeing all this -
 all this this -
 all this this here -
 folly for to see what -
 glimpse -
 seem to glimpse -
 need to seem to glimpse -
 afaint afar away over there what -
 folly for to need to seem to glimpse afaint
 afar away over there what -
 what -
 what is the word -
 what is the word (Beckett, 2007).

El encontrar *esa* palabra dotaría de sentido al lenguaje mismo. Pero hemos dicho que el lenguaje se encuentra en un proceso de descrédito y decadencia. ¿Por qué? Vamos a indagar un poco en las razones, tanto en las de índole estrictamente filosófica, como en las relacionadas con el contexto histórico en el que escribe Beckett.

Para el primero de los sentidos, recurriremos al texto *Sol negro*⁶, de Julia Kristeva. Después de un análisis de la palabra del depresivo como un “desfallecimiento simbólico”, que conlleva una falta de sentido; y un “duelo” por un objeto que no se puede alcanzar con el lenguaje, Kristeva define al lenguaje del depresivo como una “lengua extranjera” que lo distancia de su expresión afectiva. La filósofa y psicoanalista nos propone algunas tesis sobre el destino occidental de la traducción. El objeto originario, el en-sí de la pérdida que siempre resta por traducir, existe sólo para el sujeto de un discurso ya constituido: su objeto de afecto –perdido– se le revela como enfrentado por la propia constitución de su ser-sujeto y conlleva una obsesión por esto que es, por definición, inalcanzable. Kristeva especula con que de dicha obsesión por el objeto originario –que puede tener el carácter de Dios, desde un punto de vista ontoteológico, o de espíritu absoluto en tanto que paso del ser al no ser– surge

⁶ *Sol negro* es un análisis de la depresión y de la melancolía tanto a nivel teórico como aplicado a casos de depresión femenina o a ejemplos de la literatura y el arte (como Holbein, Dostoievski o Duras). Es en este contexto en el que Kristeva ofrece una reflexión sobre el objeto de duelo y su relación con el lenguaje y el discurso metafísico y teológico (Cf. Kristeva, 2017: 92) y lo relativo a la cuestión de la traducción (*Id.*).

un discurso del anhelo, del duelo, del dolor, que es la metafísica. La metafísica o la teología, desde el punto de vista de Kristeva, corresponden a la exigencia psíquica del pensamiento occidental, que anhela a lo otro y trata de dominarlo según las estructuras de su discurso:

El hombre occidental, por el contrario, está persuadido de poder traducir a su madre [...] este melancólico vence su tristeza por estar separado del objeto amado mediante un increíble esfuerzo por dominar los signos a fin de hacerlos corresponder con vivencias originarias, innombrables, traumáticas. Más aún, y en definitiva, esta fe en la traducibilidad (mamá es nombrable, Dios es nombrable) conduce a un discurso fuertemente individualizado [...] pero por ese camino desembocamos en la traición por excelencia de la Cosa única y en sí (de la Res divina): si todas las formas de nombrarla están permitidas, ¿no se disuelve la Cosa postulada en sí misma en mil y una formas de nombrarla? (Kristeva, 2017: 61).

El sujeto occidental del discurso, para Kristeva, es ese melancólico en potencia que busca traducir y equipararlo todo para hacerlo significativo. Por otra parte Schajowicz nos da la clave desde un punto de vista histórico. En *Los nuevos sofistas* comenta, al respecto de Améry:

El espíritu, en su totalidad, se declaró en el campo incompetente. Abdicó, aún como instrumento útil para la superación de los problemas que se nos imponían. No obstante pudo utilizarse para su propia auto-anulación y esto no era poco. [...] Pero se anuló a sí mismo al tocar, con casi cada uno de los pasos dados, sus propios límites intraspasables. Y así se rompieron los ejes de los sistemas tradicionales de referencia. Belleza –una ilusión. Conocimiento –un juego de conceptos. La muerte –se nos veló en toda su incognoscibilidad (Schajowicz 1979: 541).

La situación histórica del campo de concentración señala la imposibilidad de un habla total, que muestra el fracaso de una concepción del mundo y de lo humano. Beckett recoge de esta situación –tanto la circunstancia del ser un sujeto occidental en un capitalismo post-industrial como la del espíritu de un continente que ha experimentado dos guerras mundiales– de una forma muy concreta: haciendo a sus personajes hablar sin cesar, de forma a veces a-significante.

En el lenguaje de Beckett no hay síntesis posible, y por ello Adorno dirá que Beckett ha reaccionado de la única forma honesta a la situación del campo de concentración. Por ello con Beckett, como con Artaud, se puede hablar de una “clausura de la representación”, entendida como un *intento de volver* a un objeto inaccesible que se concibe de forma ontoteológica y esencialista –sea la verdad, el Otro, el yo, Dios–. Recordemos que el objetivo de teatro de Artaud –y tal vez el de Beckett, pero no voy a considerar este aspecto– era el de un teatro sin dios, no en el sentido de un teatro ateo o anti-dios, sino un teatro en el que Dios no tuviera lugar de ninguna manera –y, por ende, ninguna clase de regla o autoridad–. Pero las novelas de Beckett no se dedican al tema del absurdo de un mundo sin Dios, sino que tienen un carácter existencial. Si los personajes de una ficción absurda se ven obligados a realizar acciones sin sentido, muchas veces mecánicamente –pensemos en *El castillo*, de Kafka–, la literatura existencialista más bien se asienta en la ausencia de conflicto y la incapacidad para moverse –como en *A puerta cerrada*, de Sartre–. Guadalupe

Lucero sintetiza así la postura de Deleuze sobre Beckett: “¿No estamos, entonces, ante una deriva posible de la muerte de Dios, aquella que toma el gesto de la teología negativa para pensar la imposibilidad de afirmar? ¿No se trata quizás de la apuesta por una ontología negativa?” (Lucero, 2012: 132).

Me gustaría sostener, con Schajowicz, que no, no se trata de agotar al mundo, sino mostrar que *ya* está agotado. El enfoque existencial de Beckett se enfrenta a mostrar la angustia propia de la aporía moderna que, por una parte, está desvinculada de todo contenido –por su propia condición de moderna– pero que, por derivas conceptuales y especialmente prácticas –el campo de concentración–, desconfía de lo universal. Esta aporía genera angustia, y la angustia, según Heidegger, se produce cuando:

En el ‘ante qué’ de la angustia se hace patente el ‘no es nada ni en ninguna parte’. La insistencia del ‘nada’ y el ‘en ninguna parte’ intramundanos quiere decir fenomenicamente: el ‘ante qué de la angustia es el mundo en cuanto tal. La absoluta insignificatividad que se denuncia en la nada y en el en ninguna parte no significa ausencia de mundo, sino que quiere decir que los entes intramundanos carecen tan absolutamente en sí mismos de importancia que únicamente gracias a esta insignificatividad de lo intramundano se impone el mundo en su mundanidad (Heidegger, 2009: 40).

Esta definición de angustia, como reacción ante la ausencia de sentido en el mundo en tanto tal, de la insignificancia que constituye la mundanidad del mundo es tal vez lo que tiene Malone al apuntar “nada es más real que la angustia” (Beckett, 2002, 126). A pesar de todo *debe* continuar, como debe continuar el innombrable o los personajes de *En la colonia penitenciaria*. ¿Qué es lo que hace Beckett ante la angustia? Dignificar la aporía. Pero la dignidad de esta aporía no puede ser dicha como tal, debe ser mostrada con ese discurso balbuceante. Así, Schajowicz dice:

De lo que no se puede hablar –ha dicho Wittgenstein– hay que callarse. Pero para Beckett esta “mística del silencio” no es algo que pueda soportarse mucho tiempo; [...] hay, sí, que aspirar –de nuevo tengo que servirme de esta inexacta palabra– al mutismo, aunque paradójicamente el camino para llegar a él sea una catarata de palabras almacenadas en nosotros (Schajowicz, 1979: 543).

Tanto el ejercicio como el diagnóstico se encuentran cercanos a lo que Derrida describía en *La différance*: “no habrá nombre único, aunque sea el nombre del ser. Y es necesario pensarlo sin nostalgia, es decir, fuera de la lengua puramente materna o puramente paterna, de la patria perdida del pensamiento” (Derrida, 2003: 62).

La renuncia a esa última palabra, al fundamento último, a una comprensión ontoteológica del ser y su sentido, ¿qué implicaciones tiene para la literatura o el arte, si no es la nostalgia? ¿Qué prácticas son admisibles, o posibles al menos?

Conclusión

La *Trilogía* nos pide, pues, que rastreemos la íntima relación entre palabra, ruido y silencio que se tienden sobre el abismo conceptual de lo insignificante. En esta

dirección, me gustaría señalar que lo que aquí hace Beckett es tomar una *decisión*, que quizá sea exactamente contraria a la que nuestra propia sociedad ha tomado con respecto al lenguaje. Beckett nos muestra sin miedo el sinsentido. Lo dignifica. Nos enfrenta con el silencio, la falta de fundamento, la ruptura de la identidad y la idea de un mundo que cada vez está menos claro. No calla: hace que sus personajes hablen, que muestren el “ruido de fondo” del que hablaban Delillo, Primo Levi, Paul Célán. Señala el silencio fundamental sobre el que salta cada palabra, y cómo cada palabra es una elección entre una infinidad de ruidos o balbuceos posibles.

Schajowicz dice que “mientras el poeta clásico o clasicista trata de dar a nuestra vida forma o sentido, el manierista o el sofista moderno busca destruir la forma y mostrarnos el sinsentido” (Schajowicz, 1979: 548). Esto es, quizá, precisamente lo contrario que hace una sociedad que busca acallar el ruido con imágenes que hablan por sí solas –Instagram, emoticonos, telediarios, sociedad de imágenes– y que sustituyen con ídolos la ausencia de un Dios, que cambian la idea de un lugar común por el hecho de que una imagen se explique por sí sola. Tal vez por eso Beckett nos resulta tan difícil de leer. Así, Célán:

Las piedras claras
van por el aire, las clariblancas,
portadoras
de luz
No quieren
descender, ni precipitarse,
ni dar en el blanco. Se
alzan
como las sencillas
zarzarrosas, así se abren,
se ciernen
sobre ti, tú, mi sosegada,
tú mi verdadera:
veo que las recoges con las
nuevas
manos de cada uno, las pones
en la claridad-de-una-vez-más, que nadie
necesita llorar ni nombrar (Célán, 1976: 24).

Una obsesión con el blanco –¿tal vez el blanco de la página?– que Beckett también deja leer en otro de sus textos en prosa, *Residua*:

Todo sabido todo blanco cuerpo desnudo blanco un metro piernas juntas como cosidas. Luz calor cuello blanco un metro cuadrado nunca visto. Muros blancos un metro por dos techo blanco un metro cuadrado nunca visto. Cuerpo desnudo blanco fijo solo los ojos casi. Trazos confusos gris claro casi blanco en blanco. Manos laxas abiertas palma fuera pies blancos talones juntos ángulo recto. Luz calor caras blancas luminosas. Cuerpo desnudo blanco fijo hop fijo fuera (Beckett, 1969: 91).

Referencias bibliográficas

- Adorno, T., (2004) *Mínima moralia*. Madrid, Akal.
- Beckett, S., (1951a) *Malone meurt*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Beckett, S., (1951b) *Molloy*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Beckett, S., (1953) *L'Innommable*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Beckett, S., (1969) *Residua*. Barcelona, Tusquets.
- Beckett, S., (2002) *Malone muere*. Madrid, Alianza editorial.
- Beckett, S., (2007) *What is the word* [En línea]. Disponible en <http://www.online-literature.com/forums/showthread.php?25593-What-is-the-Word-By-Samuel-Beckett> [Último acceso: 25-02-2018].
- Beckett, S., (2012) *El innombrable*. Madrid, Alianza editorial.
- Célan, P., (1976) *La rosa de nadie*. Ávila, Sexifirmo.
- Deleuze, G., (1997) *Crítica y Clínica*. Barcelona, Anagrama.
- Derrida, J., (2003) *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra.
- Derrida, J., (2002) *El monolingüismo del otro hombre*. Buenos Aires, Manantial.
- Derrida, J., (2003) *Espectros de Marx*. Madrid, Trotta.
- Dor, J., (2004) *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona, Gedisa.
- Freud, S., (1998) *Obras completas*, n.º 21. Buenos Aires, Amorrortu.
- Heidegger, M., (2009) *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta.
- Kristeva, J., (2017) *Sol Negro. Depresión y melancolía*. Barcelona, Wunderkammer.
- Lacan, J., (1970) *Escritos*. México, Siglo XXI.
- Martínez Marzoa, F., (1999) *Lengua y tiempo*. Madrid, Visor.
- Marx, K., (2017) *El capital*. Madrid, siglo XXI.
- Schajowicz, L., (1979) *Los Nuevos Sofistas*. Puerto Rico, Editorial Universitaria.
- Sollers, P., (1992) *La escritura o la experiencia del límite*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Wittgenstein, L., (2017) *Investigaciones filosóficas*. Madrid, Trotta.