



**Beckett**  
El infatigable deseo

**ALAIN BADIOU**

Traducción de Ricardo Tejada

TIEMPO  
al  
TIEMPO



ALAIN BADIOU

Beckett

El infatigable deseo

Traducción de  
*RICARDO TEJADA*

## Un «joven cretino»

Descubrí la obra de Beckett a mediados de los años cincuenta. Fue una verdadera revelación, una especie de impacto subjetivador cuya huella es imborrable, hasta tal punto que se puede decir, cuarenta años más tarde: estoy inmerso en ella, sigo estando inmerso en ella. Tal es el principal cometido de la juventud, el de descubrir lo incalculable y convencerse de esta manera, contra los desengaños, que es falsa y opresiva la tesis que reza «no es nada, no vale nada ».

Pero la juventud es también ese lapso de existencia en el que ocurre a menudo que uno se cree muy singular, un momento en el que uno piensa o hace lo que permanecerá como el rasgo típico de una generación. Ser joven viene a ser una fuente de vigor, una época de encuentros decisivos, pero lastrados por una comprensión repetitiva, demasiado fácil, la de la imitación. Sólo se sustrae el pensamiento al espíritu del tiempo por una labor paciente y delicada. Es sencillo querer cambiar el mundo. En aquella época era para nosotros lo mínimo que se pedía. Es más difícil caer en la cuenta de que hasta esta voluntad puede no ser sino el material de las formas de perpetuación del susodicho mundo. Es por eso por lo que toda juventud, por muy exaltadora que pueda ser su promesa, es siempre también la de un «joven cretino». Más tarde, esta consideración nos preserva de la nostalgia.

Cuando descubrí a Beckett, pocos años después del inicio de su obra en lengua francesa, o sea, hacia 1956, yo era un consumado sartriano, preocupado ya, eso sí, por una cuestión cuya importancia era subestimada por Sartre. Pensaba haberla descubierto por mí mismo, sin calibrar que ya era e iba ser durante mucho tiempo el escollo banal de mi generación y de algunas más. Estoy hablando de la cuestión del lenguaje. Desde ese observatorio, construido de tal suerte, no podía ver en Beckett otra cosa que lo que todo el mundo veía en él: un escritor del absurdo, de la desesperación, del cielo vacío, de la incomunicación y de la soledad eterna, en una palabra, un existencialista. Pero también un escritor «moderno», en el sentido de que el destino de la escritura, la relación entre la reiteración del habla y el silencio original, la función al mismo tiempo sublime e irrisoria de las palabras, todo esto era capturado por una prosa, muy lejos de toda intención realista o representativa, en la que la ficción era la apariencia de un relato y, a la vez, la realidad de una reflexión sobre el trabajo del escritor, su miseria y su grandeza.

Me encantaban los aforismos más siniestros, y es que la juventud tiene una inclinación fatal a creer que «los cantos desesperados son los cantos más bellos». Copiaba y copiaba, en numerosos cuadernos, cosas de este jaez:

Y en cuanto a dejar de lado lo esencial creo que me lo conozco, y más aún por tener sólo enseñanzas contradictorias acerca de este fenómeno.

Tendría que haber concentrado mi atención en la ironía que imbuye a esta sentencia nihilista de una extraña energía, pese a que, cuando me deleitaba leyendo (en *Malone muere*):

Por lo demás, cualquier vestigio de carne y de conciencia le va bien y no merece la pena seguirle la pista a la gente. Desde el momento en que todavía se trata de lo que suele llamarse un ser vivo no hay que engañarse, él es culpable [...], no prestaba suficiente atención al desmentido que el estilo afirmativo, casi violento, otorga a la tesis trillada (subkafkiana) de la culpabilidad universal.

Todo esto por lo demás, a mi entender una alegoría literaria de un enunciado conclusivo de Sartre, el famoso: «El hombre es una pasión inútil», no tenía para mí el mismo sabor que las máximas acerca del lenguaje, razón por la cual defendía mi convicción de que la tarea filosófica decisiva, y que me pertenecía en exclusiva, era la de completar la teoría sartriana de la libertad con una minuciosa investigación sobre las opacidades del significante. Esta es la razón de que *El innombrable* fuera mi libro preferido. Durante varios meses (cuando se es joven, estamos ante un «tiempo enorme», como diría Beckett) viví acompañado por la extraña mezcla de odio y de familiaridad salvífica que el «hablador» de esta novela profesa al instrumento de su lenguaje:

Bonita astucia, haberme endilgado un lenguaje del que se imaginan que nunca podré servirme sin declararme perteneciente a su tribu. Voy a arreglarles yo su algarabía. De la que, por lo demás, nunca he entendido nada, no más que de las historias que aquél acarrea, como perros hinchados [...]

Habría querido callarme antes, creía por momentos que ésta sería mi recompensa por haber hablado tan valientemente, entrar todavía vivo en el silencio, para poder gozar de él, no, no sé por qué, para sentir que me callaba [...]

Probablemente, habría sido necesario ponderar esa «valentía» inherente a toda habla y eso que designaban exactamente aquellas «historias» que acarrea el lenguaje de la tribu. Habría sido más lúcido, sobre todo, el comprender que para Beckett *El innombrable* era en realidad un callejón sin salida del que iba a costarle casi diez años salir. Pero la alianza, a decir verdad inconsistente, entre el nihilismo y el imperativo del lenguaje, entre el existencialismo vital y la metafísica del verbo, entre Sartre y Blanchot, le convenía al joven cretino de entonces.

La estupidez era en el fondo aprobar sin un verdadero sentido crítico el retrato de cuerpo entero de Beckett, por entonces disponible, y todavía hoy en día difundido: conciencia impenitente de la nada del sentido, ampliada por los recursos del arte a la nada de la escritura, la cual sería materializada por prosas cada vez más apretadas, cada vez más densas, y que abandonan todo principio narrativo. Un Beckett que medita la muerte y la finitud, el desamparo de los cuerpos enfermos, la espera vana de lo divino y lo irrisorio de toda empresa en dirección al prójimo. Un Beckett convencido de que fuera de la obstinación de las palabras no hay sino las tinieblas y el vacío.

Me han sido necesarios largos años para desprenderme de este estereotipo y para al fin tomar Beckett al pie de su letra. No, lo que él nos invita a pensar en su arte, en su teatro, en su prosa, en su cine, en su radio, en su televisión, en su crítica, no es ese hundimiento tenebroso y corporal en una existencia desvalida, en un abatimiento desesperado. No es tampoco, por cierto, lo contrario que se ha intentado hacer valer: farsa, irrisión, un sabor concreto, un Rabelais enflaquecido. Ni existencialismo ni barroco moderno. La lección de Beckett es una lección de medida, de exactitud y de valentía. Es lo que yo quisiera sostener en estas pocas páginas.

Y dado que es al leer *El innombrable* cuando nació mi pasión por este autor, que dura cuarenta años, me gustaría guardar de éste, más que las sentencias sobre el lenguaje que maravillaron mi juventud, ese aforismo que todavía hoy en día me conmociona, cuando el hablador innombrable, en medio de sus lágrimas, convencido de que nunca renunciará, declara:

Yo solo soy hombre y todo lo demás es divino.

## La belleza

La obra de Beckett, que se suele presentar como un bloque, o como orientada de una manera lineal hacia un mayor nihilismo en cuanto a su contenido, hacia una mayor concisión en cuanto a la forma, es en realidad un recorrido complejo cuyas herramientas literarias son muy variadas.

En efecto, se puede discernir una oscilación central entre la abstracción filosófica (enteramente depurada en *Rumbo a peor*) y el poema estrófico, que describe una especie de cuadro, utilizando para ello la repetición incesante de los mismos grupos de palabras y de ínfimas variaciones que, poco a poco, desplazan el sentido (técnica llevada a su culminación en *Sin*).

También se puede constatar la existencia de dos grandes periodos en la obra de Beckett. Después de los *Textos para nada* (1950), el escritor se ve invadido por un sentimiento de parón y de impotencia. Saldrá de él gracias a *Cómo es* (1960) que introduce una clara ruptura tanto en los temas como en la conducción de la prosa.

Esta oscilación y esta cesura tienen por efecto el que ningún género literario pueda convenir a la comprensión de la apuesta beckettiana. La forma novelesca sigue siendo perceptible en *Molloy*, pero desde *El innombrable* está agotada, sin que se pueda decir que salga triunfante el poema, por mucho que la cadencia, la disposición de los párrafos y el valor intrínseco de las visiones indiquen que el texto está gobernado por lo que se podría llamar un «poema latente».

En realidad, los jirones de ficción o de espectáculo montados por Beckett intentan exponer cuestiones críticas (en el sentido de Kant), sometidas a la prueba de la belleza. Estas cuestiones se reducen a unas pocas. Al famoso triplete de Kant, ¿Qué puedo conocer? ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo esperar?, responde, en los *Textos para nada*, el triplete: ¿Adonde iría si pudiese ir? ¿Qué sería si pudiese ser? ¿Qué diría si tuviese una voz? Después de 1960 se podrá añadir: ¿Quién soy yo si existe el otro? La obra de Beckett no es sino el tratamiento en la carne de la lengua de estas cuatro preguntas. Podemos decir que se trata de un intento de pensamiento meditativo y dominado a medias por el poema, que busca embelesar los fragmentos imprescriptibles de la existencia.

Tendremos también que evitar de creer que Beckett se interna en una interrogación que se basta a sí misma, que no resuelve ninguno de los problemas que plantea. No, el trabajo de la prosa está destinado a aislar y a purificar los pocos focos en los cuales el

pensamiento puede hacerse afirmativo. Bien considerado, todo el genio de Beckett tiende a la afirmación de manera casi agresiva. La forma de la máxima no le es en absoluto ajena y lleva siempre con ella un principio de encarnizamiento y de progresión.

Pongamos una máxima entre tantas otras, una conclusión: *Tierra ingrata, pero no enteramente*. ¡Ah! ¡Habrá que decir la ingratitud de la tierra! Pero, en último término, sólo para que el «no enteramente» centellee en la prosa, prosa de la cual se sabe que está destinada a «sonar nítida» (*Rumbo a peor*) y a alimentar en nosotros el valor.

Beckett decía a menudo, como tantos escritores desde Flaubert, que sólo le importaba la música. Que él era un inventor de ritmos y de puntuaciones. Cuando se le preguntó por qué escribía, en el contexto de esas periódicas indagaciones sobre el «misterio del autor» en las que a todo artista se le invita a adoptar una pose y a engordar el siglo con un sucedáneo de espiritualidad, respondió de un modo telegráfico: *Bon qu'á ga* [que cabe traducir al castellano por «no sé hacer otra cosa», o más literalmente: «bueno sólo en eso»]. ¡No del todo, Beckett, no del todo! Bueno sólo en eso, ¡pero no enteramente! Hubo las relaciones complicadas con Joyce, que fue, en cualquier caso, el maestro por línea directa de Beckett. Hubo, frente a los nazis, en el territorio francés, el compromiso inmediato y muy arriesgado en la Resistencia. Hubo la larga relación conyugal con Suzanne, de la que, sin hacer «biografismo» vulgar, se ve que fue una referencia central para todas las parejas que recorren su obra. Hubo la voluntad, en el teatro, de ser no solamente un autor, sino un director puntilloso y exigente. Hubo la preocupación permanente por utilizar las nuevas técnicas: la radio (Beckett es un genio de los programas radiofónicos), el cine y la televisión. Hubo las relaciones con los pintores y la actividad de crítica literaria (sobre Proust y Joyce). Y bastantes más personas y bastantes más cosas.

Nunca he pensado que haya que tomar completamente en serio las declaraciones de los artistas sobre su vocación totalizadora, sobre el sin par calvario de las frases o sobre la mística de la página. Retengamos, sin embargo, que para encontrar un escritor de este calibre que se haya expuesto tan poco al mundo y se haya acomodado tan poco a él, hay que buscarlo afanosamente. Fue un constante y atento servidor de la belleza, para lo cual le fue útil escribir, como a distancia de sí mismo, (a distancia de la naturaleza, de la lengua «natural», y a distancia de la madre, de la lengua materna), en un idioma de segundo orden y aprendido, una lengua «extranjera», el francés. Le fue confiriendo un timbre inaudito, en particular, gracias a una especie de fractura íntima, dentro de la frase, que aísla las palabras para rectificarlas, y a la precisión, por medio de añadidos de epítetos o de correcciones. Así lo vemos en *Mal visto mal dicho*:

¿Hubo nunca un tiempo en donde no más cuestión de preguntas? Muerto-nacidas hasta la última. Antes. Nada más concebidas. Antes. En donde no más cuestión de responder. De no poder hacerlo. De no poder no querer saber. De no poder hacerlo.

No. Nunca. Un sueño. Ésa es la respuesta.

Pero también gracias al efecto de repentinas expansiones líricas en donde el cálculo sonoro apacigua la tensión del espíritu y lo envuelve en la nocturnidad de la reminiscencia, como en *Compañía*:

Estás tumbado al pie de un álamo temblón. A su sombra temblorosa. Recostada en ángulo recto apoyada en los codos.

Tus ojos cerrados acaban de hundirse en los suyos. En la oscuridad te hundes de nuevo en ellos. Otra vez. Sientes sobre tu rostro moverse en el aire inmóvil la punta de sus largos cabellos negros. Bajo la capa de cabellos vuestros rostros se ocultan. Ella susurra. Escucha las hojas. Con los ojos en los ojos escucháis las hojas. A su sombra temblorosa.

Y también por medio de un tono declarativo que instala el esplendor del universo y la miseria aparente de su testigo inmóvil, como un espectáculo ante el cual la prosa corre el telón, en *Mal visto mal dicho*:

Desde su lecho ella ve elevarse Venus. Una vez más. Desde su lecho con tiempo claro ella ve elevarse Venus seguida del sol. Proyecta entonces matar el principio de toda vida. Una vez más. Por la tarde con tiempo claro ella disfruta de su revancha. Con Venus. Delante de la otra ventana. Sentada rígida en su vieja silla ella acecha a la radiante.

Y también mediante caídas, retenciones de la acción que indican, en la prosa de *Assez* una ternura hasta entonces retenida, que muestran en el ritmo que la agitación vital no tiene la última palabra:

Me voy ahora a borrarlo todo excepto las flores. No más lluvias. No más tetillas. Nada sino nosotros dos arrastrándonos por las flores. Bastante mis viejos senos sienten su vieja mano.

Y también por medio de humoradas (presentes en *Fragmentos de teatro II*) que anulan lo que podía haber en el tono de demasiado elevado:

Trabajo, familia, tercera patria, historias de traseros, arte y naturaleza, fuero interno, salud, vivienda. Dios y los hombres, otros tantos desastres.

Y, en fin, a contrapelo de las cesuras y de las brevedades en otros lugares dominantes, gracias al efecto provocado por la longitud, la flexibilidad extrema, que permite la suspensión de las puntuaciones, cuando Beckett desea que todos los datos de una situación o de un problema se dejen envolver por un movimiento prosódico unificado — lo que pretende en *Cómo es*:



*o sea en resumidas cuentas yo cito o bien estoy solo y no hay problema o bien somos un infinito y tampoco hay problema.*

Rectificación, o trabajo sobre el aislamiento de los vocablos. Expansión, o inciso poético del recuerdo. Declaración, o función de nacimiento de la prosa. Declinación, o ternura infundida del desastre. Interrupción, o máximas de la comicidad. Estiramiento, o incorporación fraseada de las variantes. Tales son, a nuestro entender, las principales operaciones por medio de las cuales la escritura de Beckett intenta a la vez verbalizar lo más cerca posible la ingratitud de la tierra y aislar, en función de su densidad propia, lo que en ella resulta una excepción.

Ésta es la razón de que haya que partir de la belleza de la prosa. Es ella la que nos instruye acerca de lo que le importa salvar a Beckett. Porque toda belleza, y en especial la que él busca, tiene por destino separar. Separar la apariencia, que ella restituye y oblitera, de lo que es el núcleo universal de la experiencia. Tomar al pie de la letra Beckett es indispensable. Al pie de la letra de la belleza. En su función separadora, la letra nos anuncia lo que es preciso desdeñar para encontrarse enfrente de lo que puede valer.

## La ascesis metódica

Beckett, recupera, a su manera, una inspiración cartesiana y husserliana: si se quiere llevar a cabo una indagación seria sobre la humanidad pensante, es preciso antes de nada poner entre paréntesis todo lo que es superfluo o dudoso, retrotraer la humanidad a sus funciones indestructibles. La indigencia de los «personajes» de Beckett, su pobreza, sus enfermedades, su extraña fijeza, así como su errancia sin finalidad aparente, todo lo que se ha considerado frecuentemente como una alegoría de las miserias infinitas de la condición humana no es sino el protocolo de una experiencia que hay que comparar con la duda por medio de la cual Descartes conduce el sujeto a la vacuidad de su pura enunciación, o a la *epojé* de Husserl, que reduce la evidencia del mundo a la de los flujos intencionales de la conciencia.

En la primera parte de la obra en francés de Beckett, esta ascesis metódica aísla tres funciones: el movimiento y el reposo (ir, deambular, o deslizarse, caer, yacer); el ser (lo que hay, los lugares, las apariencias y también la vacilación en toda identidad); y el lenguaje (el imperativo del decir, la imposibilidad del silencio). Un «personaje» no deja de ser, en todo momento, aquel que dispone un trayecto, una identidad, un parloteo cruel. La ficción, siempre presentada como arbitraria, o como montaje aleatorio, tiende a desplegar la pérdida de todo lo que no es reducible a las tres funciones y a poner en evidencia única y exclusivamente dichas funciones, que no pueden ser abolidas.

Éste es el caso del movimiento. No solamente la errancia debe ser separada poco a poco de todo sentido aparente, sino que, como se trata de presentar la esencia del movimiento, eso que en el movimiento es movimiento, Beckett va a destruir de paso todos los medios, todos los apoyos exteriores, todas las superficies sensibles de la movilidad. El «personaje» (Molloy o Moran) va a extraviar su bicicleta, herirse, no saber ya dónde está e incluso perder la mayor parte del cuerpo. Son innumerables, en los textos de Beckett, los ciegos, los lisiados, los paralíticos, los ancianos que han perdido su bastón, los impotentes y, finalmente, los cuerpos reducidos poco a poco a una cabeza, una boca, un cráneo con dos agujeros para ver mal y una exudación de palabras para decir mal. Despojados de esta manera, el «personaje» llega al momento puro en el que el movimiento es exteriormente indiscernible de la inmovilidad, porque no es más que su propia e ideal movilidad, sólo ratificada por una ínfima tensión, una especie de diferencial, se diría, hasta tal punto la prosa se extenua, atraída a un punto de movimiento.

La inmovilidad encontraría su metáfora lograda en el cadáver pues el «morir» es la

conversión de todo movimiento posible en reposo definitivo. Pero incluso aquí, la irreducibilidad de las funciones provoca que el «morir» no sea nunca la muerte. En *Malone muere* se ve cómo el movimiento y el lenguaje infectan hasta el fondo el ser y la inmovilidad, de tal manera que el punto de la inmovilidad es constantemente diferido. No se deja construir más que como límite nunca alcanzado de una red progresivamente reducida en movimientos, reminiscencias y palabras. La poética estriba entonces en una aligeración progresiva de las coerciones, en un hacer añicos aquello que retrasa el momento de la inmovilidad. Si el movimiento es deshecho para ser sólo un diferencial del reposo, éste, por su parte, es organizado como integral del movimiento y del lenguaje, como un mixto extraño de ralentización de la prosa y de aceleración de su desagregación.

Cuando Beckett quiere concentrarse en una de las funciones se las arregla para bloquear las demás. Es así cómo el «hablador» de *El innombrable*, encadenado a un gran macetero simado a la entrada de un restaurante, es sustraído a la movilidad. Su enorme monólogo no tiene otro asidero que el imperativo de decir. No estamos ante una imagen trágica. De hecho, si consideramos lo que es preciso pensar, en la belleza de la prosa, habría que decir que ese «personaje», cuyo nombre propio es incluso borroso o indeciso y que se encuentra en el culmen de la indigencia, ha logrado más bien perder todas las ornamentaciones secundarias, todas las posesiones dudosas, que le habrían desviado de lo que tiene como destino experimentar y que concierne a la humanidad genérica cuyas funciones son las siguientes: ir, ser y decir.

No nos cansaremos nunca de subrayar hasta qué punto la confusión entre esta ascesis metódica, escenificada con un humor tirante y locuaz, y algo así como un *pathos* trágico acerca del desamparo y la miseria de los hombres, ha desviado a nuestros contemporáneos de toda comprensión *profunda* de los escritos de Beckett.

Cuando Beckett dice, en *Cómo es*:

[...] las deyecciones no ellas son yo pero me gustan las viejas cajas mal vaciadas tibiamente estropeadas no ya otra cosa el lodo lo traga todo a mí solo me lleva mis veinte kilos treinta kilos cede un poco bajo eso después ya no cede no hago me exilio [...]

no se comprende el texto si se lo ve de golpe como una alegoría, inspirada en los campos de concentración, del animal humano mancillado y enfermo. Por el contrario, se trata de establecer — admitiendo que somos en efecto animales que se alojan en una tierra insignificante y llena de excrementos— lo que *subsiste* en el orden de la pregunta, del pensamiento, de la capacidad creadora (el querer del movimiento, opuesto a la huida, en nuestro caso).

Reducida de esta forma a algunas funciones, la humanidad no deja de ser por ello más

admirable, más enérgica y más inmortal.

A partir de los años sesenta, otra función, la cuarta, adquiere un papel cada vez más determinante: la del Otro, compañero y voz exterior. No es casualidad el que las tres partes de *Cómo es* remitan a los tres momentos denominados por los sintagmas «antes-de-Pim», «con-Pim» y «después-de-Pim» o el que otro texto más tardío se llame *Compañía*. El «con el otro» es decisivo. Pero en este caso también, es preciso aislar la naturaleza por medio de un montaje que evacúe toda la psicología, toda evidencia, toda exterioridad empírica. El Otro es en sí mismo un nudo de tres funciones primitivas.

En *Cómo es*, él es asignado al movimiento y al reposo. O bien se reúne con un existente inmóvil en la oscuridad por donde, como cualquiera, reptaba con su bolsa, o bien es alcanzado, estando inmóvil, por el arrastrarse del sujeto. De ahí las funciones derivadas de la actividad (el que cae sobre el otro, el verdugo) y de la pasividad (aquél sobre el cual el otro cae, la víctima). La existencia del Otro no es dudosa, pero su construcción y su identidad remiten a una circularidad evasiva puesto que es posible ocupar sucesivamente la posición del verdugo y luego la de la víctima sin que nada más especifique la alteridad.

En *Compañía*, el problema es el inverso en el sentido de que el Otro está asignado esta vez a la tercera función, el lenguaje. Se presenta como una voz que alcanza a alguien en la oscuridad. La singularidad de esta voz no es dudosa. Cuenta historias de la niñez dotadas de una peculiar intensidad poética. Pero como ningún movimiento real, ningún encuentro corporal, lo confirma, su existencia sigue estando en suspenso. Podría darse que tuviésemos sólo «la fábula de ti fabulando acerca de otro contigo en la oscuridad».

De la misma forma que el movimiento, depurado por una ascesis literaria metódica, es un diferencial de lo inmóvil; de la misma forma que la inmovilidad del ser, o de la muerte, no es siempre sino el límite inaccesible del movimiento y del lenguaje; de la misma forma el otro, reducido a sus funciones primitivas, es cogido por esta tenaza: si existe es como yo, es indiscernible de mí. Y si es claramente identificable no es seguro que exista.

En todos los casos, se ve que la ascesis, metafóricamente dispuesta como pérdida, desamparo, pobreza, encarnizamiento en casi nada, conduce a una economía conceptual de tipo antiguo o platónico. Pues si se descuida (y la prosa de Beckett es el movimiento de este descuido, de este abandono) lo que es secundario, lo que nos divierte (en el sentido de Pascal), podemos ver que la humanidad genérica retorna al complejo del movimiento, del reposo (o morir), del lenguaje (como imperativo sin tregua) y de las paradojas de lo Mismo y de lo Otro. Estamos muy cerca de lo que Platón, en *El sofista*, denomina los cinco géneros supremos: el Ser, lo Mismo, el

Movimiento, el Reposo y lo Otro. Si el filósofo Platón determina por medio de ellos las condiciones generales de todo pensamiento, el escritor Beckett, gracias al movimiento ascético de la prosa, se propone exponer en ficción las determinaciones intemporales de la humanidad.

Esta humanidad que se ha llamado «larvaria», «de pantomima» y que, en efecto, en *Rumbo a peor*, se ha reducido a estar compuesta de cráneos de donde rezuman las palabras, hay que pensarla como una especie de axiomática depurada que nos permite ir directamente a los únicos interrogantes que cuentan. Y de primeras al que hace posible la misma escritura, al que puede fundar que quepa escribir. ¿Cuál es la relación entre el lenguaje y el ser? Es un hecho que estamos forzados a hablar, pero ¿de qué habla el habla? ¿De qué puede hablar?

## Ser y lenguaje

Si es preciso hablar no es solamente porque seamos presa del lenguaje; es también, y sobre todo, porque lo que es, y acerca de lo cual tenemos la obligación de hablar, se escabulle, en cuanto es nombrado, hacia su propio no-ser. De tal manera que el trabajo del nombrar está siempre por volver a hacerse. En este aspecto Beckett es discípulo de Heráclito: el ser se reduce a su devenir-nada. Es lo que condensa una «tonadilla» de *Poemas*:

Flujo causa

Que toda cosa

Siéndolo todo,

Toda cosa,

Pues ésa,

Incluso ésa, Siéndolo todo No es

Hablemos de ello.

¿Cómo entonces el imperativo de decir, que rige en particular el imperativo del escritor, en especial del que escribe «porque no sabe hacer otra cosa», puede concordar con el ser? ¿Acaso tenemos alguna esperanza de que el lenguaje pueda detener el flujo, conferir a una cosa («ésa, incluso ésa») una estabilidad por lo menos relativa? De lo contrario, ¿para qué sirve el imperativo «Hablemos de ello»?

Para el artista, diferente en este punto del filósofo, el operador del pensamiento es la ficción en la prosa. El hecho de que el ser deje de huir, de convertirse en nada, supone que la lengua determina en una ficción su lugar, lo asigna a su lugar. Nombrar el lugar ficticio del ser: Beckett dedica a este aspecto muchas de sus invenciones.

Hay dos lugares del ser en las primeras ficciones de Beckett, al modo de una oposición que se puede llamar bergsoniana pues se trata de lo cerrado y de lo abierto.

El lugar cerrado impide la fuga, bloquea la identidad siempre amenazadora del ser y de la nada porque el conjunto de los componentes de ese lugar son numerables y exactamente nombrados. El objetivo de las ficciones de cierre consiste en que lo que se

ve sea coextensivo a lo que se dice. Beckett se fija este objetivo en un pequeño texto, *Verse*:

Lugar cerrado, todo lo que es preciso saber para decir es sabido.

Encontramos, en esta dirección, el cuarto donde están encerrados los dos protagonistas de *Fin de partida*, la habitación donde Malone muere (o más bien va indefinidamente hacia su muerte) o también la casa del señor Knott en *Watt*, sin olvidar el cilindro por donde se agitan las entidades de *El despoblador*. En todos estos casos, el dispositivo de la ficción establece un estricto control del lugar, construye un universo suficientemente finito como para que esté un tiempo bloqueada la escapatoria del ser, cuando la prosa quiere aprehenderlo.

En contraste, el lugar abierto expone el azar de los recorridos, da una vuelta más de tuerca a la disipación, busca mantenerse lo más cerca posible de la fuga de las apariencias. Se trata de una igualdad muy diferente entre el lenguaje y el ser dado que la flexibilidad del primero se mide gracias a la versatilidad del segundo. Busca anticipar las metamorfosis. Es el caso de la campiña irlandesa, llana, con colinas, con bosques imprecisos, donde Molloy busca a su madre y donde Moran busca a Molloy. Es la ciudad y el laberinto de calles de *El expulsado* y es incluso, dado que nos enteraremos de que es infinito, el pasillo de cieno negro por donde se arrastran los verdugos y las víctimas de *Cómo es*. El dispositivo de la ficción busca aquí captar en la lengua el tiempo de conversión del ser en nada. La prosa se adhiere al ser, no por el control de sus elementos, sino porque huye tan deprisa como él, incluso más deprisa.

Sin embargo, poco a poco, Beckett va a fusionar las dos figuras prosódicas del lugar del ser. Poco importa que se trate del espacio cerrado o de la errancia, la supresión de toda particularidad descriptiva aboca a una imagen uniforme de la tierra y del cielo donde moverse equivale a una transparente inmovilidad. El texto *Sin* — Beckett había forjado en inglés el término *Lessness* — es una pura descripción que repite lentamente o modifica sus componentes, y que representa, desde mi punto de vista, la culminación del esfuerzo poético de Beckett para asignar el ser a un lugar:

Cielo gris sin nube ni un ruido nada que se menea tierra arena gris ceniza. Cuerpecito mismo gris que la tierra el cielo las ruinas solo en pie. Gris ceniza a la redonda tierra cielo confundidos lejanos sin fin.

Lo que está en juego para Beckett, en este tipo de paisaje, de fijar la *escena* del ser, de determinar su iluminación que -precisamente porque estamos «antes» de que ocurra algo- debe ser entendida en la neutralidad de lo que no es ni la noche ni la luz. ¿Cuál es el color más apropiado al lugar vacío que es el *fondo* de toda existencia? Beckett responde: es el gris oscuro o el negro claro o el negro marcado por un color incierto. Esta metáfora designa el ser en su localización desnuda de todo acontecer. Beckett la

resume a menudo con el término de «penumbra». Por ejemplo en *El despoblador*:

Lo que sorprende de primeras en esta penumbra es la sensación de amarillo que da por no decir de azufre para evitar las asociaciones.

En *Rumbo a peor*, la temática de la construcción prosódica del lugar del ser, de lo que hay antes de todo saber o más bien del mínimo de saber al que se puede agarrar la lengua, es explícita, adoptando el nombre de penumbra:

Penumbra oscura fuente no sabido. Saber lo mínimo. No saber nada no, sería demasiado bello. Todo lo más lo mínimo mínimo.

Y el hecho de que ese «mínimo mínimo» constituya el ser de un lugar vacío a la espera de los cuerpos, de la lengua, de los acontecimientos, es anotado de una manera muy precisa:

Desaparición del vacío no se puede. Excepto desaparición de la penumbra. Entonces desaparición de todo.

Se podría decir, como colofón de esta simplificación ficticia, denominar el lugar del ser o penumbra, una «oscuridad-gris», una oscuridad suficientemente gris como para que no esté en contradicción con la luz, una oscuridad que no se oponga a nada, una negrura antidialéctica. Es ahí donde lo cerrado y lo abierto se vuelven indistinguibles; es ahí donde el viaje y la fijeza son metáforas reversibles de lo que, del ser, es expuesto al lenguaje.

Por supuesto, la misma oscuridad-gris no se deja enunciar de forma clara y distinta. Es, por cierto, por lo que se convoca la escritura literaria. Se hace pues preciso invertir la equivalencia cartesiana entre lo verdadero y lo claro-y-distinto. Como en *Molloy*:

Lo creo, sí, creo que todo lo que es falso se deja mucho más reducir a nociones claras y distintas, distintas de todas las demás nociones.

Si la oscuridad-gris, que no separa la negrura y la luz, es el lugar del ser, se puede solicitar la prosa artística pues sólo ella acarrea un pensamiento posible de lo «in-separado», de lo indistinto. Sólo ella puede alcanzar el punto exacto donde el ser, lejos de dejarse pensar en una oposición dialéctica al no-ser, mantiene con él una turbia equivalencia, ese punto en el que, como lo dice Malone (no sin habernos advertido de que se puede así «infestar toda una lengua»): «Nada es más real que nada».

Sin embargo, dista mucho de ser cierto que baste la demanda de recursos efectuada por el poema latente para superar todos los obstáculos, porque no hay sólo el lugar o, como dice también Mallarmé, no es verdad que «nada no haya tenido lugar más que



el lugar». En efecto, toda ficción, por mucho que esté entregada a la fundación, en cierre, en apertura, o en negro-gris, del lugar del ser, supone o se encadena a un sujeto. Y este sujeto se excluye del lugar por la simple razón de que lo nombra y porque, al mismo tiempo, se mantiene a distancia de esta denominación. Aquél para quien hay la oscuridad-gris no deja de reflexionar y de retomar el trabajo poético de la localización. Al retomarlo, adviene él como un suplemento incomprensible del ser, un suplemento que la prosa arrastra en el mismo lapso de tiempo en el que toda su energía se dispone a no dejar emplazamiento alguno a ningún suplemento, haciendo equivaler lo real y la nada.

De ahí procede la tortura del *cogito*.

## El sujeto solitario

Supongamos que el sujeto, encadenado a la lengua, sea el pensamiento del pensamiento o el pensamiento de lo que se piensa en el habla. Entonces, ¿en qué consiste el esfuerzo de la ficción por capturarlo, por reducirlo, por que acabe esta excepción punzante a la pura oscuridad-gris del ser? La escritura, ese lugar de experimentación, va a anular el resto de funciones primitivas de la humanidad: el movimiento, la relación con el otro. Todo va a reducirse a la voz. Atado a una jardinera o inmovilizado en una cama de hospital, el cuerpo, cautivo, agarrotado, mutilado, moribundo, no es sino el soporte casi perdido de un habla. ¿Cómo semejante habla, machacona, interminable, puede ella misma identificarse, remitirse a sí misma? No lo puede —tal como Blanchot lo dijo con exactitud al analizar a Beckett— más que retornando al silencio que se puede suponer en el origen de toda habla. Lo que pone en juego la voz es el perseguir, con la ayuda masiva de fábulas, de ficciones narrativas, de conceptos, el mero punto de enunciación, el hecho de que lo que es dicho es propio de una facultad peculiar de decir, la cual no se dice sino que se agota en lo que es dicho, todo y cuando permanece siempre más acá, en un silencio indefinidamente productor de tumulto verbal.

Con el fin de retomarse y de anularse, la voz debe entrar en su propio silencio, producir su propio silencio. Tal es, en efecto, la esperanza fundamental del «héroe» de *El innombrable*:

[...] es un sueño, es quizá un sueño, me extrañaría, voy a despertarme, en el silencio, no dormirme ya, eso será yo, o soñar una vez más, soñar un silencio, un silencio de sueño.

No obstante, lo que ocurre es que este objetivo es inalcanzable.

Lo es, en primer lugar, porque las condiciones necesarias para la obtención de ese despertar de la lengua en su silencio inicial someten al sujeto de la voz a una intolerable tortura.

En unas ocasiones, esta voz se exaspera, prolifera, inventa mil fábulas, gime y se precipita. Pero esta movilidad es insuficiente para el fin perseguido que es el de destruir el lenguaje por exceso y saturación, obtener el silencio gracias a la violencia ejercida sobre las palabras.

En otras ocasiones, por el contrario, la voz se extenua, tartamudea, se repite, no

inventa nada. Pero esta esterilidad no es tampoco suficiente para que, de la lengua fatigada y entrecortada, surja el silencio original.

Esta oscilación entre un exceso tan violento que destruye, no la lengua, sino el sujeto, y un defecto que lo expone en vano a los padecimientos del «morir», instala al sujeto del *Cogito* beckettiano en un verdadero horror:

Yo [el héroe de *El innombrable*] sólo pienso, si eso es este enloquecimiento vertiginoso como el de un avispero que llenamos de humo, superado cieno grado de terror.

Pero el objetivo es también inalcanzable por la sencilla razón de que la reflexión, tal y como es alojada en la voz, no posee la estructura simple (uno que habla y otro —el mismo— que piensa la palabra para que ésta haga el silencio) que de primeras podemos imaginar.

En los *Textos para nada*, pertenecientes a un periodo de grave crisis en Beckett, por lo que el título debe ser tomado, como siempre, al pie de su letra (estos textos fueron escritos para nada pues nada en el pensamiento del artista resulta de ellos), Beckett muestra que el sujeto no es doble (el pensamiento y el pensamiento del pensamiento), sino triple y que pretender reducir a la unicidad del silencio esta triplicidad es del todo punto imposible. Veamos esta descomposición en tres del *cogito*, en *Relatos y textos para nada*:

[...] uno que habla diciendo, al mismo tiempo que habla. Quién habla, y de qué, y uno que oye, mudo, sin comprender, lejos de todos [...]. Y este otro [...] que divaga así a fuerza de que yo provea y de él desprovisto [...]. He aquí un bonito trío, y decir que todo eso sólo hace uno, y que este uno no hace nada y, cual nada, él no vale nada.

Observemos cuidadosamente los componentes de este «bonito trío».

Primero hay el sujeto que habla, sujeto del decir, del que se supone que es capaz también de preguntar « ¿quién habla?» en el mismo momento en que habla. Llamémosle el sujeto de la enunciación.

Luego hay el sujeto pasivo, que oye sin comprender, que está «alejado» porque es la materia oscura de aquel que habla, el soporte, el cuerpo idiota de toda subjetividad pensante. Llamémosle el sujeto de la pasividad.

Por último hay el sujeto que se pregunta lo que son los otros dos, el sujeto que quiere identificar el «yo» de la palabra, el sujeto que quiere saber lo que se ventila del ser del sujeto y que, para alcanzarlo, se somete a tortura. Llamémosle el sujeto de la cuestión.

Podemos entender «cuestión» en su sentido penal, el de sospechoso «puesto a cuestión de tormento». ¿En qué consiste, entonces, esa tortura del pensamiento? Lo

acabamos de decir: la penumbra, la oscuridad-gris que localiza el ser no es, a fin de cuentas, más que una escena vacía. Para llenarla es preciso dirigirse hacia esa irreducible región de la existencia que es el habla, la tercera función universal de la humanidad, además del movimiento y de la inmovilidad. Pero ¿qué es el ser de un habla sino el sujeto hablante? Es preciso, por lo tanto, que el sujeto, literalmente, se *retuerza* hacia su propia enunciación. Y esta vez es la expresión «retorcerse de dolor» la que hay que interpretar en sentido literal. Ahora bien, esta torsión es también un descuartizamiento desde el momento en que se cae en la cuenta de que la identidad del sujeto es triple y no solamente doble.

El sujeto «verdadero», al que habría que conducir al silencio y que nos desvelaría *lo que hay* en la penumbra del ser, es la unidad de los tres. Pero esta unidad, nos dice Beckett, no vale nada. Al fin y al cabo, ¿qué importa? El hecho de que no sea «nada» no es un defecto, porque hemos visto, a propósito de la oscuridad-gris del ser, que «nada es más real que nada». Sí, pero todo el problema estriba en que por contraste con la oscuridad-gris del ser, en efecto indiscernible de la nada (porque el ser y la nada son lo mismo), el sujeto es el resultado de una pregunta. Más toda pregunta impone valores, exige que se pueda preguntar: ¿qué vale la respuesta? Si, al final, después de un trabajo ímprobo del habla sólo se encuentra como respuesta lo que había antes de toda pregunta (la nada, la oscuridad gris), la tortura de la identificación del sujeto no habrá sido sino una amarga payasada. Si cuando uno cuenta como uno al sujeto de la enunciación, al sujeto de la pasividad y al sujeto de la pregunta, y la misma pregunta se diluye en el retorno a la indiferencia del ser, se debe a que uno ha contado mal.

Se deriva de ello que hay que volver a comenzar. Recomenzar cuando uno acaba de constatar que todo ese quehacer es imposible. La tortura tiene como único resultado la exhortación desoladora, deshabitada, a tener que seguir sometándose a ella. Tal era, por lo demás, la conclusión de *El innombrable*:

Hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir.

El *cogito* de la mera voz es insoportable (en sentido estricto: nadie puede, en la escritura, soportarlo), pero es también inevitable.

Llegados a este punto, da la impresión de que estemos en un callejón sin salida y tal fue, en efecto, en el momento de aquellos *Textos para nada*, el parecer de Beckett. Se trataba de saber si se podía continuar y la respuesta fue negativa. ¿Cómo continuar oscilando, sin auxilio ni recursos, y sin resultados, entre la oscuridad-gris del ser y la tortura infinita del *cogito* solipsista? ¿Qué ficciones nuevas pueden engendrarse en semejante balanceo? Una vez nombrado el ser y experimentado el bloqueo del sujeto, el cual está en el ser a modo de excepción, ¿de qué se alimenta el habla del escritor sino de la pura imposibilidad de reunirse con el silencio, algo que es constitutivo

suyo?

Acabar de una vez por todas con la alternancia del ser neutro y de la reflexión vana le era necesario a Beckett para salir de la crisis. Se trataba de romper con el terrorismo cartesiano. Para ello era preciso encontrar algunos terceros términos, ni reducibles al lugar del ser ni idénticos al rumiar de la voz. Era importante que el sujeto se abriese a una alteridad, que dejase de ser *plegado* sobre sí mismo en una palabra interminable y torturadora. Esta es la razón de la importancia creciente, a partir de *Cómo es* (1960), del acontecimiento (que se *añade* a la penumbra del ser) y de la voz del otro (que interrumpe el solipsismo).

## El acontecimiento y su nombre

Poco a poco, no sin dudas y arrepentimientos, la obra de Beckett se irá abriendo al azar, a los incidentes, a bruscas modificaciones de lo dado y así a la idea de la felicidad. La última palabra de *Mal visto mal dicho* es precisamente: «Conocer la felicidad».

Es por eso por lo que nos oponemos a la idea generalizada según la cual Beckett habría dirigido sus pasos hacia una indigencia nihilista, hacia una radical opacidad de las significaciones. Ya hemos dicho que la indigencia, tanto de las escenas y de las voces como de la prosa, era un método dirigido contra la diversión y cuyo apoyo creciente es la poetización de la lengua. La opacidad se debe a que Beckett substituye la pregunta ¿cómo nombrar lo que acaece? por la pregunta ¿cuál es el sentido de lo que es? Y es que el potencial de felicidad es mucho más grande cuando se dirige hacia el acontecimiento que cuando se busca en vano el sentido del ser.

Nuestro parecer es que la trayectoria de Beckett es más bien la de aquel que parte de una creencia velada en la predestinación, para dirigirse hacia el examen de las condiciones posibles, aunque sean aleatorias o mínimas, de una libertad.

Es verdad que la indagación acerca del acontecimiento es, como vamos a ver, crucial en *Watt*, que data de 1942-1943. Pero el éxito inmenso de *Esperando a Godot* (1948), después del callejón sin salida al que lleva la trilogía (*Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*), ocultó ese primer impulso. Se ha recordado de esas obras que nunca pasa nada. Molloy no encontrará a su madre, Moran no encontrará a Molloy; Malone estira hasta el infinito las fábulas que pueblan su agonía, pero la muerte no llega; el Innombrable no tiene otra máxima que la de continuar sin cesar. Y a Godot, por supuesto, sólo se le puede esperar, pues no es sino la promesa siempre vuelta a comenzar de su venida. Es en este elemento sin manifestación ni novedad en el que la prosa oscila entre la captación de un ser indiferente y la tortura de una reflexión sin efecto.

En *Watt*, el lugar del ser está absolutamente clausurado, da validez a un estricto principio de identidad. Es un lugar completo, autosuficiente, eterno:

[...] en la casa del señor Knott nada podía ser añadido, nada sustraído, tal como era entonces lo había sido al comienzo, y lo seguiría siendo al final, desde cualquier punto de vista esencial.

Se podría pues creer que estamos en un universo típicamente predestinado. El conocimiento se da sin libertad de ningún tipo, consistiendo en preguntas relativas a las leyes del lugar. Se trata de comprender, siempre en vano, los impenetrables designios del señor Knott. ¿Dónde se encontrará en ese momento? ¿En el jardín? ¿En la planta de arriba? ¿Qué es lo que prepara? ¿Qué es lo que le gusta? El pensamiento se irrita y se fatiga, luchando contra leyes oscuras, lo que es la dimensión kafkiana de este libro.

Lo que lo salva es eso que funciona «fuera de la ley», eso que viene a añadirse a la situación —sin embargo, declarada clausurada e incapaz de añadidos— simbolizada en la casa del señor Knott. Watt llama «incidentes» a esos suplementos paradójicos. Por ejemplo, el hecho de que se depositen ante la puerta unos cubos de basura destinados a unos perros cuya proveniencia es, según las leyes perceptibles de la Casa, incomprensible. Y Watt declara a propósito de estos incidentes que son «brillantes de claridad formal y de contenido impenetrable».

Entonces, el pensamiento va a abrirse a una cosa muy diferente que la vana percatación de su propia predestinación, por no hablar de la tortura inducida por el imperativo del habla. Va a intentar aquél, por medio de hipótesis y de variaciones, llevar su comprensión del «contenido impenetrable» de los incidentes a la altura de su «claridad formal». Claridad formal que designa el carácter circunscrito y único, el brillo propio del acontecer, el puro y deleitoso «surgir» de los susodichos incidentes.

Pero a Beckett le queda, en lo que se refiere al acontecimiento, una etapa por salvar. Aquella que lleva de una voluntad de encontrarle un sentido (vía descorazonadora porque precisamente el acontecimiento es lo que es sustraído a todo régimen de sentido) al deseo muy diferente de darle un nombre.

En *Watt* sólo hay todavía la primera figura, lo que hace que la novela no esté totalmente despegada de un simbolismo religioso (llamamos «religión» al deseo de dar sentido a todo lo que acaece). Watt es un intérprete, un hermeneuta. Incluso la hipótesis del sinsentido está presa de una voluntad encarnizada de dar sentido y aún más de conectar ese sentido a un sentido original, un sentido perdido y redescubierto (lo que es la inclinación ineluctable de lo que llamamos «religión»: sostener que el sentido estaba ahí desde siempre pero que el hombre lo ha extraviado):

[...] la significación que Watt, en sus explicaciones, le atribuyó a este orden de incidentes era unas veces la significación original perdida y más tarde recobrada, otras veces una significación totalmente distinta a la original, y otras veces una significación desligada, a un plazo más o menos largo y con mayor o menor perjuicio, de la original ausencia de significación.

Así, en *Watt*, se le ofrece la oportunidad al pensamiento de que el acontecimiento

exista. Pero el movimiento del pensamiento, una vez avivado por los incidentes, retorna al origen y a la repetición del sentido. La atracción «predestinante» de la casa del señor Knott es la más intensa. Lo que está siempre en juego es conectar los incidentes al foco supuesto de todas las significaciones.

Casi en el otro extremo de la trayectoria de Beckett, en *Mal visto mal dicho* o en *Rumbo a peor*, volvemos a encontrar la función central del acontecimiento, pero el despertar del pensamiento funciona de una manera completamente distinta. Ya no estamos ante el juego del sentido y del sinsentido.

Ya en *Fin de partida* (1952), Clov se burla de la idea de Hamm en virtud de la cual «si algo sigue su curso» es necesario deducir que hay significación:

¿Significar? Nosotros, ¿significar? ¡Ah, ésta sí que es rematadamente buena!

¿Qué quiere decir «mal visto mal dicho»?

El acontecimiento es forzosamente «mal visto» porque es exactamente lo que se encuentra como excepción de las leyes ordinarias de la visibilidad. El «bien visto» nos remite a la indiferencia del lugar, a la oscuridad-gris del ser. La brillantez formal del incidente, de lo «que acaece», por la sorpresa que ella impone, desbarata el ver y el bien ver.

Pero el acontecimiento es también «mal dicho», porque el bien decir no es sino la repetición machacona de las significaciones establecidas. No se trata, aunque sea bajo el pretexto del sentido, de retrotraer la novedad formal del acontecimiento a esas mismas significaciones arrastradas por la lengua corriente. Al «mal visto» del acontecimiento debe corresponder una invención verbal, una nominación desconocida y en consecuencia un «mal dicho» si nos remitimos a las leyes usuales del lenguaje.

«Mal visto mal dicho» designa el acuerdo posible entre lo que, siendo puro surgir, se encuentra como excepción de las leyes de lo visible (o de la presentación) y lo que, inventando poéticamente un nuevo nombre para ese surgir se encuentra como excepción de las leyes del decir (o de la representación).

Todo se dirime en la armonía entre un acontecimiento y el surgimiento poético de su nombre.

Leamos este pasaje sorprendente de *Mal visto mal dicho*:

Durante la inspección, de repente un ruido. Haciendo sin que aquélla se interrumpa que la mente se despierte. ¿Cómo explicarlo? ¿Y cómo decirlo sin ir hasta allí? Y lejos detrás del ojo se emprende la búsqueda. Mientras palidece el acontecimiento. Sea el



que fuere. Pero he aquí que en su auxilio de repente se renueva. De pronto el nombre común poco común del desplome. Reforzado poco después si no debilitado por el inusual descaecido. Un descaecido desplome. Dos. Lejos del ojo mucho en su tortura siempre un rayo de esperanza. Por gracia de estos modestos comienzos.

Anotemos con detenimiento las etapas por medio de las cuales Beckett inserta en la prosa el movimiento del «mal visto mal dicho».

- 1) La situación de partida es «la inspección», entiéndase por ella la función normal de ver y de bien ver que se agota en considerar lo que hay, la estancia neutra del ser (Beckett dice que el ojo está «siempre entregado a su tormento»).
- 2) El acontecimiento, retrotraído por el método de la ascesis a un simple rasgo, es un ruido, que se encuentra como excepción («de repente») de la monótona y machacona inspección.
- 3) «La mente se despierta», lo cual es una confirmación de que el pensamiento sólo es diurno y está en vela bajo el efecto de un acontecer.
- 4) De entrada, se incita a la pregunta que constituye el despertar del pensamiento a la explicación («¿cómo explicarlo?»), lo que es la figura dominante en *Watt*. Pero enseguida el sujeto renuncia a ello en provecho de una pregunta muy diferente, la del nombre: «¿cómo decirlo?»
- 5) Este nombre es inventado y sustraído por partida doble a las leyes corrientes del lenguaje. Está constituido por el sustantivo «desplome» («poco común», como se puede notar) y por el adjetivo «descaecido», que es «inusual» y que por lo demás no conviene al sustantivo. Digámoslo en una palabra, ese nombre es una composición poética (un mal decir), una sorpresa en la lengua, en concordancia con la sorpresa, con lo «repentino» del acontecimiento (un mal ver).
- 6) Esta concordancia produce «un rayo de esperanza» y se opone a la tortura de la inspección. No es en verdad sino un comienzo, un modesto inicio, pero este comienzo es atribuible al pensamiento que despierta como una gracia.

¿De qué inicio se trata? ¿De qué esperanza se trata? ¿Cuál es la potencia que guarda el acuerdo precario entre el surgimiento de lo nuevo y la invención poética de un nombre? No tengamos ninguna duda de que se trata de la esperanza de una verdad.

El sentido, la tortura del sentido, es el acuerdo interminable y vano entre lo que hay y la lengua corriente, entre el bien ver y el bien decir, acuerdo que es de tal forma que no se puede ni siquiera dirimir si es el lenguaje el que ordena este acuerdo o si es el ser quien lo prescribe. Es, digámoslo, el extenuante tormento de todas las filosofías empiristas.

Una verdad comienza con el acuerdo ordenado entre un acontecimiento separable, «brillante de claridad formal», y la invención en la lengua de un nombre que, de ahora en adelante, lo va a guardar, aunque —como es inevitable— el acontecimiento «palidezca» y finalmente desaparezca. El nombre asegurará en la lengua su custodia.

Pero si algunas verdades existen, la felicidad no está excluida. Es preciso sólo someter esas verdades a la prueba del Otro. Es preciso experimentar si por lo menos una verdad puede ser compartida. Tal como en *Assez* los viejos amantes comparten, aunque sea, unas certezas matemáticas:

Nos refugiamos en la aritmética. ¡Cuántos cálculos mentales efectuados al unísono partidos de risa!

El poema de las nominaciones improbables posibilita imaginar una aritmética amorosa.

## LOS OTROS

Pese a que Molloy, Malone o el Innombrable busquen y encuentren otros supuestos sujetos, se encaminan hacia la soledad. La tonalidad de *El Innombrable* es incluso claramente solipsista. Es probablemente en el teatro, con las parejas de Vladimir y Estragón (*Esperando a Godot*), o de Hamm y Clov (*Fin de partida*), en donde adquiere protagonismo lo que seguirá estando en el corazón de las ficciones de Beckett: la pareja, el Dos, la voz del otro y, en definitiva, el amor. Ese amor del que Malone, con el fin a la vez de retrasar y propiciar la llegada de la muerte en su lejanía, cuenta todo su contenido: de galanteos, de temores y de tímidos contactos, de los que sólo importa retener que hicieron entrever a Macmann lo que significaba la expresión entre dos.

Sin embargo, el ser-dos se inserta en lo plural, en la extraña multiplicidad de los animales humanos. Beckett, siempre preocupado por reducir la proliferación de los detalles a algunos rasgos esenciales, dedica algunos de sus textos a explayar, con el telón de fondo del ser anónimo, el ajeteo de la humanidad plural, a clasificar las situaciones, a elaborar la lista de las funciones. Estos textos son comedias humanas donde la diversidad de las figuras sociales y subjetivas es sustituida por una enumeración, que se declara exhaustiva, de todo lo que la existencia contiene de posibilidades esenciales. Son también divinas comedias dado que la voluntad de proceder al inventario completo de las acciones y de las situaciones (siempre por supuesto siguiendo la regla de la ascesis metódica) supone un lugar fijo, alejado de toda realidad empírica y que es una especie de *no man's land* entre la vida y la muerte, como si fuese preciso, para estar seguro de que la prosa se apodera definitivamente de la pluralidad humana, que fundase ella una especie de eternidad, un laboratorio apartado donde se observa de manera intemporal los animales en cuestión. Está claro que estos laboratorios se parecen al decorado de Dante y es sabido, por cierto, que Beckett leyó asiduamente *El Infierno*, en particular el Quinto Canto.

En *El despoblador* (1967-1970), el lugar es un gran cilindro de caucho, sometido, por medio de sus parámetros físicos (luz, temperatura, sonidos, etc.) a unas leyes tan estrictas y tan contingentes como las leyes de la física científica. Todo un pueblo humilde constituido por gentes variadas no tienen otro objetivo que buscar su despoblador. Es justo el inicio de la fábula:

Estancia donde unos cuerpos van buscando cada uno su despoblador.

¿Qué es el «despoblador»? Es el otro propio de cada uno, aquel que lo singulariza, que lo extirpa del anonimato. Ser «despoblado» es advenir a sí mismo, no ser ya más un

simple elemento de la pequeña tropa de buscadores. Beckett supera así las antinomias dolorosas del *Cogito*: no es de la confrontación verbal, cara a cara, con uno mismo de la que depende la identidad de uno mismo, es del descubrimiento de su otro.

A partir de este sencillo motivo y a través de la descripción minuciosa de los avatares de la búsqueda (hay que correr por el cilindro, subir por unas escaleras, explorar unos nichos situados a diferentes alturas, etc.), Beckett alcanza a extraer unos criterios de clasificación de la pluralidad humana.

El más importante de estos criterios distingue a los humanos que buscan de los que han renunciado a buscar. Estos últimos se han doblegado a su deseo porque en el cilindro no existe ningún otro deseo que el de ser despoblado (lo que quiere decir: ningún otro deseo, como diría Nietzsche, autor muy leído por el joven Beckett, que el de «llegar a ser el que se es» por mediación de su otro). De estos buscadores abatidos se dice que son unos derrotados. Adviértase de que ser derrotado nunca es ser derrotado por el otro, al contrario, es renunciar a ello.

El segundo criterio nos remite a las categorías primitivas del movimiento y del reposo. Algunos buscadores circulan sin parar, unos se paran, otros, por último, no se mueven.

Beckett resume de esta manera los grupos humanos que se pueden describir y enumerar con ayuda de los dos criterios:

Vistos desde cierto ángulo esos cuerpos son de cuatro tipos. En primer lugar los que circulan sin parar. En segundo lugar los que se paran alguna vez. En tercer lugar aquellos que a menos de ser expulsados no dejan nunca el sitio que han conquistado y una vez expulsados se arrojan al primero libre para de nuevo inmovilizarse. [...] En cuarto lugar los que no buscan o no buscadores la mayoría sentados junto a la pared.

Los vivientes absolutos y nómadas (primera categoría) y los derrotados (cuarta categoría) son figuras extremas del deseo humano. Entre los dos (segunda y tercera figura) se encuentran los que llama Beckett los «sedentarios».

!

Sin embargo, un punto concentra todo el optimismo paradójico de Beckett. Puede ocurrir, en muy contadas ocasiones, casi nunca, pero no nunca en absoluto, que un buscador derrotado retorne a la palestra de la búsqueda. Es lo que nosotros llamamos la concepción beckettiana de la libertad. Podemos en verdad ser vencidos es decir derrotados en el deseo que nos constituye, sin que dejen de existir todas las posibilidades, incluida la de que esta derrota, irreversible en su esencia (pues ¿cómo aquél cuyo deseo está muerto podría desear siquiera que vuelva su deseo?), sea milagrosamente reversible.

Todo sedentario se encuentra en la posibilidad del nomadismo. E incluso el que se doblaga en su deseo puede súbitamente (es entonces, en sentido fuerte, un acontecimiento) desear desear. No hay condenación eterna pues el infierno puede revelarse, para quienquiera que resida en él, no ser más que un purgatorio.

Esta indestructibilidad de los posibles incluso donde se ha renunciado a ellos es afirmada por Beckett en un pasaje extraordinariamente denso y que es un perfecto ejemplo de lo que he llamado «la elongación» de la frase, el estilo no puntuado que unifica todas las ramificaciones de la idea:

[...] en el cilindro lo poco posible ahí donde no es no es ya solamente y en el menor menos la nada entera si esta noción es mantenida.

Este enunciado se desglosa de esta manera. Por un lado, todo debilitamiento del deseo de buscar a su otro es un absoluto porque si este deseo se mengua («el menor menos») es como si se anulase (en el menor menos hay «la nada entera»). Por otro lado, sin embargo, lo que no es posible (como recomenzar a buscar si se ha renunciado) no es en puridad definitivamente imposible, sino sólo y provisionalmente «no más posible». Lo que quiere decir que la elección de renunciar lo destruye todo. Pero que la *posibilidad* inherente a la elección permanece misteriosamente indestructible.

Una figura de la pluralidad humana está siempre suspendida entre la irreversibilidad de las elecciones y el mantenimiento de los posibles, en consecuencia su reversibilidad.

En *Cómo es*, probablemente la prosa más sobresaliente de Beckett junto a *Basta* y *Mal visto mal dicho*, la distribución de las figuras obedece a un principio diferente.

Los animales humanos reptan sobre una especie de lodo negro, arrastrando con ellos una bolsa de comida. En este imperativo viajero se dan cuatro posibilidades:

- 1) Continuar reptando solo en la oscuridad.
- 2) Encontrar a alguien en posición activa y, en la oscuridad, echarse encima de él. Es la figura denominada del verdugo. Señalemos que la actividad principal del verdugo es la de extorsionar a su víctima, sonsacándole fábulas de otra vida, reminiscencias, si es necesario plantándole en las nalgas la tapa afilada de una lata de conservas. Lo que prueba que el verdugo quiere también él ser «despoblado», arrancado de la soledad, sustraído a la oscuridad de la reptación infinita, por aquél con quien se encuentra.
- 3) Ser abandonado por aquél al que uno ha encontrado. No queda entonces otra cosa que inmovilizarse en la oscuridad.

4) Ser encontrado por alguien, esta vez en posición pasiva. Se os echa encima cuando estás inmóvil en la oscuridad y eres tú el que deberá darle su ración de fábulas. Es la posición llamada de la víctima.

La enumeración de las figuras genéricas de la humanidad realiza una vez más una combinación de la pareja movimiento/reposo y de la pareja sí-mismo/otro. Podemos ser un solitario que viaja, un solitario inmóvil, un verdugo o una víctima.

Estas figuras están regidas por un principio estricto de igualdad, no siendo ninguna superior a las demás. La utilización de las palabras «verdugo» y «víctima» no tiene por qué desorientarnos. Beckett nos advierte de que no hay ningún patetismo ni ninguna ética sobreentendida, a no ser la de la prosa, que podría exagerarse, porque las palabras «suenan» siempre demasiado como para preservar el anonimato y la igualdad de las figuras de los que se reviste el animal humano. Esta igualdad de las figuras legitima el enunciado siguiente, de una gran profundidad:

En todo caso estamos en la justicia nunca he oído decir lo contrario.

La justicia aquí mentada no está relacionada con ninguna norma ni finalidad. Es relativa a la igualdad ontológica de las figuras del sujeto humano genérico.

Al tratarse de los momentos en los que uno es o verdugo o víctima y, por lo tanto, se está en la extorsión de una palabra o de un relato, Beckett declara que son propios de «la vida en el amor estoico». Con ello se establece un doble vínculo. Aquel que hace del amor el verdadero nombre del encuentro, entre un sujeto, su otro o su despoblador y aquel que urde en este encuentro las tiernas fábulas del pasado.

Una vez superados los límites aterrizantes del *cogito* solipsista, gracias al dispositivo fabulador del encuentro con otro, lo que se descubre es, a la vez, la fuerza del amor y el potencial de la nostalgia.

## El amor

El acontecimiento en el que el amor se origina es el encuentro. Desde los años treinta, en *Murphy*, Beckett insiste en que la fuerza del encuentro es tal que nada, ni en los sentimientos ni en el cuerpo deseante está a su medida:

[...] encontrarse como lo concibo yo supera todo lo que puede el sentimiento, por muy poderoso que sea, y todo lo que sabe el cuerpo, sea la que sea su ciencia.

Si la cuestión de la existencia y de la diferencia del otro es pregnante es porque se juega en ella la posibilidad del encuentro y que en este punto Beckett monta unos dispositivos a modo de experiencia literaria tanto para evaluar la hipótesis negativa (como *Compañía* cuya última palabra es «solo») como para sostener la hipótesis positiva (como en *Assez* o en *Los días felices* en donde la figura de la pareja es indiscutible y produce una forma extraña y fuerte de felicidad).

El encuentro permite que surja el Dos y fractura el encierro solipsista. ¿Este Dos primordial es sexuado? No hablamos aquí de las numerosas escenas sexuales, generalmente carnavalescas, que se encuentran en los relatos de Beckett, en donde el quebranto de los ancianos es representado con alegría, incluso con ternura. Estamos indagando si el encuentro, y el amor, disponen de figuras sexuadas.

Se ha pretendido a menudo que las «parejas» de Beckett eran efectivamente asexuadas, o masculinas, y que había algo de intercambiable —o de homo-sexuado— en la posición de las parejas. No lo creemos para nada. Es cierto que Beckett no parte en general de la evidencia empírica que distribuye los animales humanos en hombres y mujeres. Esta posibilidad se lo prohíbe la ascesis metódica por lo que procura con esmero que los pronombres y los artículos no permitan decidir el sexo del locutor o del «personaje». Pero los efectos del encuentro determinan bien dos posiciones totalmente disímiles de modo que se puede decir que para Beckett los sexos no preexisten al encuentro amoroso sino que son más bien su resultado.

¿En qué consiste esta disimilitud? En *Cómo es*, lo hemos visto, se da, después de que un animal humano caiga encima de otro, la figura del verdugo y de la víctima. Estipulemos diciendo que la primera es «masculina» y la segunda «femenina» (y es verdad que Beckett se cuida de no pronunciar estas palabras). Esta distinción —es preciso insistir en este punto— no tiene ninguna relación con una «identidad» de los sujetos. A fin de cuentas, una víctima puede volverse verdugo siempre y cuando en un encuentro sea «ella» la que caiga sobre el otro. Pero desde el interior de una

situación amorosa dada (llamemos «amor» lo que procede de un encuentro) hay forzosamente estas dos figuras.

Puntualicemos que están lejos de reducirse a la oposición de lo activo y de lo pasivo. Es necesario tener cuidado con la complejidad del andamiaje beckettiano.

Por ejemplo, al cabo de un tiempo indefinido es la víctima la que se va, dejando al verdugo «inmóvil en la oscuridad». Es preciso pues comprender que quienquiera que esté de viaje con su bolso está del lado «femenino» o, por lo menos, proviene de lo femenino, mientras que cualquiera que esté abandonado e inmóvil en la oscuridad está del lado «masculino» o por lo menos se estanca en él. Por lo tanto, se opondrá la movilidad que favorece lo femenino a una tendencia a la inmovilidad taciturna propia de lo masculino.

Paralelamente, no hay duda de que la figura del verdugo es la del mandato, la del imperativo. Más ¿cuál es su contenido? Consiste en extraer de la víctima relatos, reminiscencias, jirones de todo lo que afecta a lo que Beckett llama de manera magnífica «el tiempo bendecido por el cielo». Ello nos autoriza a sostener que si del lado masculino se encuentra el imperativo de «continuar» —a medias gozo, a medias tortura—, del lado femenino se disponen la potencialidad del relato, la catalogación de la errancia, la memoria de la belleza.

Por último, todo encuentro prescribe cuatro grandes funciones: la fuerza de la errancia, el dolor de la inmovilidad, el gozo del imperativo y la invención del relato.

A partir de estas cuatro funciones el encuentro determina el surgimiento de las posiciones sexuadas. Llamaremos «masculina» la combinación del imperativo y de la inmovilidad y «femenina» la de la errancia y el relato.

En *Basta* encontramos una determinación aún más profunda de la dualidad de los sexos inducida por el amor. La posición masculina está ahí especificada por un constante deseo de separación. La heroína (la denomino «mujer» sólo en cuanto ocupa precisamente la posición in-separada) declara:

Nos habíamos escindido, si es eso lo que deseaba él.

En *Los días felices* vemos igual de claro que es Willie quien se mantiene a distancia, quien es invisible y está ausente, y Winnie quien proclama, declara, legitima, día tras día, la eternidad de la pareja.

En efecto, la posición masculina alimenta el deseo de una escisión. No se trata de volver al solipsismo, se trata de que el Dos sea experimentado y vuelto a ser demostrado en el entre-Dos, en lo que distingue a sus dos términos. El deseo masculino es afectado, infectado, por el vacío que separa las posiciones sexuadas en la



misma unidad del proceso amoroso. El «hombre» desea la *nada* del Dos, mientras que la «mujer», guardiana errante y «recitante» de la unidad original, del mero punto del encuentro, no desea *nada más que* el Dos sea la tenacidad infinita de un Dos que dura.

Ella es «el duro deseo de durar» mientras que es masculina la perpetua tentación de ver dónde está exactamente el vacío que pasa entre Uno y Uno.

Pero lo que hay aún de más admirable en este texto es el examen de las relaciones entre el amor y el conocimiento, entre la felicidad del amor y la dicha del conocimiento. Hemos citado ya el pasaje en el que la pareja se mantiene en su marcha por medio de dilatadas consideraciones aritméticas. «Masculina» es esta figura del saber gratuito, de la enciclopedia, amada como tal por la mujer y donde el cielo surge en el espejo del pensamiento. Véase en *Basta*:

Para poder gozar del cielo, de vez en cuando utilizaba un espejito redondo. Después de velarlo con su aliento de frotarlo contra su muslo buscaba en él las constelaciones. ¡La tengo! Gritaba hablando de la Lira o del Cisne. Y solía añadir que el cielo no tenía nada.

El amor es este intervalo por donde se persigue hasta el infinito una especie de indagación sobre el mundo. Pues el saber se experimenta y se transmite en él entre dos polos irreducibles de la experiencia, se sustrae al tedio de la objetividad, está cargado de deseo y es lo más íntimo y lo más vivo que poseemos. En el amor no es el mundo el que nos adueña de lo que es, no es él el que se apodera de nosotros. Al contrario, es la circulación paradójica entre «hombre» y «mujer» de un saber maravillado que provoca que poseamos el universo.

El amor es cuando podemos decir que tenemos el cielo y que el cielo no tiene nada.

## La nostalgia

Por haber escrito Beckett, en 1931, un ensayo brillante sobre Proust, se ha solido extraer la conclusión de que había cierta analogía entre los dos escritores en lo relativo al tratamiento de la memoria. Esta convicción se halla reforzada cuando se constata que los brotes del pasado se presentan como bloques, como una especie de reductos prosódicos, y que la infancia es antepuesta tanto en sus lugares (Irlanda) como en sus personajes (la Madre y el Padre).

Nuestro parecer es que esta analogía es engañosa dado que la función de la memoria involuntaria, ligada en Proust a una metafísica del tiempo, es en Beckett, una experimentación de la alteridad, sin contar con que habría que hablar en éste de un voluntarismo del recuerdo.

De ello deriva el que los fragmentos de infancia —o los recuerdos amorosos—, siempre marcados por un brusco cambio de tono de la prosa (una belleza serena hecha de fluidez rítmica, de asonancias, de certeza elemental: la noche, los astros, el agua, las praderas...), nunca sean lo que la situación presentada (el lugar del ser) podría albergar de verdad o de eternidad. Se trata de otro mundo, de la eventualidad de que se yuxtaponga a la oscuridad- gris del ser, en una improbable lejanía, un universo coloreado y sentimental cuyo relato pone a prueba el solipsismo, imponiendo a través de él en la meditación literaria el tema de la diferencia pura, de «la otra vida».

Es esencial el que no se trate de una experiencia de la conciencia sino de un relato que circula materialmente a distancia del sujeto. ¿Por qué? Porque lo que propone este relato atañe ora a la existencia de una «voz» que llegaría al sujeto desde fuera, ora a lo que un encuentro real permite oír en boca de otro, de hecho fábulas y tiernas lindezas, ora a una estratificación del mismo sujeto cuya infancia o juventud no son para nada el origen de ello, sino lo que alberga en sí mismo de alteridad interior, el hecho de que una existencia no tenga unidad pues está compuesta de sedimentos heterogéneos, lo que consolida la tesis de la imposibilidad de un *cogito* capaz de contar el sujeto como Uno.

En tres obras de Beckett se utilizan de manera sistemática estos tres usos de la nostalgia.

*La última cinta* (1959) presenta a un «personaje», Krapp, que escucha relatos y consideraciones diversas grabadas en una cinta magnética. La voz que nos llega de

esta manera es, en general, una «voz fuerte, un tanto solemne, patentemente la de Krapp en una época muy anterior». Krapp escucha fragmentos de estas cintas viejas, los comenta y graba estos comentarios. Así es puesta en escena su propia distancia entre estos trozos imaginados del pasado y su situación real. Krapp es un anciano que sólo se alimenta de plátanos y que, como es la ocupación favorita de los habitantes de la oscuridad-gris del ser, debe morir con toda seguridad de manera interminable.

Los comentarios, gestuales o prácticos, de Krapp, son generalmente poco gratos. En especial cuando la prosa de la cinta parece elevarse a fraseos filosóficos del tipo de:

[...] indestructible asociación hasta el último suspiro de la tempestad y de la noche con  
la luz del entendimiento y el fuego.

En ese momento «Krapp desenchufa con impaciencia el aparato». Enseguida comprendemos que busca un fragmento de lo que esta voz (que sólo es suya aparentemente, que es la de aquel otro que fue y que le muestra la multiplicidad irreducible del Yo) le cuenta: un fragmento sublime, compuesto de elementos sensibles y verbales completamente extraños a su situación real, elementos tales que entre ellos y él ninguna transición es susceptible de ser pensada.

Tendremos de ese fragmento varios trozos, incluso múltiples variantes, pero a través de las cuales permanece intacto, salvaguardado por la cinta (por la prosa, que es como una banda de billar, una salvación indirecta, diagonal), lo que autoriza a Krapp a evaluar qué es, en una desviación que no es tanto temporal como propia de una escisión del ser, esa «otra vida» de la cual cada uno es portador. Krapp terminará por dejarse llevar a una audición íntegra y nostálgica del fragmento:

... en lo alto del lago, con la barca, bogué cerca de la orilla, luego empujé la barca aguas adentro y abandoné a la deriva. Ella estaba tendida en las tablas del fondo, con las manos debajo de la cabeza y los ojos cerrados. Sol ardiente, apenas brisa, el agua algo rizada como a mí me gusta. Noté un rasguño en su muslo y le pregunté cómo se lo había hecho. Cogiendo grosellas silvestres, me respondió. Volví a decirle que aquello me parecía que no tenía salida, y que no merecía la pena continuar, y ella dijo que sí sin abrir los ojos. Entonces le pedí que me mirase y al cabo de unos instantes... al cabo de unos instantes lo hizo, pero sus ojos eran como grietas por culpa del sol. Me incliné sobre ella para darle sombra y los ojos se abrieron. Me dejaron entrar. Íbamos a la deriva entre las cañas y la barca se quedó encallada. ¡Cómo se doblaron, con un suspiro, ante la proa! Me deslicé por encima de ella, el rostro contra sus senos y mi mano sobre ella. Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.

En un primer momento, Krapp se esfuerza por anular la nostalgia recurriendo a la pura distancia:

Acabo de escuchar a ese pobre cretinito por el que yo me tomaba hace treinta años, cuesta creer que haya sido hasta ese punto gilipollas. Al menos eso terminó. Gracias a Dios.

Pero toda la continuación muestra que se interrumpe la reiteración del fragmento por esta protesta abstracta. La otra vida refulge bajo el insulto. Claro es que Krapp acaba cayendo en el clásico doblote del vacío y del silencio. Es el fin de la obra: «Krapp permanece inmóvil, mirando frente a él en el vacío. La cinta sigue rebobinándose en silencio». Ningún verdadero vínculo se establece entre la nostalgia y el curso de las cosas. La memoria no tiene una función salvífica. Únicamente es lo que confirma, en cuanto hay inicio de relato, la fuerza inmanente del Otro.

En *Cómo es* esta fuerza del relato procede de un Otro real, la «víctima», Pim, que da al «héroe» su propia vida, real o inventada, es lo de menos:

Esta vida que hubiera habido inventado rememorado a partir de cómo saber esto ahí arriba me la daba la hacía mía ese que me cantaba los cielos sobre todo los caminos sobre todo donde él se deslizaba igual que ellos cambiaban siguiendo el cielo y a donde se iba en el atlántico por la tarde el océano según que se vaya a las islas o regrese de ellas el humor del momento no precisamente la gente muy poco siempre los mismos sacaba de ellos les dejaba buenos momentos no queda nada de ello.

Esta vez, el relato es transmisión de existencia, posibilidad de fabular su propia vida, teniendo como materiales los fragmentos más intensos de la vida del otro. La nostalgia sigue estando porque para aquellos que reptan en la oscuridad esos fragmentos permanecen inaccesibles, están «arriba», como estigmas de luz. Pero la posibilidad de requerir el relato, de sonsacárselo a aquél con quien «se pasaban buenos momentos buenos para mí se habla de mí para él también se habla de él tan feliz», permite a la prosa su función de medida de la distancia entre la otra vida y la real, entre la oscuridad y la luz, inscribiendo así en el ser incluso la posibilidad de la diferencia:

[...] yo nada sólo di esto di lo otro tu vida ahí arriba TU VIDA un tiempo mi vida AHÍ ARRIBA un tiempo largo ahí arriba EN LA en la LUZ un tiempo luz su vida ahí arriba en la luz octosílaba casi en todo tomar un azar.

En *Compañía*, la construcción del texto se realiza a partir de diecisiete secuencias «memoriales» unidas a la suposición inicial, a saber, que «una voz llega a alguien a sus espaldas en la oscuridad». Estamos ante unos relatos límpidos cuya dimensión biográfica es subrayada al inicio de manera paródica, como en este párrafo que comienza con: «Tú viste el día en el cuarto en que probablemente fuiste concebido». Sin embargo, poco a poco, la tonalidad nostálgica se instala en la prosa. Es ella la que va a intentar superar, persuasión por medio del poema latente, el peligro de que esta

fabulación no sea sino un remiendo ficticio de la soledad, la cual obliga todavía en ese momento a que se pueda imaginar una luz eterna:

Un arenal. El atardecer. La luz muere. Ninguna pronto ella ya no morirá. No. Nada de eso porque ninguna luz. Ella se iba muriendo hasta el alba y no moría nunca. Estás de pie de espaldas al mar. Único ruido el suyo. Cada vez más débil a medida que muy suavemente ella se aleja. Hasta el momento en que muy suavemente regresa. Te apoyas en un largo bastón. Tus manos reposan sobre el puño y sobre ellas tu cabeza. Si tus ojos llegaran a abrirse verían primero a lo lejos en los últimos rayos los faldones de tu abrigo y los tobillos de tus botines hundidos en la arena. Luego y sola el tiempo que ella desaparezca la sombra del bastón en la arena. Que ella desaparezca de tu vista. Noche sin luna ni estrellas. Si tus ojos acabaran por abrirse la oscuridad se aclararía.

La fuerza de la nostalgia, tal como ella suscita en la escritura fragmentos de belleza, y pese a que retorna siempre la certeza de que la otra vida está separada, perdida, luz de fuera, consiste en permitirnos suponer que un día (antes, después, el tiempo no cuenta nada en el asunto) el ojo acabará por abrirse y que bajo el trasfondo de una mirada extrañada, en los matices de la oscuridad- gris del ser, se abrirá un claro.

## El teatro

El teatro y, en especial, *Esperando a Godot*, dio la celebridad a Beckett. Hoy en día es una obra clásica junto con *Fin de partida* y *Los días felices*. No se puede decir, no obstante, que la naturaleza exacta de este teatro esté dilucidada ni la relación o la no-relación entre él y el movimiento de la prosa, al que ha acompañado constantemente puesto que una obra como *Catastrophe* puede ser considerada como tardía (1982).

Por supuesto, los temas estelares de la obra se vuelven a encontrar en el teatro sin ninguna excepción.

La asignación del lugar del ser, como en este pasaje característico de *Fas*:

Muy pálido, aunque en absoluto invisible, bajo cierta iluminación. Dada la buena iluminación. Gris antes que blanca, gris blanca.

Las apreciaciones sobre el alcance del lenguaje, como en *Los días felices*:

Las palabras te abandonan, hay momentos en que incluso ellas mismas te abandonan. ¿No es verdad, Willie? ¿No es verdad Willie que hay momentos en que incluso las palabras te abandonan? ¿Qué se puede hacer entonces hasta que vuelvan?

La tortura del *cogito*, víctima del imperativo desquiciado de decir, de la cual el gran monólogo de Lucky, en *Esperando a Godot*, es un ejemplo sin igual, aún más si nos acordamos de que Lucky se pone a hablar sólo cuando Pozzo, tirándole de la correa, le ordena: « ¡Piensa, cerdo! »:

[...] la barba las llamas los lloros las piedras tan azules tan tranquilas lástima la cabeza la cabeza la cabeza en Normandía pese al tenis los trabajos abandonados inacabados más grave las piedras en pocas palabras repito lástima lástima abandonados inacabados la cabeza la cabeza en Normandía pese al tenis la cabeza lástima las piedras Conard Conard...

El acontecimiento es de igual manera central. Constituye el armazón de *Esperando a Godot* en donde se oponen dos visiones.

Por un lado, la de Pozzo para quien el tiempo no existe, lo que provoca que la vida pueda disolverse en un mero punto repetido incesantemente, incesantemente idéntico a sí mismo:

¿No ha terminado de envenenarme con sus historias de tiempo? ¡Es descabellado! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le basta?, un día como los demás se quedó mudo, un día me he quedado ciego, un día nos quedaremos sordos, un día hemos nacido, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le basta? Ellas paren a horcajadas sobre una tumba, la luz brilla un instante, después de nuevo es de noche.

Por otro, la de Vladimir, quien no renunciará nunca a la hipótesis de la venida de Godot, cesura del tiempo y constitución de un sentido, de tal forma que el deber de la humanidad es el de mantener un incierto aunque imperativo llamamiento.

Lo que hay que preguntarse es qué hacemos aquí. Tenemos la suerte de saberlo. Sí, en medio de esta inmensa confusión, una sola cosa está clara: esperamos que venga Godot [...] O que caiga la noche. Acudimos a la cita, un punto y se acabó. No somos santos, pero acudimos a la cita. ¿Cuántos pueden decir otro tanto?

Es evidente que en la escena se discute constantemente el problema de los otros, bien de resultas de un encuentro (Vladimir y Estragón, al encontrarse con Pozzo y Lucky, intentan evitar, cuando les hablan, el estar «de nuevo solos, en medio de las soledades»); bien porque la figura aparente del monólogo, como en *Los días felices*, supone un interlocutor, alguien a quien llega la voz y que puede responderle («¡Oh, él me va a hablar hoy! ¡Oh, qué día tan hermoso va a ser!»); bien porque, como en *Comédie*, donde los personajes (dos mujeres y un hombre) están metidos hasta el cuello en unas ánforas, lo único de que se trata es de sus vínculos, convertidos en el material perpetuo de los relatos estereotipados que ponen en circulación, tomados prestados, hasta en el estilo, de las historias de cornudos, propias del vodevil.

H. No se quedó convencida. Tendría que habérmelo imaginado. Te ha corrompido, decía ella siempre, apestas a puta. No hay con qué responder a esto. La tomé entonces en mis brazos y le juré que no podría vivir sin ella. Además, lo pensaba. Sí, estoy persuadido de ello. Ella no me rechazó.

F1: Imagina mi estupor cuando una buena mañana, habiéndome encerrado con mi aflicción en mi apartamento, veo que viene con las orejas gachas y cae de rodillas ante mí, que esconde su rostro en mi regazo y... pasa a las confesiones.

Hemos mostrado como la nostalgia, que suscita en la prosa serenos condensados de belleza, empapaba *La dernière Bande*. Incluso un texto a veces tan duro y hermético como *Fin de partida* se abre a la metáfora de las invenciones de la infancia:

Luego hablar, rápido, palabras, como el niño solitario que se pone en el sitio de varios, dos, tres, para estar con otros, y hablar con otros, por la noche.

En cuanto al amor, concebido como aquello de lo que son capaces un «verdugo» y una «víctima», es el tema de la mayor parte de las obras. Y es preciso señalar que la pareja

o el par constituye su unidad de base. Willie y Winnie, en *Los días felices*, Hamm y Clov, flanqueados por Nagg y Nell, en *Fin de partida*, Vladimir y Estragón, flanqueados por Pozzo y Lucky, en *Esperando a Godot*... Incluso Krapp hace un dúo con la cinta magnética, en la que su propio pasado forma pareja con él.

Es, por cierto, en este punto en el que reside probablemente la singularidad del teatro de Beckett. No hay teatro mientras no haya diálogo, discordancia y discusión entre dos personajes. Pues bien, el método ascético de Beckett restringe la teatralidad a los efectos posibles del Dos. Estas son las operaciones teatrales de Beckett: la exhibición de los recursos ilimitados de una pareja, incluso cuando ha envejecido, cuando es monótona y casi odiosa, y la captura verbal de todas las consecuencias de la dualidad. Si se ha comparado a menudo estos duetistas con unos payasos es precisamente porque ya en el circo no hay preocupación alguna por las situaciones o las intrigas, la exposición o el desenlace, sino por un inventario inmediato, marcadamente físico, de las figuras extremas de la dualidad (que encuentra su símbolo en la oposición entre el augusto y el payaso blanco). Esta inmediatez física es muy perceptible en el teatro de Beckett en el que las didascalias, que describen las posturas y los gestos de los personajes, ocupan tanto e incluso más espacio que el texto propiamente dicho. No olvidemos, por lo demás, que Beckett siempre estuvo tentado por el minidrama, como lo prueban los *Actes sans paroles* (1957).

Desde este punto de vista, Beckett está indiscutiblemente —y es el único gran escritor de este siglo que lo está— en una tradición sin par del teatro cómico: duetistas diferenciados, trajes desfasados (falsamente «nobles», sombreros hongo, etc.), serie de números antes que desarrollo de una intriga, trivialidades, injurias y escatología, parodia del lenguaje culto, en especial del lenguaje filosófico, indiferencia con respecto a toda verosimilitud y, sobre todo, obstinación de los personajes en perseverar en su ser, en defender contra viento y marea un principio de deseo, una fuerza vital, que las circunstancias parecen transformar, en todo momento, en ilegítima o imposible.

La minusvalía no es una metáfora patética de la condición humana. El teatro cómico está repleto de ciegos libidinosos, de ancianos impotentes que se empecinan en dejarse llevar por sus pasiones, de sirvientes-esclavos acribillados de golpes, pero triunfantes, de jóvenes estúpidos, de cojos megalómanos...Es en esta herencia carnavalesca donde hay que situar a Winnie, enterrada casi hasta el cuello y que alaba el hermoso día que hace, o a Hamm, ciego, paralítico y malvado, que juega hasta el fin, con aspereza, sin desmayo, su incierta partida, o al dúo formado por Vladimir y Estragón, a los que una minucia les divierte y les pone en movimiento, siendo eternamente capaces de estar «en el momento oportuno».

Hay que interpretar a Beckett con el más intenso humorismo, en la variedad constante de los tipos teatrales heredados, y solamente entonces es cuando se ve surgir lo que de



hecho es la verdadera razón de lo cómico: no un símbolo, tampoco una metafísica disfrazada, mucho menos un escarnio, sino un amor poderoso por la obstinación humana, por el infatigable deseo, por la humanidad reducida a su malicia y a su terquedad. Los personajes de Beckett son esos anónimos del quehacer humano que lo cómico vuelve a la vez intercambiable e irremplazable. Tal es el sentido del parlamento exaltado de Vladimir:

No todos los días se nos necesita. Tampoco es que, la verdad sea dicha, precisamente se nos necesite. Otros lo harían igual que nosotros, si no mejor. La llamada que acabamos de escuchar se dirige más bien a toda la humanidad. Pero en este lugar y en este momento la humanidad somos nosotros, nos guste o no.

Tenemos en escena, encarnada en parejas que interpretan entre dos, para risa de todos, todas las posturas de la humanidad visible, este «aquí y ahora» que reúne y autoriza al pensamiento a comprender que cualquiera es el igual de cualquiera.

No se sabrá con toda probabilidad «quién» es Godot, basta con que sea el emblema de la obstinación de todos en desear que algo ocurra. Sin embargo, cuando Pozzo pregunta: « ¿Quiénes sois?», uno comprende sin dificultad, en la filiación de Aristófanes y de Plauto, de Moliere y de Goldoni, así como también de Chaplin, que Vladimir responda (lo que, apunta Beckett en la didascalia, provoca un silencio):

Somos hombres.

## La belleza, todavía...

¿Desesperanza? Pienso en ese magnífico pasaje de *Malone muere* en el que la prosa se eleva, a medias paródicamente, hasta unas cadencias a lo Bossuet:

Los ojos minados de ofensas se demoran viles en todo por lo que tan pacientemente han rogado, con la última, la verdadera plegaria por fin, aquella que no pide nada. Y entonces es cuando un airecillo de cumplimiento reaviva los votos muertos y nace un murmullo en el universo mudo, acercándose afectuosamente a vuestro ser desesperado demasiado tarde.

Pero, si conviene desesperar en el momento adecuado, ¿no es porque entonces lo que se nos otorga nos evita por un tiempo el desvelo fatigoso de la plegaria? Y es que la belleza de la prosa de Beckett se debe a que la anima este desvelo, el de no pedir otra cosa a la misma prosa que el mantenerse lo más cerca posible de eso de lo que, al fin y al cabo, está compuesto toda existencia: la escena vacía del ser, la penumbra en donde todo se dirime salvo ella misma, así como los acontecimientos que la pueblan a menudo, y que son como estrellas en el lugar anónimo, agujeros en el telón distante del teatro del mundo.

Sólo hay larga paciencia de la vida y de la prosa en tanto en cuanto conduce a la perenne suscitación de lo que fija bellamente la posibilidad de un fin, en los dos sentidos: interrupción de la penumbra y finalidades conjuntas de la existencia y del decir.

Esta paciencia no es en sí misma detestable. Hay siempre, como en *Cómo es*, «el azul que se veía en el polvo blanco», hay

el viaje la pareja el abandono donde todo se relata el verdugo que se habría tenido después perdido el viaje que se habría hecho la víctima que se habría tenido después perdido las imágenes la bolsa las pequeñas historias de arriba pequeñas escenas un poco de azul infernales hombres.

Pero transido por la belleza, ese material aceptable de la vida desprovisto de sentido (¿y por qué la vida tendría un sentido?, ¿acaso es una ganga el sentido?) accede a una sobre-existencia comparable a la de las galaxias, en donde todo desaparece por su debilidad, su repetición y su obstinación para transformarse apenas en un punto de luz en la penumbra del ser. Al término de la ascesis metódica, ocurre algo que es comparable totalmente a la aparición de la Osa Mayor, al fin del *Coup de dés* de

Mallarmé:

Suficiente. De repente suficiente. De repente muy lejos. Ningún movimiento y de repente muy lejos. Muy menor. Tres alfileres. Un agujero de alfiler. En la oscurísima penumbra. A vastedades de distancia. En los límites del vacío ilimitado.

Para Beckett como para Mallarmé, es falso que «nada habrá tenido lugar salvo el lugar». La existencia no se diluye en el anonimato de la penumbra. Tampoco coincide con el solipsismo, ni está sometida, en la relación con los otros, a leyes imprescriptibles, por mucho que sean unas pretendidas leyes del deseo o del amor, el amor, como dice Malone, «considerado como una especie de aglutinante mortal».

Ocurre que algo ocurre, que algo nos ocurre. Y el arte tiene por misión la de guardar esos puntos excepcionales de los que procede toda verdad, la de hacerlos brillar, la de preservarlos, cual formas estelares, en el tejido reconstituido de nuestra paciencia.

Es una tarea ruda. Le es necesario el elemento de la belleza, como una especie de luz difusa en las palabras, una iluminación subterránea que hemos llamado el poema latente de la prosa, un ritmo, colores raros, una necesidad controlada de imágenes, la construcción lenta de un mundo hecho para dejar ver, en un punto alejado, el agujero de alfiler que nos salva: por ese agujero nos llegan la verdad y el coraje.

Beckett cumplió su tarea. Ha dispuesto el poema del infatigable deseo de pensar.

Probablemente porque él era como Moran, en *Molloy*, quien también tenía necesidad del elemento de la belleza, de la que conocía la definición kantiana, y que le hacía decir de manera pintoresca:

Solamente desplazándolo en esta atmósfera, cómo decir, de finalidad sin fin, por qué no, me atrevía a tomar en consideración el trabajo que había que ejecutar.

Beckett tomó en consideración este trabajo, para nosotros, que apenas nos atrevemos a hacérselo. Ejecución lenta y súbita de lo Bello.

## Selección de textos

«Hay que seguir...»

[...] es quizá demasiado tarde, quizá ya está hecho, cómo saberlo, nunca lo sabré, en el silencio no se sabe, es quizá la puerta, quizá estoy delante de la puerta, eso me sorprendería, quizá soy yo, eso ha sido yo, en alguna parte eso ha sido yo, puedo partir, durante todo este tiempo he viajado, sin saberlo, soy yo delante de la puerta, qué puerta, ya no es otro, qué pinta aquí una puerta, son las últimas palabras, las verdaderamente últimas, o son los murmullos, van a ser los murmullos, conozco eso, incluso no, se habla de murmullos, de gritos lejanos, tanto como es posible hablar, se habla de ello antes, se habla de ello después, son mentiras, será el silencio, pero que no dura, donde se escucha, donde se aguarda, que se rompa, que la voz lo rompa, es quizá lo único, no sé, no vale nada, es todo lo que sé, no es el mío, es lo único que yo haya tenido, no es verdad, he debido de tener el otro, el que dura, pero no ha durado, no comprendo, lo que quiere decir que sí, dura siempre, siempre estoy en él, me he abandonado en él, me aguardo en él, no, no se aguarda en él, no se escucha en él, no sé, es un sueño, es quizá un sueño, eso me sorprendería, voy a despertarme, en el silencio, ya no dormirme, seré yo, o soñar otra vez, soñar un silencio, un silencio de sueño, lleno de murmullos, no sé, son palabras, nunca despertarme, son palabras, sólo hay eso, hay que seguir, es todo lo que sé, ellas van a detenerse, conozco eso, noto que me abandonan, será el silencio, un momentito, un buen momento, o será el mío, el que dura, que no ha durado, que dura siempre, seré yo, hay que seguir, no puedo seguir, hay por tanto que seguir, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña culpa, hay que seguir, quizá ya está hecho, quizá ellas ya me han dicho, quizá me han llevado hasta el umbral de mi historia, delante de la puerta que se abre a mi historia, eso me sorprendería, si se abre, eso va a ser yo, eso va a ser el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir.

*L'Innommable*, Minuit, 1949

«Ruinas verdadero refugio...»

Ruinas verdadero refugio al fin hacia el cual de tan lejos por tanta falsedad. Lejanos sin fin tierra cielo confundidos ni un ruido nada que se menee. Rostro gris dos azul pálido cuerpecito corazón palpitante solo en pie. Apagado abierto cuatro caras de espaldas verdadero refugio sin salida.

Ruinas esparcidas confundidas con la arena gris ceniza verdadero refugio. Cubo todo luz blancura rasa caras sin huella ningún recuerdo. Nunca fue sino aire gris sin tiempo quimera luz que pasa. Gris ceniza cielo reflejo de la tierra reflejo del cielo. Nunca fue sino este sueño invariable la hora que pasa.

Maldeciré a Dios como en el tiempo bendito cara al cielo abierto el chaparrón pasajero. Cuerpecito cara gris rasgos grieta y agujeritos dos azul pálido. Caras sin huella blancura rasa ojo en calma al fin ningún recuerdo.

Quimera luz nunca fue sino aire gris sin tiempo ni un ruido. Caras sin huella casi tocando blancura rasa ningún recuerdo. Cuerpecito apiñado gris ceniza corazón palpitante frente a la lejanía. Lloverá sobre él como en el tiempo bendito del azul la nube pasajera. Cubo verdadero refugio al fin cuatro caras sin ruido de espaldas.

Cielo gris sin nube ni un ruido nada que se menee tierra arena gris ceniza. Cuerpecito mismo gris que la tierra el cielo las ruinas solo en pie. Gris ceniza a la redonda tierra cielo confundidos lejanos sin fin.

Se meneará en la arena se meneará en el cielo en el aire la arena. Nunca sino en sueño el sueño hermoso no tener más de un tiempo por hacer. Cuerpecito bloquecito corazón palpitante gris ceniza solo en pie. Tierra cielo confundidos infinito sin relieve cuerpecito solo en pie. En la arena sin apoyo otro paso hacia la lejanía él dará. Silencio ni un soplo mismo gris por todas partes tierra cielo cuerpo ruinas.

Negro lento con ruina verdadero refugio cuatro caras sin ruido de espaldas. Piernas un solo bloque brazos junto a los flancos cuerpecito frente a la lejanía. Nunca sino en sueño desvanecido pasó la hora larga breve. Solo en pie cuerpecito gris liso nada que sobrepase algunos agujeros. Un paso en las ruinas la arena sobre el dorso hacia la lejanía él dará. Nunca sino sueño días y noches hechos de sueños de otras noches días mejores. Revivirá el tiempo de un paso rehará día y noche sobre él la lejanía.

*Sans, Minuit, 1969*

«Disfrutar del cielo.-.

A él le gustaba trepar y por tanto a mí también. Exigía las pendientes más inclinadas. Su cuerpo humano se descomponía en dos segmentos iguales. Eso gracias a la flexión de las rodillas que acortaba el inferior. En una cuesta del cincuenta por ciento su cabeza rozaba el suelo. No sé por qué le gustaba. Por amor a la tierra y a los mil perfumes y matices de las flores. O más sencillamente por imperativos de orden anatómico. Nunca planteó la cuestión. Alcanzada la cima ya había que descender.

Para poder gozar del cielo, de vez en cuando utilizaba un espejito redondo. Después de velarlo con su aliento y de frotarlo contra su muslo buscaba en él las constelaciones. ¡La tengo! gritaba hablando de la Lira o del Cisne. Y solía añadir que el cielo no tenía nada.

[...]

Postura de descanso. Plegados en tres encajados uno en otro. Segundo ángulo recto en las rodillas. Yo en el interior. Cuando él manifestaba su deseo cambiábamos de flanco como un solo hombre. Lo noto de noche contra mí con toda su retorcida largura. Más que de dormir se trataba de tumbarse. Porque caminábamos en una semisomnolencia. El me sostenía con la mano superior y me tocaba donde quería. Hasta cierto punto. La otra estaba retenida en mis cabellos. Hablaba en voz baja de cosas que para él ya no existían y para mí no habían podido existir. El viento en los tallos aéreos. La sombra y el abrigo de los bosques.

No era charlatán. Una media de cien palabras por día y noche. Escalonadas. No más de un millón en total. Muchas repetidas. Eyaculaciones. Con lo que rozar apenas la materia. ¿Qué sé yo del destino de los hombres? No me he planteado la pregunta. Estoy más al corriente de los rábanos. Esos sí que le gustaban. Si viera uno lo nombraría sin vacilar.

Vivíamos de flores. Eso en cuanto al sustento. Se paraba y sin necesidad de agacharse cogía un puñado de corolas. Luego volvía a ponerse en marcha masticando. En general ejercían una acción calmante. Estábamos en general calmados. Cada vez más. Todo lo estaba. Esta noción de calma me viene de él. Sin él yo no la tendría. Voy ahora a borrarlo todo menos las flores. No más lluvias. No más tetillas. Nada sino nosotros dos arrastrándonos por las flores. Bastante mis viejos senos sienten su vieja mano.

*Assez, Minuit, 1966*

*«Ella ve elevarse Venus.»*

Desde su lecho ella ve elevarse Venus. Una vez más. Desde su lecho con tiempo claro ella ve elevarse Venus seguida del sol. Proyecta entonces matar el principio de toda vida. Una vez más. Por la tarde con tiempo claro ella disfruta de su revancha. Con Venus. Delante de la otra ventana. Sentada rígida en su vieja silla ella acecha a la radiante. Su vieja silla de pino con barrotes y sin brazos. Emerge de los últimos rayos y cada vez más brillante declina y se abisma a su vez. Venus. Una vez más. Erguida y rígida ella permanece en la sombra creciente. Toda vestida de negro. Mantener esa pose es más fuerte que ella. Dirigiéndose de pie hacia un punto preciso se suele quedar paralizada. No pudiendo volver a arrancar hasta mucho tiempo después. Sin saber ya hacia dónde ni con qué motivo. De rodillas sobre todo le duele no permanecer así para siempre. Las manos una encima de la otra sobre un apoyo cualquiera. Como el pie de su cama. Y sobre ellas su cabeza. Hela ahí pues como convertida en piedra frente a la noche. Únicamente el blanco de los cabellos y el ligeramente azulado del rostro y las manos contrastan con la oscuridad. Para un ojo que no tuviese necesidad de luz para ver. Todo esto en presente. Como si tuviese la desgracia de estar aún con vida.

[...]

El rostro recibe aún los últimos rayos. Sin perder nada de su palidez. De su frialdad. Tangente al horizonte el sol suspende su caída lo que dura esta imagen. Es decir, la tierra su voltereta. Los delgados labios parecen no deber ya separarse nunca. Mal metida bajo su sutura una sospecha de pulpa. Teatro poco probable antaño de besos dados y recibidos. O dados solamente. O recibidos solamente. Quedarse sobre todo con el ínfimo alzamiento de las comisuras. ¿Sonrisa? ¿Es posible? Sombra de una antigua sonrisa sonreída al fin de una vez por todas. Como la boca mal entrevista bajo los rayos que de repente la abandonan. Más bien que ella la abandona. Vuelta a arrancar hacia la oscuridad donde sonreír siempre. Si de sonreír se trata.

[...]

Ausencia mejor de bienes y no obstante. Iluminación pues volver a arrancar esta vez para siempre y al regreso ninguna huella. En la superficie. De la ilusión. Y si por desgracia todavía volver a arrancar otra vez para siempre. Así sucesivamente. Hasta que ya no huellas. En la superficie. En vez de empecinarse en el mismo lugar. En esta o aquella huella. Aún es preciso poder hacerlo.

Poder desprenderse de las huellas. De la ilusión. Rápido unas veces que de pronto sí adiós por si acaso. Cuando menos al rostro. De ella huella tenaz.

Partido no antes tomado o más bien mucho más tarde que ¿cómo decirlo? ¿Cómo para

acabar con esto finalmente por última vez mal decirlo? Que anulado. No pero lentamente se disipa un poco muy poco como un último vestigio de luz cuando la cortina se cierra. Despacio completamente sola donde movida por una mano fantasma milímetro a milímetro se cierra. Adiós adioses. Luego oscuridad perfecta antetañido muy bajo adorable señal salida de la llegada. Primer último segundo. Con tal que aún quede bastante para devorarlo todo. Glotonamente segundo a segundo. Cielo tierra y toda la pesca. Ni una migaja de carroña en ninguna parte. Morros lamidos ¡bah! No. Un segundo más. Nada más que uno. El tiempo de aspirar este vacío. Conocer la felicidad.

*Mal vu mal dit, Minuit, 1981*



«*Sentado una noche a su mesa...*»

Sentado una noche a su mesa con la cabeza en las manos se vio levantarse y partir. Una noche o un día. Pues aunque apagada su luz no se quedaba a oscuras. Le venía entonces de la única ventana alta una apariencia de luz. Debajo de ella todavía el banco en el cual se subía a ver el cielo hasta ya no poder o querer hacerlo. Si no se asomaba para ver cómo era abajo era quizá porque la ventana no estaba hecha para abrirse o porque no podía o no quería abrirla. Quizá sabía perfectamente cómo era abajo y ya no deseaba verlo. De modo que permanecía lisa y llanamente allí encima de la tierra lejana viendo a través del vidrio nublado el cielo sin nubes. Tenue luz invariable sin par en su memoria de días y noches de antaño en los que la noche venía puntualmente a relevar al día y el día a la noche. Única luz pues apagada la suya de ahora en adelante viniéndole ella de afuera hasta que a su vez se apague dejándole en la oscuridad. Hasta que él a su vez se apague.

*Soubresauts, Minuit, 1989*

**«No, la obra de Beckett no es lo que siempre se nos ha dicho que era: desesperanza, absurdo del mundo, angustia, soledad, degradación...»**

**ALAIN BADIOU**