

Introducción: ¿De quién son las palabras que quedan?¹

“En el bosque de los símbolos,
que no son tales,
los pajaritos de la interpretación,
que no es tal,
no callan nunca”

Samuel Beckett²

Después de décadas leyendo y reflexionando la escritura de Samuel Beckett, he arribado a la convicción de que no es posible elaborar una interpretación de ella en su conjunto. Me refiero a que no habría, en sentido estricto, un “mensaje” o una idea que permitiese administrar la lectura de su obra a partir de un supuesto *querer decir* autoral. ¿No es precisamente esto lo que hace de Beckett un escritor y de ninguna manera un filósofo? Esta especie de “conclusión” -de índole en cierto modo “autobiográfica”- no deja de intrigarme, considerando que la consabida “dificultad” de Beckett no sólo exige llevar a cabo un exigente ejercicio de interpretación, sino que, además, la potencia e intensidad de las situaciones, personajes e interrogantes que encontramos en cada una de sus obras nos sugiere que *toda su escritura* daría cuenta de una concepción -o, al menos, de una intuición- acerca de la existencia humana en general. Este “filosófico” empeño en una comprensión totalizante es refutado en la lectura y relectura del autor irlandés; sin embargo, una paradójica *enemistad interna* con la filosofía se dejaba advertir insistentemente en el examen de las obras, lo que se fue transformando en una clave de ingreso en su escritura. He aquí la intuición que dio lugar a los textos que constituyen este libro.

Lo que me he propuesto *no* es elaborar una interpretación de “la obra” de Beckett, he perdido interés en una lectura que pretendiera finalmente sortear la desautorización con que nos confronta la implacable ironía que Beckett dejaba caer sobre cualquier forma de intelectualismo académico, desacostumbrado este último respecto a reparar en la pobreza de sus prepotentes recursos. Se trata, en cambio, de reflexionar la forma en que, en cada caso, su escritura hace fracasar la interpretación teórica, aunque no sea posible dejar de

¹ Del libro de Sergio Rojas: *De algún modo aún. La escritura de Samuel Beckett* (inédito)

² “Carta de 1937 en alemán”, en *Disjecta. Escritos misceláneos y un fragmento dramático*, Edición y prólogo de Ruby Cohn, traducción de Alicia Martínez Yuste, Madrid, Arena Libros, 2009

emprenderla, una y otra vez. Interpretar la insatisfacción en que nos deja cualquier interpretación de su obra, así podría enunciarse el propósito que está a la base de este libro. Comprender la *dificultad* misma en que consiste la escritura “Beckett”.

En un primer momento, la dificultad de las obras de Beckett nos pone en la expectativa de encontrar en la “profundidad” de esas obras algo que arroje sentido sobre la existencia humana; es como si estuviésemos ante una tesis de envergadura filosófica, cifrada estéticamente en un lenguaje que se va desarrollando a partir de situaciones tremendas. Surgen entonces nociones como “silencio”, “vacío”, “absurdo”, “soledad”, a partir de las cuales no resulta descaminada una concepción desesperanzada de la condición humana. Pero, con todo, la fuerza de las imágenes, de las situaciones, de los diálogos y monólogos en esa escritura nos hace suponer en esas obras mucho más que una “tesis”, intuimos que esa escritura no es traducible a una posición teórica, menos todavía enunciable en una conclusión simplemente pesimista. Por cierto, el pesimismo y la desesperanza seducen desde una supuesta “profundidad” reflexiva que abisma a la subjetividad por sobre la cotidiana rutina de gustos y disgustos del habitar establecido. A un intelecto de vigor juvenil suele entusiasmar la estética de la catástrofe, sólo hay revelación donde el universo se hunde. Pero esta expectativa decadentista de profundidad se confronta, en un nivel de lectura concreta, con el hecho de que la obra de Beckett trasunta *cotidianeidad* de principio a fin. Un inadvertido régimen de opacidad presentifica las palabras y sus circunstancias, y ese mismo “gris” clausura las escenas en su intrascendencia, en una especie de paradójica *exterioridad sin salida*, lo que hace de la interpretación -cuando se la emprende con el objetivo de *aprender* de la catástrofe- un ejercicio limitado, con un resultado, además, predecible.

Los personajes de Beckett no son “profundos”, sino más bien superficiales y pedestres, aparentemente torpes y de entendimiento limitado; las acciones -cuando las hay- se reducen a desplazamientos, largos o cortos, pero sin épica alguna. Los diálogos y monólogos no conducen habitualmente a ningún otro lugar que no sea la situación misma de enunciación. Atendiendo al protagonismo de esta materialidad significativa del lenguaje, otras nociones vendrían a agregarse a las que habíamos señalado anteriormente para el análisis: “palabras”, “voz”, “habla”, “pensamiento”. Éstas señalan, en cierto modo, aquello contra lo

cual se estrella constantemente el ejercicio de interpretación acerca de su obra, por cuanto el “silencio”, el “vacío”, el “absurdo” y la “soledad” -ideas a las que arriban las interpretaciones que buscan dar con el *tema* medular de la obra- están *llenos de palabras*. El pensamiento en los personajes de Beckett es el silencio ocupado por las palabras. El problema en el que nos debatimos infructuosamente cuando preguntamos filosóficamente acerca del “sentido de la obra de Beckett” consiste en intentar, en cierto modo, *vaciar de palabras el silencio*, como si este pudiera ser para la especulación un dato en sí mismo, acaso la “prueba” de la ausencia de Dios. La filosofía fracasa en su intento por ingresar especulativamente en la escritura de Beckett, porque justo encuentra en esta aquello que el pensamiento filosófico ha debido *dejar atrás y olvidar* para arribar discursivamente a la soberanía del concepto.

Inmediatamente antes del comienzo no se encuentra la nada que es anterior a la creación, ni el espacio-tiempo absolutos, ni el hervoroso lleno de la materia cuántica. En sentido estricto, no hay “origen”, sino una suerte de *anterioridad posterior*. Me parece que esta es una de las intuiciones esenciales de Beckett, que lo conduce a buscar el silencio en el lenguaje. Precisemos, no se trataba de encontrar el silencio, sino de buscarlo, esto es, de conducir las palabras hacia su extenuación; el asunto no consiste en decir algo *sobre* el lenguaje, sino en *decir las palabras*, haciéndose lo humano escrituralmente consciente de que el lenguaje agota su potencial de sentido o, más precisamente, que nunca hubo sino una *expectativa* de sentido. No se agota el sentido, sino esa expectativa. ¿Cómo seguir cuando ya no se espera? ¿Cómo persistir cuando se ha hecho manifiesto que lo que un día pudo haber venido en camino ya no llegó? *Ya no y, sin embargo, aún no*.

El propósito de Beckett no es *sancionar* filosóficamente el supuesto “sin sentido” de la existencia o el lenguaje. Con relación a esto, la cuestión no es intentar determinar qué es lo que Beckett quiso expresar a través de su obra, justamente porque todo nos hace pensar que no hay tal “a través”, porque nunca se termina de decir algo y su escritura está siempre lidiando con esa imposibilidad y, a la vez, con las palabras que disimulan el fracaso estimulando la ilusión de un soberano querer y poder decir “lo que uno piensa”. Acaso a esto se debe la indiferencia que Beckett declaraba respecto a las interpretaciones académicas sobre su escritura (calificándolas de “demencia universitaria”) o el explícito

rechazo a las innovaciones que se proponían para la puesta en escena de sus obras de teatro, con “variaciones libres” que desatendían el texto original y sus rigurosas instrucciones de montaje. No se trata de la soberbia de un autor asentado de manera inamovible en sus convicciones, sino -como señaló Laura Cerrato- “de alguien que está luchando con su propio borrador (no hay más que borradores) ante una mano intrusa que impone de pronto sus propias variantes a un texto que no está terminado ni lo estará nunca”³. La índole de *borrador* es una figura adecuada a la escritura de Beckett, pues apunta a la naturaleza siempre frágil y aleatoria de la correspondencia que puede llegar a existir entre la materialidad de las palabras y el significado. Ocurre como si al comenzar a hablar ya se hubiese producido la desavenencia entre las palabras y el significado. La pregunta que se da a pensar en la escritura de Beckett no es: ¿qué es lo que se quería decir cuando comenzamos a hablar?, sino más bien: *¿qué nos conduce hacia las palabras cuando de antemano no había nada que (fuera posible) decir?* No se trata, pues, de la cuestión de un sentido olvidado, sino de una nada en medio de la cual *alguien* despertó aferrándose a las palabras.

Aquella *anterioridad* irremontable es la que en ocasiones se representa en Beckett como un infructuoso intento por comenzar, la mudez de un no-nacido al interior del sujeto, el infinito aplazamiento de la conquista de una voz propia; la pregunta “¿quién soy?” adquiere la forma de un *¿quién habla?* Resulta verosímil entonces pesquisar en la obra de Beckett una forma de cartesianismo; sin embargo, en su escritura la fórmula “Pienso, luego, existo” deviene en: “Hablo, luego, existo”. Considerando esta suerte de inversión del principio de Descartes, he dedicado un capítulo al itinerario del denominado “dualismo cartesiano” en Beckett, con especial relevancia de ese momento “beckettiano” de las *Meditaciones* en que el filósofo afirma “soy una cosa que piensa”, preguntándose inmediatamente después: ¿pero soy algo más? No se trata aquí de confrontar filosofía y literatura como dos perspectivas disciplinarias, sino de reflexionar la tensión entre dos formas de conducirse el pensamiento cuando, extrañándose de sus propias e inadvertidas aceptaciones previas, se remonta *por escrito* hacia su inicio. Preguntándose Descartes acerca de la posibilidad de establecer

³ Laura Cerrato: *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 205.

juicios verdaderos acerca del mundo, debe ignorar la cuestión que para Beckett será fundamental: ¿quién habla en mí? Ese *quién* por el que se pregunta es *alguien* que piensa supuestamente antes de las palabras, atrás de mi voz, un ser que es sujeto de su pensamiento y del que el hablante sólo tiene noticia a través de las palabras. Soy quien habla el pensamiento de alguien. Pero entonces ese *alguien* guarda silencio en su esencial anterioridad, respira en un pensar que acontece sin palabras, porque estas vienen *después*, para darlo a decir y, en eso, a saber; se trata, sin embargo, de una anterioridad alojada en el hecho mismo del lenguaje. Esto es justamente para lo que no hay un lugar en la escritura de Beckett. No existe un lugar más acá o más allá de las palabras, aunque éstas no dejan de anunciar que existe algo fuera de ellas, o tal vez esa realidad que reposa sobre sí misma sea lo que buscamos encabalgándonos en las palabras como único recurso. La supuesta identidad originaria del hablante se disemina en múltiples historias; es una memoria fragmentada en situaciones, anécdotas, imágenes, frases, sonidos. Entonces, hablar desde “sí mismo” es contar historias, traer a un presente verbal esos relatos e intentar recién reconocerse en esos pasados fabulados. Lo que de esta manera se pone en obra es la discontinuidad misma de aquel que ahora sólo dispondría del pasado para afirmar su identidad, su mismidad en el tiempo, y esto es precisamente lo que fracasa. Porque lo que el *Yo* busca en lo que quisiera reconocer como *su* pasado, no es sólo una cronología de acontecimientos reunidos por el nombre propio de una biografía, sino los sentidos que asoman en ese pasado, las “revelaciones”, ese destino que se le habría ido manifestado progresivamente a lo largo de la existencia y en el cual ha quedado supuestamente grabada la persistencia de su identidad. Pero no hay tal cosa, porque al cabo “las epifanías del pasado se vuelven ajenas”⁴.

El asunto señalado es medular en el ensayo que Beckett escribe sobre Proust en 1930, texto en el que aborda cuestiones que luego cruzarán toda su obra. Como señaló Frank Kermode sobre este libro: “no es la mejor introducción a Proust, pero sí a Beckett”⁵. Examinando su pasado, el *Yo* puede reconocer los hechos, pero desde el presente en el que se encuentra no

⁴ Gloria Peirano: “Beckett o el silencio de la memoria”, en *Beckettiana* 5, Buenos Aires, 1996, p. 65 (citado por Cerrato en Op. Cit.).

⁵ Frank Kermode: “Beckett snow y la pobreza pura”, en *El leve ruido del piso de arriba. Textos críticos sobre escritores contemporáneos*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2014, p. 19.

puede reconocerse a sí mismo en esos hechos: “Las aspiraciones de ayer valían para el yo de ayer, pero no para el de hoy”⁶. Como se sabe, este es el motivo que Beckett desarrolla en la pieza de teatro *La última cinta de Krapp* (estrenada en 1958): un anciano escucha en un magnetofón una antigua cinta en la que su propia voz, entonces joven, habla desde un tiempo presente (ya pasado) en el que tenía aún el futuro por delante. Como señalábamos anteriormente, encontramos en las obras de Beckett el espesor de una cotidianidad sin fin, la paradoja de una superficie que en su inmanencia se ofrece como siendo infinitamente profunda. En el ensayo sobre Proust, Beckett expone con penetrante lucidez la forma en que esa cotidianidad se va constituyendo, comprometiendo en ese proceso al sujeto. “La creación del mundo no ocurrió una vez y para siempre, ocurre cada día. Hábito es entonces el nombre genérico de los incontables acuerdos contraídos entre los incontables sujetos que constituyen al individuo y sus incontables objetos correlativos”⁷. Aferrándose a un “sí mismo”, el Yo procede haciendo de lo cotidiano su territorio, domiciliándose entre los objetos, en la familiaridad de lo “a la mano”. Mediante el hábito el individuo parece reunirse consigo mismo en el presente, en la absoluta convicción de haber arrastrado y contenido en su *identidad* todos los presentes-pasados, lo que le permite ahora reconocerse en esa memoria que le habrían donado los años. El hábito opera en auxilio de este propósito, como un olvido sobre la fatal discontinuidad de la existencia de tal manera que nada parece haberse ido o perdido. Sin embargo, el pasado que regresa viene como un recuerdo ajeno: “sólo podemos recordar lo que ha registrado nuestra extrema distracción, para ser guardado después en ese inaccesible calabozo al fondo de nuestro ser, cuya llave el hábito no posee (...)”⁸. Beckett contrapone lo que denomina *memoria voluntaria* (uniforme y esclava de la rutina) a la *memoria involuntaria*, no controlada por el sujeto y que toma por asalto a éste, actuando -es verosímil suponerlo- desde aquel “inaccesible calabozo al fondo de nuestro ser”.

Con frecuencia se ha interpretado la obra de Beckett reconociendo en ésta múltiples alusiones a su propia biografía. En efecto, en sus obras se encuentran elementos que

⁶ S. Beckett: *Proust*, en *Proust y otros ensayos*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 51.

⁷ S. Beckett: *Proust*, p. 54.

⁸ S. Beckett: *Proust*, p. 61.

refieren su propio pasado, a su infancia y adolescencia, a su madre, a circunstancias de su historia familiar. Incluso se han leído su escritura como tramada con un personal proceso psicótico del escritor en una etapa de su vida, en que padeció una disociación entre el mundo interior y el exterior junto a la obsesiva interrogación acerca de la imposible correspondencia entre ambos. Existe también la hipótesis de que en su escritura Beckett habría continuado desarrollando su propio psicoanálisis, después de que suspendió las sesiones con Bion. Encontramos, por cierto, en esta perspectiva, conjeturas sugerentes y esclarecedoras; sin embargo, considero más bien la vida del escritor como un material al que este pudo recurrir de manera importante, pero no como un antecedente especialmente relevante para acceder al sentido de su obra. En todo caso, me parece que la lectura de la obra, de eso *tremendo* que paulatinamente va ingresando en nuestra comprensión, genera una especie de -llamémosle así- “efecto biográfico” empujándonos hacia la cuestión de ¿quién es Beckett? Su escritura nos conduce hacia esta pregunta cuando presentimos que se halla contenido en su obra un *pensamiento* que no es producto de un razonamiento especulativo del autor ni el proceso “literario” al que había sometido las lecturas filosóficas que se sabe influyeron en él. Parece forzoso suponer que algo tremendo “le ha sucedido” a quien ha escrito obras como *Murphy*, *El Innombrable*, *Esperando a Godot* o *La última cinta de Krapp*, y que la escritura no es simplemente el medio para expresar ese *pensamiento*, sino la forma de procesarlo, de hacerlo ingresar en el mundo. A esto me refiero con lo de “efecto biográfico”. Por eso no es posible suponer simplemente en las obras de Beckett un *contenido inteligible* a extraer mediante una adecuada interpretación. De aquí surge lo que considero la cuestión que ha orientado la organización de este libro: el poderoso coeficiente filosófico de la escritura de Beckett junto con su rechazo a toda interpretación filosófica de su obra.

Entre las múltiples formas en que se ha abordado la obra de Samuel Beckett, me parece que dos han sido predominantes. La primera. La erudición del autor irlandés, la complejidad formal de su trabajo, los diferentes “géneros” en los que desarrolló su creación (narrativa, teatro, poesía, ensayo, radio, cine), su notable bilingüismo, las múltiples referencias a su vida personal en sus obras, sumado todo esto a la inagotable proliferación de estudios críticos sobre su trabajo, hacen posible que cualquier estudioso aspire a transformarse en un

especialista sobre su obra. Incluso desde una perspectiva académica, resulta verosímil sostener que, a esta altura, sólo al especialista le sería posible agregar *algo* a todo lo que ya se ha dicho sobre la obra de Beckett. La segunda. La impresionante fuerza del *contenido* temático de su obra, es decir, la caracterización de los personajes -vagabundos, lisiados, dementes, ancianos decrepitos- y sus recurrentes situaciones y “paisajes” que trasuntan soledad, silencio, abandono e incomunicación, hace verosímil suponer a la base de estas “representaciones” una concepción pesimista de la condición humana, sin destino en un universo en el que “Dios ha muerto”. Sin duda que el clima intelectual en el que se fraguó la obra de Beckett, determinado por las dos Guerras Mundiales que asolaron Europa en el siglo XX favorece esta interpretación. Ahora bien, respecto a la primera forma, es indudable que debemos muchísimo a la lectura especializada, sobre todo cuando lejos de pretender aclarar el significado de un texto, entrega nuevos elementos para regresar a la lectura directa de la obra de Beckett en lo que esta tiene de inagotable. Respecto a la segunda forma, me parece que, si se trata de elaborar algo así como una interpretación general de la obra de Beckett, lo que resulta de ello es un relato más bien nihilista, subrayando la triste condición de la humanidad. Por cierto, se encuentran en Beckett los elementos que hacen verosímil ese relato “poco feliz”, pero lo que cabe poner en cuestión es que se trate de algo así como una *concepción* acerca de la humanidad. Pues bien, en este libro no pretendo plegarme a ninguna de estas dos formas de lectura.

Después de tantos años acompañado por la obra de un autor, la pregunta se vuelve sobre esa larga compañía. ¿Cómo es que aquella escritura, reunida bajo una firma, llega a hacerse parte de una vida? Las palabras, las imágenes, los personajes que un lector recuerda en el presente son también *de tritus* de lo que ha sido su propia vida. Tengo por ahora la intuición -que apenas intento elevar a hipótesis- de que Beckett es *una “forma” de pensamiento* y que, por lo tanto, proponerse interpretar temáticamente sus obras -lo que resulta de todas maneras algo inevitable- es en el fondo un recurso para explorar ese *pensamiento* en el que ya nos encontramos. Las obras de Beckett, las novelas, las piezas de teatro, *la* película, etc., no constituyen una “aplicación” de ese *pensamiento* a determinados asuntos, sino más bien su inagotable despliegue. No se trata de una tesis que se pueda extraer de su escritura (para hacer de Beckett el sujeto de su obra), y de esto resulta la posibilidad ingresar

intelectualmente “de por vida” en el *universo Beckett*, porque no hay propiamente un sujeto de ese pensamiento en el cual profundizar. Se trataría, en suma, de *un pensamiento que no puede ser pensado* o, más precisamente, que *no termina de ser pensado*. El hecho del lenguaje -lo predado de *las palabras que nos dicen-* remite en Beckett al hecho del pensamiento -*pienso pensamientos*. He aquí el “anticartesianismo” de Beckett. Descartes no sólo quiere hacerse sujeto del pensamiento, sino comprender de qué forma el pensamiento mismo viene a ser aquello que lo define como sujeto. En Beckett, en cambio, el pensamiento es más bien algo que abrumba al ser humano, como *una intemperie que acecha desde su interior*. El encargo de ser sujeto es en Descartes el destino racional de una criatura pensante; en Beckett, en cambio, es una obligación imposible.

Intento en este libro dirigirme hacia la escritura de Beckett atendiendo, por ejemplo, al modo en que una disociación entre el interior y el exterior (implicada aquí la separación entre la palabra y el significado) acontece cuando el sonido de las palabras pasa en cierto modo a primer plano, cuando *las palabras comienzan a sonar* y el significado se transforma en *voz*. Entonces el sujeto ya no piensa simplemente, sino que *piensa pensamientos, escucha voces*, escucha el ruido de alguien pensando, como si desde el fondo del pensamiento le fuese dado escuchar un *murmullo*. De aquí que la tesis acerca del carácter absurdo de la existencia humana sea una clave de lectura demasiado limitada sobre la obra de Beckett, porque remite la escritura al simple propósito de dar cuenta de un estado de cosas. Pero lo que sucede es que todo estado de cosas *contiene* en su persistencia algo impresentable. El primer relato de Beckett del que se tiene noticia se titula *Asunción* (*Assumption*), publicado en 1929. El protagonista es un hombre cuyo susurro era el leve sonido que producía su garganta al contener desde siempre un grito, el que, si llegase a acontecer, actualizando toda su potencia, lo destruiría con la fuerza de una ola salvaje y descomunal. El hombre temía ese fatal desenlace, pero a la vez lo deseaba: “temía que su prisionero escapara, anhelaba que pudiera escapar; (...) comenzó a tener horror de un dolor inesperado, de un sueño, de cualquier cosa que pudiera eliminar la inhibición involuntaria”⁹. La relación que mantiene con una mujer hace que, en el ejercicio de la contemplación y el

⁹ S. Beckett: *Assumption*, en *Samuel Beckett. The complete short prose 1929-1989*, Edited and with an introduction and notes by S.E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995, p. 25.

sexo, vaya perdiendo su “animalidad esencial”, hasta que finalmente aquello sucedió: “Mientras la mujer contemplaba el rostro que había cubierto con la muerte, fue arrastrada por una gran tormenta de sonido, sacudiendo la casa con su vehemencia prolongada y triunfante, trepando en una escala vertiginosa y burbujeante, hasta que, dispersada, se fusionó en el aliento del bosque y el clamor palpitante del mar. La encontraron acariciando su salvaje cabello muerto”¹⁰. La doméstica cotidianeidad, escenario de un circular ir y venir de los seres humanos, se sostiene sobre ese nudo en la garganta que es el sujeto (“toda esa porquería de lógica”). El murmullo es el casi imperceptible anuncio de lo tremendo que se deja oír desde el fondo del sujeto.

He dedicado un capítulo al teatro de Beckett. Me he propuesto allí, a partir de algunas de sus piezas más conocidas, reflexionar el lugar fundamental que el teatro tiene en su pensamiento, atendiendo al hecho de que la *escucha* se va constituyendo en algo cada vez más esencial en la obra de Beckett. El mismo autor señalaba en 1973: “el oído cobra cada vez más importancia en relación con la vista”¹¹. Ya avanzado en años, solía permanecer durante muchas horas quieto y en silencio, intentando escuchar lo que habla dentro de sí mismo. También es conocido su comentario acerca de que el teatro era para él “un descanso de la prosa”. Esto último comprende precisamente el sentido del teatro para Beckett, no precisamente ocupando un lugar secundario respecto a su narrativa. Artaud quería recuperar el espacio escénico contra el diálogo (que había transformado al teatro en “literatura”), como lugar concreto de un cuerpo que debía generar su propio lenguaje “destinado a los cinco sentidos”. Beckett, en cambio, pone en escena la imposibilidad del diálogo y de la comunicación, para examinar entonces lo que sucede en ese espacio-tiempo *predado*. Es decir, no se trata de descubrir o de proponer un lenguaje para lo que haya más allá o más acá de las palabras, sino de dar a pensar lo que sucede allí donde *sólo quedan las palabras*, como residuo de algo que nunca ha llegado a ser.

¹⁰ Ibid., p. 26.

¹¹ Charles Juliet: *Encuentros con Samuel Beckett*, p. 49.