



Un Beckett para este fin de milenio.

Autor:
Cerrato, Laura

Revista:
Beckettiana

1997, 6, 7-19



Artículo



UN BECKETT PARA ESTE FIN DE MILENIO

LAURA CERRATO

Cuando fui invitada a pronunciar estas palabras se me sugirió que retomara un tema sobre el que ya he trabajado, el de Samuel Beckett y la postmodernidad. Se me ocurrió entonces, por un lado, relacionar el concepto de tiempo en su obra, ante la inminencia que nos toca vivir de este cambio de siglo y de milenio. Pero por el otro, también pensé en lo que Beckett tiene para decirnos en las postrimerías de una época con características tan especiales y que concita diferentes terminologías, como postmodernidad, modernidad extendida o postdeconstruccionismo. Y a este Beckett de fin de milenio lo imaginé en relación con aquella pregunta sobre lo que yo rescataría ante el advenimiento de una catástrofe.

Samuel Beckett y su visión del futuro

No sé si el siglo XXI podía estar tan presente en Beckett como lo tenemos ahora nosotros, a solo 4 años. Hace diez años nosotros mismos lo veíamos como algo más remoto. Con más razón alguien de avanzada edad (Beckett había nacido en 1906) quien razonablemente podía esperar no tener que acceder a él.

Pero sí es interesante plantearse cómo encaraba Beckett la idea de futuro. Desde sus primeros escritos Beckett se muestra fascinado por el tiempo. Su primer poemario, *Whoroscope*, ganó un concurso de poemas sobre el tiempo. Su primer ensayo, *Proust*, es sobre *En busca del tiempo perdido*. Muchísimas de sus obras tocan el tema del tiempo, pero casi siempre en forma retrospectiva, como pasado.

Hay sin embargo una obra suya, *Krapp's Last Tape*, que gracias al dispositivo técnico utilizado, plantea la posibilidad de acceder al futuro. Krapp es un viejo decrepito que habitualmente escucha grabaciones que él mismo hizo sobre sus experiencias vitales y sobre sus pensamientos en distintas épocas pasadas de su vida, desde su primera juventud. Pero no sólo las vuelve a escuchar en su vejez, enfrentando momentos de incomprensión sobre lo que le sucediera, incluso olvidando si eso le sucedió a él realmente. También escucha grabaciones de etapas intermedias donde se detectan discrepancias con el pasado y que también existirán con respecto al futuro.

De modo que, en su esquizofrenia, Krapp está en condiciones, casi divinas, de juzgar pasado y futuro, aunque se trate apenas de un futuro anterior, anterior al presente de ese momento. Pues, como vemos, es un futuro limitado a su propia construcción: lo que Krapp graba **será** su futuro, su futuro que gira alrededor de la lectura de ese pasado. El cree estar grabando una experiencia presente pero eso **ya es** el futuro, el único que llegará a tener. Aunque no siempre perciba el futuro como él lo planificó en el pasado.

Krapp puede verse entonces como un personaje que sobrevive a sus expectativas de futuro. Esto está explicado en su ensayo sobre Proust, cuando dice que lo deseado obtenido ya no nos interesa pues no somos los mismos. El hombre sólo es idéntico a sí mismo en el momento presente. Por eso no reconoce su pasado y se equivoca con respecto al futuro.

En cierta oportunidad, cuando un periodista le preguntó qué pensaba de la posibilidad del uso de la bomba atómica en una de las tantas hipótesis de conflicto, flemáticamente Beckett respondió que lo veía factible, ya que si el hombre había llegado a imaginar semejante cosa, estaba dentro de la lógica previsible el que la usara y que sufriera por ella.

También sabe que si el hombre se construye un futuro, no lo satisfará porque él ya será otro. Esto es la base de su teoría del fracaso. El fracaso inevitable de la vida no se debe a una cuestión de azar, suerte, o de mayor o menor dedicación. Sino a que, en un proceso tantálico, estamos condenados a enfrentar nuestros logros deseados ayer, como indeseables hoy. O, para decirlo con palabras de una de mis alumnas: «las epifanías del pasado se vuelven ajenas».¹

Para Krapp (y para Beckett), el futuro sólo puede poseer como atractivo la capacidad de recuperar el pasado. Y recuperar el pasado, como dice Krapp, «cuando todavía quedaba una posibilidad de ser feliz» no es tampoco algo muy deseable. «No querría esos años de vuelta -dice el Krapp viejo-. No si implican otra vez el fuego dentro de uno. No, no los querría de vuelta.»

Es curioso reparar en cómo el futuro de los personajes de Beckett no sobrepasa nunca su propia vida. No hay un futuro más allá de la existencia. Si pensamos en el epígrafe berkeleyano a su guión *Film (ser es ser percibido)* no puede existir un tiempo más allá de nuestra percepción. Ni siquiera una realidad cualquiera. O, para decirlo con sus propias palabras (*Three Dialogues with Georges Duthuit*): «Por naturaleza entiendo aquí [...] un compuesto del que percibe y lo percibido, no un dato, una experiencia»². Si todo es «cosa mentale», como dijo en *Proust*, parafraseando a Leonardo, fuera de nuestra mente nada es, ni siquiera un futuro sin nosotros. Esto tiene que ver con la actitud que Beckett siempre tuvo ante la vida, como algo con lo que hay que lidiar paso a paso, sin grandes totalizaciones o teorizaciones, ateniéndose a lo inmediato.

Es interesante también señalar cómo Beckett, en su juventud, se identificaba con Belacqua, un personaje de la *Divina commedia*, que en su descomunal pereza había renunciado a toda acción y esperanza de futuro. Dante lo coloca, en castigo, en casi eterna espera frente a las puertas del Purgatorio. Pero Beckett comenta que ese estado de ataraxia es lo más parecido a la felicidad que puede dársele al ser humano. Una especie de Nirvana no oriental.

Belacqua pasará a ser el protagonista de los primeros cuentos de Beckett, como «Dante and the Lobster» del volumen *More Pricks than Kicks* (traducido como *Belacqua en Dublin*). Este estado de Belacqua es el que mejor se aviene a la depresión que siempre rondó la vida de Beckett, aunque no le impidió com-

portarse heroicamente durante la ocupación nazi, en ayuda de sus amigos franceses, ya que él como irlandés no corría peligro.

Pero antes, cuando en 1928 Beckett fue becado a París, entre sus obligaciones tenía la de ejercer la tutoría de algunos estudiantes de l'Ecole Normale Supérieure. Su estado depresivo le impedía levantarse antes del mediodía y por lo tanto las clases debieron cambiarse a la tarde y el tutor las dictaba desde la cama³, según testimonios de McGreevey y Aldington.

Beckett, como Cioran en *El aciago demiurgo*, creía que la creación era perversa, una injuria cósmica contra la criatura. Su obra está repleta de personajes que temen y huyen de la multiplicación de una especie que se ha revelado fallida. En *Footfalls* (traducible como *Pasos*), la voz de la madre le ruega dos veces a su hija May: «Perdóname nuevamente». Su pecado ha sido infligir la vida. Un lejano eco de aquellas palabras que Beckett cita en español en su juvenil ensayo sobre Proust y que pertenecen a Calderón:

Pues el delito mayor / Del hombre es haber nacido.

En este sentido, Beckett pudo hacer suya una frase que Cioran gustaba de citar y que había escuchado una vez de un *clochard*:

Tout le monde avance, moi, je recule.

[Todo el mundo avanza, pero yo, yo reculo.]

Si lo peor es el nacimiento, el futuro es visto como regreso, como des-vivir lo vivido, hasta llegar a un utópico des-nacer. Cuántos personajes beckettianos se ajustan a aquella observación de Jung, sobre uno de sus pacientes, cuando dijo: «Ahora comprendo, lo que le pasaba es que nunca había nacido». Esto impresionó profundamente a Beckett, cuando lo escuchó en la Tavistock Clinic⁴.

¿Es Beckett moderno o postmoderno? Probablemente, aún antes de la aparición de este segundo término, Beckett ya había hecho su elección (si podemos hablar en términos de elección con respecto de esta pregunta), cuando, en 1937, en su «Carta alemana», declaraba: «Por lo tanto, actuemos como el matemático loco (?) que usaba un principio de medición diferente para cada etapa de su

cálculo»⁵. Desde su juventud, Beckett es consciente de la inexistencia de los valores universales, de que las verdades se justifican dentro de sus pequeños contextos o dentro de sistemas particulares (como en matemáticas o la moderna física teórica) y que la realidad se nos escurre de entre las manos, como la escalera del sr. Knott, en *Watt*, que variaba el número de peldaños a medida que se ascendía por ella.

Probablemente, muchas de las objeciones a la postmodernidad están basadas en la cosmovisión supuestamente nihilista y a-referencial que ofrece, su apelación a un sistema relativizado y constantemente «mis en question», lo cual constituye uno de los primeros síntomas de la decadencia de los sistemas en general. En este sentido, la negativa de muchos teóricos a incluir a la postmodernidad entre los movimientos literariamente orientados, es su negativa a admitir que la literatura, y aun la mejor literatura, puede llegar a mostrar una imagen muy inquietante de la condición humana, sin ofrecer ninguna clase de solución.

Básicamente, se trata de una negativa a aceptar ninguna otra versión de nuestro mundo que la que ofrece la constitución binaria de nuestra percepción. La física teórica ha evidenciado una visión más amplia del problema. Su concepción no binaria de la realidad está estrechamente ligada a lo que, en el campo de la escritura, David Lodge ha estudiado como «modos alternativos de composición», para él característicos de la postmodernidad, y cuya trascendencia de los recursos metafóricos y metonímicos como esenciales al pensamiento dicotómico, muestra claramente que la literatura, desde sus orígenes, ha sondeado esta fascinante posibilidad de lo real y que se ha vuelto aún más evidente en este siglo, mucho antes que el término postmoderno fuera acuñado para dar cuenta de una combinación de fenómenos muy compleja e incluso contradictoria.

En realidad, la obra de Beckett es un verdadero muestrario ejemplificativo de esos modos no dicotómicos de composición a los que alude Lodge y rechaza, como la postmodernidad, una visión binaria del mundo. El propio Beckett resumió este rechazo de la binariedad en su texto para un catálogo de su amigo el pintor Henri Hayden: «Gautama, antes de que llegaran a faltarle [las palabras] decía que uno se equivoca al afirmar que el yo existe, pero al afirmar que

no existe, uno no se equivoca menos. [...] y con respecto a todo lo demás (añadía Beckett) tampoco puede ser de otra manera.»⁶

Como ya les dije, también me plantée la pregunta: ¿Qué Beckett elegiría yo para este fin de milenio? Que es como decir ¿qué Beckett me llevaría para un largo y difícil viaje? Algo así como la consabida pregunta de qué libros me llevaría como náufraga a una isla desierta. Y en relación con esto, pensé en las obras que más le hablan a nuestra contemporaneidad y que más se ajustan al rechazo de esa visión o epistemología dicotómica.

Tal vez, si de optar se tratara, no me llevaría, entre sus obras de teatro, aquellas que le dieron más fama, como *Godot* y *Fin de partida*. No porque hayan perdido nada en absoluto de su actualidad. Justamente, hace unas semanas comentaba con actores y directores amigos que Beckett es el único del denominado teatro del absurdo que no ha envejecido con los años y hablaba justamente de *Godot*, escrita en el 49. Y en el Congreso de Tel Aviv, hace unos meses, Esslin me decía lo mismo con respecto de la obra de Beckett en general.

Es que *Godot*, o *Fin de partida* describieron tan exacta y fenomenológicamente este fin de siglo y de milenio, y tal vez de mundo, que quizá uno no querría tenerlos tan redundantemente cerca. Pero sí me fascinarían para ese trance algunas otras obras que revelan aspectos tal vez menos transitados de nuestra modernidad -o postmodernidad. O que nos hacen reparar en datos que todavía no hemos explorado suficientemente.

El asunto de la contemporaneidad o actualidad de Beckett me recuerda un simposio en Londres, congregado para decidir si Shakespeare, como había declarado Jan Kott en la década de los '60, era todavía nuestro contemporáneo. La respuesta casi unánime había sido sí, a pesar de la negativa del propio Kott, quien, decepcionado, encontraba a este mundo demasiado materialista para que Shakespeare encajara en él.

Con Beckett lo que sucede es que, por más negativa que sea la situación por la que el mundo está pasando, siempre tendrá algo que decirle. Y tal vez, cuanto más negativa la situación, mejor. Pensemos en la puesta de *Godot*, hecha por Susan Sontag en Sarajevo, bajo las bombas. Pensemos en los convictos de San Quentin y su reacción ante esa misma obra. O lo que dijera el propio Kott,

acerca de Polonia: cuando queremos entretenimiento y fantasía hacemos Brecht; para el realismo y lo serio, recurrimos a Beckett.

¿Qué es lo que nos consuela en épocas de malestar? No sólo aquello del dicho popular: mal de muchos consuelo de tontos. Sería demasiado fácil, aunque algo de eso encontraremos también en Beckett, porque, como todo clásico, nos habla a cada uno de nosotros y nos da diferentes posibilidades de apertura. Lo que nos consuela es la presencia de una *constructio* artística que muestra ese malestar que sentimos, o ese fracaso que somos, de la mejor manera posible. Es la historia que Beckett cita en «La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon» (*Disjecta*. p.118), acerca del sastre que, ante las quejas de su cliente por su lentitud en trabajar, contesta: «Sí, ya sé que Dios hizo al mundo en seis días y yo ya llevo seis meses en su pantalón. Pero, señor, mire al mundo y mire mi pantalón!» Muchas cosas sugiere Beckett con esto: su escepticismo con respecto al mundo y a su supuesto creador, su rechazo de crear «a imagen y semejanza del mundo y de Dios», ya que el pantalón parecería necesitar regirse por otras reglas. Pero, especialmente, la necesidad de perseverar en la perfección del pequeño ámbito que nos rodea, como si éste fuera tan importante como el universo mismo.

Porque si el desenlace del mundo y la vida humana es incontestablemente un desenlace de fracaso y frustración, hagamos del fracaso una de las bellas artes, hagamos del fracaso nuestra única forma de excelencia, nuestra estética más afín con la época que nos toca vivir. El hombre «ese experimento fallido», como solía decir Roberto Juarroz, sólo puede mejorar en aquello que es realmente su patrimonio; es decir, la caída, el fracaso, la desintegración. «Ser artista es fracasar como nadie osa fracasar» dijo Beckett en «Three Dialogues with Georges Duthuit» (*Disjecta*. p.145). Y agregaba: «[...] el fracaso es el mundo [del artista] y el apartarse del fracaso es desertar, es arte y artesanía, es tareas domésticas o vivir.» (*Disjecta*. Ib.)

«Prueba de nuevo. Fracasa otra vez. Fracasa mejor», nos dice en *Worstward Ho*⁷. Trabajemos con la conciencia de nuestra precariedad, de que nuestros materiales esán agotados, proponía ya Beckett en los años 30, adelantándose a lo que John Barth repetiría como uno de los rasgos definitorios de la postmodernidad en su trabajo «La literatura del agotamiento».

Porque no se trata de una escritura que declare su fracaso, sino de una escritura que se construye alrededor de ese fracaso con un lenguaje que es también impotencia y fracaso. No el lenguaje apoteótico y triunfante que Beckett admiraba en Joyce, sino un lenguaje que se *des-palabra*, que se encamina hacia el menos.

Con Joyce, la diferencia es que Joyce es un manipulador soberbio de su material - tal vez el mayor. [...] El tipo de trabajo que yo hago es uno en el que no soy dueño de mi material. Cuanto más sabía Joyce, más podía. Tiende hacia la omnisciencia y la omnipotencia como artista. Yo trabajo con la impotencia, con la ignorancia.⁸

Un lenguaje que debe ser violentado y desgarrado para que muestre si hay algo detrás -y resignarnos si no hay nada-. «Signifique quien pueda», dijo Beckett. Escribir -decía- es un de-velamiento sin fin, velo tras velo, un develamiento hacia lo no-develable [...], hacia la nada, hacia la cosa nuevamente.»⁹ La cosa nuevamente ¿acaso lo no recuperable, de lo que el lenguaje necesariamente tuvo que alejarnos para que el hombre aprendiera a pensar? ¿Como la palabra olla y el objeto olla de Watt?

También este escamoteo del significado último es un rasgo de la postmodernidad. Se trata de no caer en las trampas de las totalizaciones y los absolutos, sino entregarse a la seducción de lo pequeño y relativo. La estética minimalista fluye por toda la obra de Samuel Beckett, no sólo en el teatro y la narrativa, sino también en su poesía que es mucho menos conocida. Beckett siempre se manifestó adverso a lo que caracteriza a nuestro siglo, «la obsesión y el rechazo de lo poco», actitud desde la cual nos precipitamos -dice irónicamente- «hacia los prestigios del todo y de la nada», y rescata en cambio, en uno de sus pintores favoritos, Henri Hayden, «ese extraño orden de cosas, hecho de orden en pocas cosas, de cosas en poco orden.»

En este sentido, lo que Cioran dijo de su actitud ante la obra literaria en «*Quelques rencontres*» es aplicable a su vida en general: nada de abstracciones, generalizaciones o sistematizaciones. «Si se le pregunta por una pieza, no se detendrá en el fondo, en el significado, pero sí en la representación, en la interpretación, de la que se imagina los más mínimos detalles, minuto a minu-

to, yo diría que segundo a segundo.»¹⁰ La vida es un cúmulo de experiencias fragmentarias que no pueden ordenarse ni estructurarse porque nuestro propio yo no puede hacerlo. En «Le monde et le pantalon», Beckett dice de la pintura de Gert van Velde:

Aquí todo se mueve, flota, huye, vuelve, se deshace, se rehace. Todo cesa, sin cesar. Se diría que es la insurrección de las moléculas, el interior de una piedra, un milésimo de segundo antes de que ella se desintegre. La literatura es eso. (*Disjecta*. p.128)

Por eso los personajes de *Godot* nunca saben qué hicieron ayer y por lo tanto tampoco saben qué pasará mañana - incluso sus esperanzas se reducen a un círculo tautológico de aguardar a Godot hoy, para que avise que vendrá mañana, como la canción de nunca acabar que Vladimiro canta al comienzo del acto II. En realidad, toda alusión al futuro es como esta canción, la venida de Godot, o la infinita proyección de las cajitas chinas: el futuro no es más que una interminable repetición del presente.

Su huida de los grandes sistemas hacia la relativización y las des-totalizaciones, su reconocimiento de que la des-centración del hombre (¿de qué habrá sido centro alguna vez?), en un mundo sin puntos de referencia, la vigencia de su concepción entrópica del mundo, no dejan fuera al lenguaje. Al contrario. Como en aquel poema de Paul Celan, donde se imaginaba que si el patriarca volviera a este mundo no haría otra cosa que balbucear, también la obra de S. Beckett es un gran balbuceo que responde a aquella observación suya tan conocida:

La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ni poder para expresar, ni deseo de expresar, junto con la obligación de expresar. (*Disjecta*. p.139)

La medida del escepticismo de Beckett es tan grande y abarcadora que nada queda fuera y, por lo tanto, nada puede superarlo, salvo más escepticismo. Como decía en *El innombrable*: «Es el comienzo lo que es lo peor; luego, el medio y, al final, el fin es lo que es lo peor». Lo peor es lo que estamos experimentando y, por lo tanto, paradójicamente, no es nunca lo peor, mientras podamos experimentar más. Es muy similar a lo que Shakespeare le hace decir

a Edgar en *King Lear*: «Oh dioses! ¿Quién puede decir: Estoy en lo peor?» (IV, i, 25). No es casual que esta cita figure transcrita en uno de los viejos cuadernos de notas de Beckett. Lo peor está siempre por venir y, por lo tanto, lo que vivimos nunca es lo peor. En este sentido la obra de Beckett -como la de Cioran- es el principal antídoto contra la desesperanza, a pesar de la incompreensión de sus detractores. De eso trata *Godot* y por ello uno de sus mayores impactos fue sobre los reclusos a perpetuidad de la prisión de San Quentin.

Al mismo tiempo, es una obra profundamente descreída del mito del yo, ese mito que apuntala toda nuestra civilización occidental moderna. En sus conversaciones con Charles Juliet, Beckett se preguntaba: «¿Cómo decir esto... si no existe un pronombre para ello? El yo, el él, el nosotros no sirven.» (op. cit. p.48)

Si la humanidad ha perdido sus puntos de referencia externos (creencias, ideologías, valores) ¿cómo podemos pretender la simulación de que nuestro yo tan sólo queda incólume? A esta clara visión escéptica Beckett enfrenta una actitud estoica. No hay cómo no tener ilusiones para no caer en la desesperanza..

Un mundo a-referencial, que por eso mismo percibimos mal (*mal vu*), fragmentado por nuestra percepción y nuestro lenguaje. Esa cualidad de incompleto, amputado, fragmentado, es uno de los rasgos de la obra de Beckett y contribuye a esa fragmentación su uso de los *mass media*, desde el simple grabador en *Krapp o la última cinta* o el ojo de la cámara en *Film*, o las posibilidades de la TV y, sobre todo, de la radio, en esas extrañas piezas llamadas *Borradores para radio I y II*, *Palabras y música*, *Cascando*.

¿Qué me llevaría entonces para este fin de milenio? Buscaría más bien en las obras breves del final, lo que me habla más directamente a mí, en tanto individuo, de mi soledad, de la locura que nos cerca, de los ritos cotidianos que nos dan la ilusión de salvarnos, de la palabra que, a pesar del vaciamiento de significado al que ha sido sometida, es lo único que nos liga todavía a nosotros mismos. Y de la palabra pero no como fulgurante despliegue de fuegos de artificio, sino como interminable e irrealizable periplo hacia el silencio.

Hablo del último vestigio de identidad: ese que Beckett ya exponía en toda su falacia en *Godot*. La identidad con uno mismo, dada por la memoria, como

descubre amargamente Krapp, o como se despliega en los relatos breves. Hablo de la palabra que todavía nos permite pensar y darnos la ilusión de que somos.

Esa vertiente «menor» de la obra dramática de Beckett, como *Rockaby* y su anciana que se mece entre tironeos de la vida que ofrece engañosamente más y la muerte que la tienta con el punto final. Situación que Beckett resumió en un verso de un borrador de un poema, verso que quitó luego de la versión definitiva, y que dice así:

weep! for more¹¹
[solloza pidiendo más]

Me quedaría con el *Impromptu de Ohio*, donde la vida es mostrada como un largo relato, el amor como la persistencia de una voz, que todavía nos llega desde otra parte, aunque no se sepa cuál. Y la lectura, equiparada al acto/arte de vivir.

Buscaría a este Beckett de fin de milenio en *Footfalls*, pieza alucinante sobre la soledad, los lazos maternos y la locura y que Beckett tomó de un caso por él conocido en la Tavistock Clinic, cuando se psicoanalizaba con Bion y escuchaba las conferencias de Jung. Con Beckett pasa como con Borges (y no por azar los dos son tomados como modelos por los escritores post-modernos, como David Lodge, John Barth, Donald Barthelme). Sus situaciones más reales son probablemente inventadas y sus situaciones menos reales provienen de una experiencia autobiográfica.

Pero, básicamente, me llevaría las cosas más «insignificantes» de Beckett. Sus poemas, por ejemplo, tan descuidados que todavía no existe una edición completa de los mismos, ni en inglés ni en francés. Expresión de una estética minimalista, los poemas de Beckett manifiestan lo que está más cercano a su pensamiento, sin las imprescindibles mediaciones de la dramaturgia ni la narración. Una especie de «metafísica instantánea» de bolsillo.

Lo más cercano, lo más directo, pero también lo menos confesional, si es que se puede aplicar este término a Beckett. El ejercicio de despersonalización desde la experiencia individual que implica, por ejemplo, *Mirlitonades*, sólo

se aprecia del todo habiendo visto sus sucesivas versiones manuscritas de estos micro-poemas. Pensar que en tan pocas palabras está contenida toda una historia de concentración, corrección, vacilaciones, búsqueda de la palabra justa, y hasta cálculos matemáticos, como se desprende de los borradores de algunos de sus *vers de mirlitons*, como en este caso:

somme toute
bon poids
un quarts de milliasse
de quarts d' heure
sans compter
les temps morts¹²

Y tal vez me llevaría algunos de sus textos teóricos o críticos, aunque estas son denominaciones que no se ajustan demasiado a Beckett. Sus textos sobre los pintores, fundamentalmente. En ellos se pueden leer aproximaciones a una estética y una cosmovisión de enorme sutileza e inteligencia.

En su juventud, Beckett anotó en un cuaderno de apuntes algunos textos científicos que versaban sobre la termodinámica y la pérdida de energía, sobre la relatividad y la imposibilidad de decir si estamos quietos o en movimiento. Todo esto, que hoy forma parte del pensamiento entrópico y la teoría del caos y la complejidad, aparecerá luego en *Godot*. En esta obra, los personajes son incapaces de decir si han estado allí todo el tiempo o se han ido, si el lugar ha cambiado o no. Tampoco saben qué día es. No pueden recordar, porque la unidad de identidad constituida por el yo o el nosotros ya no existe. Por eso Lucky, en su monólogo, dice que todo lo que se sabe, a pesar de los adelantos de la ciencia, el progreso de la técnica, y de los deportes, es que se ha constatado que la humanidad no hace más que consumirse y languidecer (como en el enunciado de la segunda ley de la termodinámica o entropía), bajo la mirada de un dios indiferente (apático, atámbico y afásico). O, para decirlo con las propias palabras de Beckett, cuando resume el contenido del monólogo de Lucky: «seguir encogiéndose en una tierra imposible bajo un cielo indiferente»¹³. La aventura solipsista del escribir apunta hacia la absoluta soledad del artista (Rilke) porque todo lo que no sea *cosa mentale*¹⁴ nos es inaccesible. Y sólo el lenguaje puede llegar a las profundidades de lo único que no nos está vedado: nosotros mismos.

NOTAS

¹ Peirano, Gloria. «Beckett o el silencio de la memoria». In: *Beckettiana*, 5, 1996.

² Beckett, Samuel. «Three Dialogues with Georges Duthuit». In: *Disjecta*. London: Calder, 1983. p.138. De aquí en adelante, los artículos contenidos en *Disjecta* se indicarán en el texto, entre paréntesis y con la abreviatura **Disjecta**.

³ Bair, Deirdre. *Samuel Beckett*. Paris: Fayard, 1979.

⁴ Juliet, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Paris: Fata Morgana, 1986. p.14. Cf. también Knowlson, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996. p.176.

⁵ Beckett, Samuel. «Carta alemana de 1937». In: *Beckettiana* 5, 1996. Trad. de Ana María Cartolano.

⁶ Beckett, Samuel. «Henri Hayden». In: *Beckettiana* 1, 1992.

⁷ Beckett, Samuel. *Worstward Ho*. London: Calder, 1983. p.7.

⁸ Shenker, Israel. «An Interview with Samuel Beckett. In: Graver, Lawrence and Raymond Federman. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. p.148.

⁹ Beckett, Samuel. «Carta alemana de 1937». In: *Beckettiana* 5, 1996. Trad. de Ana María Cartolano.

¹⁰ Cioran, E. M. «Algunos encuentros». In: *Quadrivium*, nº 2. p. 13.

¹¹ Beckett, Samuel. «Comment dire». Ms. RUL (Reading University Library) 3316.

¹² Beckett, Samuel. *Mirlitonades*. Cf. Ms. RUL 2901.

¹³ Citado por Fletcher, Beryl and John. *A Student's Guide to Samuel Beckett*. London: Faber & Faber, 1978. p.65.

¹⁴ Beckett, Samuel. *Proust*. London: Calder, 1965. p.63. (citando a Leonardo)