



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

La soledad sonora.

Autor:

Schifino, Martín

Revista:

Beckettiana

1997, 6, 37-55



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

LA SOLEDAD SONORA

MARTÍN SCHIFINO

Siempre ame foïr este sieglo astroso.
Gonzalo de Berceo.

what?.. the buzzing?
Not I

Notó Proust que la más palpable innovación de Flaubert, su uso de un tiempo verbal, apareció como correlato de una sensibilidad literaria totalmente nueva y personal. El “*éternel imparfait*” (así Proust) cobijó no sólo una dichosa, una soberbia impersonalidad, sino además, cierta tristeza de la duración: el verbo dilataba las acciones en el tiempo, ingería en sus límites difusos el tedio de los personajes, plasmaba la estupidez inalienable de vidas enteras. Hay quien dice que también Camus goza, en francés, de las primicias de un hallazgo verbal. En efecto, *L'étranger*, ese epítome narrativo del *passé composé*, suena raro a los oídos gálicos -acostumbrados, durante siglos, a la boca de relatores llena de *passé simple*. La maniobra compositiva no es, sin embargo, gratuita: cristaliza, en la relación verbal del narrador con la narración, un dilema ético. Tan familiar como próxima al hecho, la voz de Mersault no consigue habitar el tiempo del juicio; debemos entender así que lo imperioso, lo brutal, es el presente. Muy Faulkneriano. Citaré aún otro escritor, más sutil, menos constipado moralmente que Camus: Valéry Larbaud. Vale recordar, de *Beauté, mon beau souci*, los coqueteos con un presente que retrata cosas inalterables; o de *Amants*,

heureux amants, las piruetas à la Joyce y el furioso *monologue intérieur* que refiere los desarreglos amorosos de su personaje.

A Beckett, como innovador de los usos verbales del francés, le pertenece, creo, una poética vaga, elusiva, la de los potenciales. Y al igual que en los ejemplos anteriores, la correspondencia entre forma verbal y filosofía del relato aparece como necesaria. La ecuación no resulta siempre sencilla, ni perfecta, por supuesto, pero juzgo auspicioso comenzar este estudio por el examen de las palabras mismas o, mejor dicho, de las relaciones sintácticas -el período, la hipótesis- que rigen (o no) todo encadenamiento lógico (o no) de palabras -y que permiten (o no) hacer de una lengua un relato. Debemos tener presente, de aquí en más, la famosa anécdota de Degas y Mallarmé ("*mon cher Degas, la poésie ne s'écrit pas avec des idées, mais avec des mots*"); si alguien la entendió en este mundo, he aquí a Beckett.

Quizás por esta percepción física de las palabras, nuestro autor dominó muy peculiarmente eso que los ingleses denominan *arresting beginning*. Veamos el primero de los que me ocupan:

*Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment je suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement. On m'a aidé. Seul je ne serais pas arrivé.*¹

No sorprende que Jérôme Lindon se haya sentido atrapado por la belleza de estas líneas. Hay en ellas algo tan apodíctico como misterioso: un comienzo de cadencias marcadas, tres oraciones casi isosilábicas (8+8+9), una oración de dos unidades rítmicas separadas (8+9), luego un corto anticlímax. Y otra vez el tren octosilábico. Entiendo que la tercera oración es, además, semánticamente crucial. Pues si la novela empieza en presente, con información fáctica, aquí caemos en un hueco. Ese "je ne sais" y el "peut-être" de la oración siguiente insinúan una inestabilidad constitutiva². Circunscribí la cita hasta el momento en que comienza la postulación de la realidad. Un personaje solo en una habitación, con apenas la memoria de un viaje, una vieja, una bicicleta, dos hombres, de sus imposibles posesiones, un personaje con la memoria hecha un bullicio, debe intentar algo: de movida, desentrañar qué es

lo que está haciendo allí, cómo llegó, quién es, *et alia*, no parece descabellado. Forzoso seguir leyendo (Beckett maneja muy bien la antitesis entre la información que nos proporciona y su escamoteo). Dada la precaria condición del narrador beckettiano, sabemos que seremos testigos, cuanto mucho, de un mundo posible. *Tout se ramène à une affaire de paroles*, dirá otro de sus narradores³. Hay sin embargo algo real, insoportablemente real incluso, sobre lo que el narrador nos informa con la misma soltura. *Moi je voudrais maintenant parler des choses qui me restent, faire mes adieux, finir de mourir. Ils ne veulent pas*⁴. Entre los *ils* se encuentra ese hombre que lo conmina a escribir la historia. El modo *cupitibus* es, se sabe, una función del *potentialis*; ¿o *impotentialis*?

En este vaivén entre deseo (real) e historia (hipotética), en la imposibilidad de no poder realizar el primero, y en su consecuencia obligatoria, la amplificación hipertrófica de la segunda, avanza (si es que avanza) la novela beckettiana. Es curioso notar que el mismo esquema de palabra y deseo aparece representado en algunas novelas eróticas del siglo dieciocho (el caso de *Les égarements du coeur et de l'esprit*, de Crébillon fils, me parece paradigmático); y su reverso, el silenciamiento ante la consumación, en los escritos de místicos como San Juan de la Cruz. Más adelante veremos las conexiones con Beckett. Malone tiene algo que decir en cuanto a todo esto, también en el principio de su narración. *Je mourrais aujourd'hui même, si je voulais, rien qu'en poussant un peu, si je pouvais vouloir, si je pouvais pousser*⁵. Convengamos que la formulación es verbalmente perversa, aunque más que por sus solecismos gramaticales, por ese *si je pouvais vouloir*. Uno da por sentado que el deseo es siempre posible. Si yo pudiera desear, moriría. Desear ¿qué?, ¿acaso *pousser*? Parecería que sí, salvo que debemos sobreentender *mourir*, mutilación del deseo poco probable tratándose de un personaje de Beckett (quienes no quieren *más* que morir). Notemos que no se dice *no puedo esforzarme*, lo que sería un prosaísmo bastante llano; la idea goza de mayor elocuencia retorcida entre los condicionales. El período hipotético (*irrealis*) expone sintácticamente la angustia, la impotencia de un deseo inalcanzable; la perversión, pues la hay, consiste en ejercer la capacidad de enunciar un estado que no se corresponde, ni se corresponderá jamás, con la realidad, un estado puramente verbal, un estado que al mismo tiempo que expresa un paraíso evidencia su pérdida. *The only true Paradise is the Paradise that has been lost*, vale recordar⁶. Son estos hallazgos materiales, creo, los que hacen de Beckett un gran escritor, en cuyo trabajo

reconocemos a quien se ensucia las manos y se revuelve en la lengua; son estas modalidades las que lo ponen a salvo de la imposible literatura de ideas y sus protectores (“oh, sí, Beckett, tan abstracto, tan profuuundo”).

En el caso visto y en otros, todos forzados a existir por la esencial situación de despojo de personajes que, estando solos, practican el solaz, o el lacerio, de remontar sus biografías (veraces o apócrifas, lo mismo da), los tiempos verbales exponen (*ex contrario*) la irreversibilidad del Tiempo. Si para los seres proustianos, aquel Tiempo era un *double-headed monster of damnation and salvation*⁷, y lo era, entendámonos, en su poder sucesivo de inclinar las vidas de aquéllos hacia uno u otro de los términos, los de Beckett encarnan un predicamento más infame. Habitan los confines de una entropía insoportable. *Todo* ha sucedido. Que esto no es una mera abstracción del entendimiento, lo atestigua el gusto del autor por representar procesos definitivamente acabados. Lo que sucede después es lo imposible⁸. Molloy está postrado, sus piernas, tiasas, ha perdido además los dedos de un pie; misma o similar condición para Malone; el Innombrable, o Worm o Mahood, vaya uno a saber, alcanzó hace tiempo la más completa cuadriplejia; Nell y Nagg ostentan muñones: apenas si con amargura recuerdan una edad de oro (“*la belle époque*”); Murphy, bueno, ha tenido el buen gusto de morirse. En el mejor de los casos, a estos seres les quedan las ramas de la retórica, pero incluso la evocación es para ellos infeliz, la memoria involuntaria jamás un modo de conocimiento, nunca el pasado pasible de recibir un orden o una metáfora grandiosa que lo vuelva coherente (“arte”, por ejemplo) y el acto mismo de recordar, imperfecto, modificable.

*Il faudrait récrire tout celà au plus-que-parfait. Parler des bicyclettes et des cornes, quel repos*⁹, dice, por ejemplo Molloy, luego de cierto pasaje reminiscente. Esas dos oraciones me resultan particularmente interesantes. Exponen, casi, cosas opuestas; así juntas, sin embargo, expresan una sola y terrible idea, que tiene poco que ver con bocinas o bicicletas. La del lenguaje como algo autónomo (*some form of Nominalistic irony*, decía Beckett en la carta alemana -vertida al inglés por Esslin), que puede darnos placer (*j'aurais plaisir à la détailler*, la bicicleta) o *jouissance* (palabra que usó Beckett para describirle a Cioran su relación con la escritura¹⁰); pero a la vez como algo arbitrario, inútil en cuanto a la posibilidad de agotar un hecho, o siquiera aproximarse a un hecho, lo cual, paradójicamente, suscita el dolor de una pérdida. Parecería que a Molloy la convención *en sí* le da lo mismo. *Je parle au présent*,

*il est si facile de parler au présent, quand il s'agit du passé*¹¹. *Il me semble que tout langage est un écart de langage*¹². En cualquier caso, la herida entre la palabra y la cosa está abierta, y al igual que la de Filoctetes, no precisamente perfumada. Hay que insistir en el hecho de que, para los personajes de Beckett, el lenguaje posee de suyo una realidad sensual e incontestable: es el espejo de los deseos, o mejor dicho, los deseos cobran vida y dolor en él. Que esos deseos jamás, jamás se cumplan y que en consecuencia su enunciación deba repetirse *ad nauseam et infinitum*, es otra cuestión -externa al sistema, por así decirlo. Si el sistema es un circuito cerrado, desear aparece como un imperativo hipotético -tal vez así lo diría Molloy.

* * *

Existe un obvio principio de narración que realmente importa cuando se trata de una primera persona (tal principio es en gran medida el cómplice de la tranquilidad y la sangre fría del lector): quien habla, al menos mientras habla, no está muerto. Los narradores en primera persona son, en el mundo posible de la historia y de nuestra memoria, inmortales. Un privilegio a envidiar, sin duda (salvo que se trate de un narrador beckettiano). A este principio se suma otro, que implica la existencia del tiempo y de una cierta ética. Ejemplo: San Agustín relata sus descarrilamientos seculares luego de unos cuantos años de haberlos perpetrado; no sólo ha envejecido, sino que además, entretanto, adoptó la fe cristiana. Cuando, por ejemplo, éste se ataca a sí mismo mediante palabras redentoras, vela la veracidad de su personaje, un sibarita vividor al que le importaban bastante poco los *argumenta ontologica*. Imposible asegurar la trascendencia del yo, como supieron Beckett y Proust. Pero los escritos autobiográficos suelen caer en la paradoja de ver en el pasado una prefiguración recta del presente, como si fuera a existir un solo mundo posible. Creo que hay que postular, para estas memorias, la conclusión inversa: el presente tiñe el pasado; como consecuencia, la narración en primera persona elude la verdad de la experiencia, para no decir, se le opone diametralmente. La verdad factual del personaje es inconmensurable con la del narrador, como los paradigmas de Kuhn entre sí, incluso cuando se trata de dos etapas del “mismo” sujeto.

Molloy, Malone, y el Innombrable conocen las asunciones anteriores por fuerza mayor. Están escribiendo, y esta escritura les plantea el problema de la

identidad. También, es cierto, se resisten a las ideas generales, por lo cual les importa muy poco el valor que tales asunciones puedan tener. Los tres descartan las correspondencias convencionales que unen las cosas entre sí; tiran abajo el edificio cultural de los postulados que ordenan en el espacio y en el tiempo la vida de los individuos. Los personajes de Beckett no son seres civiles, y cuando lo son, buscan dejar de serlo. El caos que percibimos (nosotros, seres civiles) en sus cabezas no surge ni de un exceso de información ni del fárrago de sus ideas, que son bien parcas; el caos beckettiano está ligado a la falta de toda regla, de toda creencia, fe, o supuesto científico, donde los personajes puedan hacer pie y plantar el tutor de sus (repito) identidades. Uno de los resultados de esta indigencia moral es la proliferación serial, teóricamente infinita, del detalle, del análisis. Si el hábito -que no es más que una serie de asunciones más o menos indiscutibles- nos hace percibir y actuar de un modo determinado, también arregla nuestras operaciones intelectuales a aquellos supuestos, excluyendo, por ejemplo, lo redundante, lo nimio, lo novedoso, y así podemos circunscribir nuestro mundo y volverlo (perdón el juego de palabras) habitable, un compuesto moral antes que un conjunto indefinido y caótico de particulares. Esta idea general no es aplicable a los personajes de Beckett. Un ejemplo. Molloy (exiliado de aquel mundo), evalúa en cierto momento cómo puede hacer para chupar alternativamente las dieciséis piedras que guarda en cuatro bolsillos, sin repetir y sin saltarse ninguna -el problema de cómo chuparlas siempre en el mismo orden le parece de una complejidad sencillamente inaudita. Aclaremos, el problema no es crucial, sino un modo de pasar el tiempo. El lector asiste a sus deliberaciones durante unas siete páginas; todas las variables son exhaustivamente estudiadas (si queda alguna, casi seguro el lector no tendrá ganas de postularla). Finalmente, Molloy tira quince piedras al aire y se queda con una sola. *Car elles avaient toutes le même goût exactement*¹³. Incluso acepta enseguida que si la piedra se perdiera o fuera tragada o cualquier otra cosa, no sería esto un suceso de mayor importancia. Murphy había enfrentado un dilema similar respecto del orden en que se comía sus bizcochos; sin embargo para él había sí una regla, la del gusto, y esta regla lo turbaba inmensamente. Con Molloy ese mínimo *penchant* ha desaparecido, e irá desapareciendo más y más a medida que avanzamos en las páginas de la *Trilogie*. El Innombrable ya no puede confiar en las convenciones básicas del lenguaje, como los pronombres, por ejemplo; su identidad, la estructura misma de su pensamiento, su sintaxis, su lexis, se encuentran de tal

modo pulverizadas que no puede haber supuestos válidos. No sabe si habla su lenguaje o el de los otros, no sabe si es *él* o *yo*.

Todo el proceso de la trilogía podría caracterizarse, con Margherita S. Frankel, y con los debidos reparos, como una suerte de *Bildungsroman à rebours*. Pues los personajes de Beckett, para usar un verbo de fastidiosas connotaciones barthesianas (connotaciones que propongo dejar entre paréntesis), un verbo sin embargo necesario, que fue acuñado por Descartes, los personajes de Beckett, decía, desaprenden. Recuerda Molloy, hablando del amor (que, conengamos, es un concepto bastante vago), ese amor que no sabe si conoció o no hace tiempo, que *à cet âge je devais avoir encore des idées générales*¹⁴, dando por sentado, obviamente, que ya no las tiene -y por consiguiente que “amor” no significa algo específico, ni mucho menos un concepto transmisible, sino que, a lo más, se trataría de una ficción comunalmente operativa. Entre los cálculos históricos de la literatura francesa (la literatura francesa como una idea nacional e institucional, quiero decir, que demasiado a menudo apuntaló sus cimientos en pautadísimas convenciones, sociales, religiosas, éticas y demás -desde Boileau a Molière, desde Balzac a Racine; con las felices excepciones de, por ejemplo, Laforgue, Rimbaud, Villiers, Flaubert y tantos otros-), operar tal sustracción parece algo casi escandaloso. Claro que Beckett, Jano anglogálico, monstruo bicéfalo, probablemente *s'en foutait*. A veces sus personajes, como reforzando esta postura, ironizan a propósito del saber recibido de una manera lapidaria. Uno de los pasajes más cómicos de *Molloy* lo testimonia. Se trata, recordemos, de la utilidad introspectiva de las matemáticas. *Trois cent quinze pets en dis-neuf heures, soit une moyenne de plus de seize pets l'heure. Après tout ce n'est pas énorme. Quatre pets tous les quarts d'heure. Ce n'est rien. Pas même un pet toutes les quatre minutes. Ce n'est pas croyable. Allons, allons, je ne suis qu'un tout petit péteur, j'ai eu tort d'en parler. Extraordinaire comme les mathématiques vous aident à vous connaître*¹⁵. No hace falta señalar que el argumento chancea sobre la paradoja de Zenón; tampoco, supongo, su relación paródica con la creencia cartesiana en la certeza (*la méthode qui enseigne à suivre le vrai ordre, et à denombrier toutes les circonstances de ce qu'on cherche, contient tout ce qui donne de la certitude aux règles d'arithmétique*¹⁶).

El paralelo con el filósofo se vuelve aquí obligatorio. Recuerdo que un crítico argentino, con bastante acierto, caracterizó *Le discours de la méthode* como la

primera novela moderna, en tanto era la historia de una idea. Las novelas de Beckett quizás sean su opuesto. En cualquier caso, aquel libro guarda una afinidad retórica con la prosa beckettiana, y algunos contrastes evidentes echan luz sobre nuestro autor. No hay que forzar sin embargo la idea de proyecto en la obra de Beckett. Me resisto a creer, como hace Hugh Kenner en una sobredosis de T. S. Eliot, que la *Trilogie* (o cualquier otra obra, de Beckett o de quien se trate) sea o pueda ser *a compendious abstract of all the novels* [entre las que podríamos incluir, seguramente con la aquiescencia de Kenner (quien casi parece argentino), el *Discours*] *that have ever been written, reduced to the most general terms*¹⁷. *The most general terms* son los del crítico. Yo tengo la sospecha, por otra parte, de que a Beckett le interesaba bastante menos la tradición que el talento individual. Y el de Descartes, sin duda, tenía para él bastante urgencia. *C'est entendu, moi qui suis en route, de paroles plein les voiles, je suis aussi cet impensable ancêtre dont on ne peut rien dire*, dice el Innombrable¹⁸. Uno puede practicar la alegoría si gusta, poco importa que ya en el siglo catorce fuese una antigualla. Pero de esa oración lo más interesante acaso sea una minucia estilística que vale la pena pesquisar: aquel *de paroles plein les voiles*, un bello giro poético calcado sobre la estructura de una frase hecha (que data del momento en que las lenguas romances remedaban una fraseología latina), (me) recuerda, en su lirismo despojado, en su sencilla necesidad, el tono del francés del filósofo. Hay un gusto de Beckett por el arcaísmo y la frase fosilizada -ambos rasgos importantes de la verborrea de sus personajes, rasgos que le imprimen a su francés una *tournure* muy particular, muy siglos XVI y XVII-; junto a él, cierta deliberada filiación en cuanto a ideas y, fundamentalmente, en cuanto a un estilo (racional, exhaustivo, diáfano ensortijado, a veces), cuyos referentes pueden encontrarse en Descartes.

Vale la pena, creo, desempolvar al menos un par de ideas del relato de los avatares filosóficos de Descartes -quien, recordemos, debió, para concebir su sistema, aislarse en una cabaña con apenas una estufa, su entendimiento y su aversión por las ideas recibidas. *Ce désir me fit résoudre à m'éloigner de tous les lieux où je pouvais avoir des connaissances, et à me retirer ici, en un pays où [...] j'ai pu vivre aussi solitaire que dans les déserts les plus écartés*.¹⁹ Descartes, racional, reflexivo, solitario, se encuentra en orden lógico antes que Watt y que Murphy; pero comparte con ellos, y con los personajes de la *Trilogie*,

la voluntad de rechazar el sentido común, la posesión de una duda que produce discurso. Descartes es el personaje beckettiano imposible, el que triunfa; es asimismo un artista que aún trabaja en el campo de lo factible. *En détruisant toutes celles de mes opinions que je jugeais être mal fondées, je faisais diverses observations et acquérais plusieurs expériences, qui m'ont servi depuis à en établir des plus certaines*²⁰. Los personajes de Beckett, por contrapartida, destruyen sus opiniones sin esperanza de llegar a afirmaciones finales. Veamos algunas, de Malone:

*Vivre et inventer. J'ai essayé. J'ai dû essayer. Inventer. Ce n'est pas le mot. Vivre non plus. J'ai essayé. (...) Après l'échec, la consolation, le repos, je recommençais, à vouloir vivre, faire vivre, être autrui, en moi, en autrui. Que tout ça est faux. Je n'ai jamais rencontré de semblable. Je pare maintenant au plus pressé. Je recommençais. Mais peu à peu dans une autre intention. Non plus celle de réussir, mais celle d'échouer*²¹.

*D'ailleurs peu importe que je sois né ou non, que j'aie vécu ou non, que je sois mort ou seulement mourant, je ferai comme j'ai toujours fait, dans l'ignorance de ce que je fais, de qui je suis, d'où je suis, de si je suis*²².

En este último pasaje se comprueba la oposición más profunda con el sujeto cartesiano, aquel personaje del *discours* que intentaba afirmar un yo inalterable; la duda es aquí total y el *je pense, donc je suis* una suerte de *nonsense*. La reformulación beckettiana del *cogito* había sido expresada unos años antes de la trilogía en *Whoroscope: Fallor, ergo sum*. Los personajes posteriores acaso se atengan a este *dictum*, pero de seguro ignoran el cartesiano. La identidad les parece imposible. Así Malone, que leyó a Rimbaud, escribe: *à la veille de ne plus être j'arrive à être un autre*²³, lo cual es bastante conmovedor. Estas ideas en torno a la inconstancia de la identidad, plasmadas en la tres novelas, pero que encuentran su apoteosis en *L'innommable (Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je)*²⁴, habían sido teorizadas ya en el ensayo sobre Proust. Allí Beckett plantaba, sobre las íes de los deseos, puntos que nos ayudan a comprender no sólo los personajes del francés, sino además los que vendrían del propio Beckett. *Possibly the*

perpetuum mobile of our disillusion is subject to more variety. The aspirations of yesterday were valid for yesterday's ego, not for today's. We are disappointed at the nullity of what we are pleased to call attainment. But what is attainment? The identification of the subject with the object of his desire. The subject has died -and perhaps many times- on the way²⁵.

* * *

Uno se siente tentado a decir, a la manera bíblica, que Moran engendra a Molloy; Molloy a Malone; Malone, finalmente, al Innombrable. Cuentan, sin embargo, que Beckett mismo ignoraba si Moran y Molloy eran o no dos estadios de la misma persona física en distintos puntos del tiempo. No debemos cuestionárnoslo. No es el punto. Si la muerte de los narradores de la trilogía es siempre simbólica, pues es la muerte del sujeto trascendente, igual a sí mismo hoy y mañana, lo mismo se comprueba para su reproducción. Hay una suerte de *gradus ad coelum* (diría Peter Brook), del que cada personaje representa un escalón; pero creer en una causalidad determinista entre un personaje y el otro no condice con los puntos hasta ahora analizados.

Ningún narrador puede morir en escena. Podríamos pensar que el Innombrable está muerto, por ejemplo; y en efecto la idea de biografía parece, para su caso, complejísima, casi impracticable. Sucede que de Molloy al Innombrable la vida se metamorfosea en puro discurso; los sujetos van perdiendo sus coordenadas, las ideas generales, las categorías universales de la intuición (i.e., el espacio, el tiempo), hasta que ya no podemos reconocer centro alguno, foco alguno, capaz de producir o recibir un sentido (sea moral, estético, etc.), o de ligarse a una serie de supuestos (uno de los cuales sería, por ejemplo, el movimiento) básicos para nuestra idea de la vida. Aún así la muerte no es real, sino enteramente imposible; por el contrario, el deseo de la muerte, con el que por ejemplo empiezan los discursos de Molloy y Malone ya citados, no puede sino *ser* real, pues la modalidad volitiva del discurso se contradice con la falsedad; pero una vez más, el solo hecho de enunciar el deseo implica la dilación del alcance del objeto de ese deseo, la imposibilidad de satisfacer la sed de un final. El silencio, se sigue, es también imposible, y por esto mismo se identifica con una suerte de causa final: como un primer motor de Aristóteles, el silencio atrae hacia sí, echa a andar los goznes (proporcionales a los del movi-

miento eterno del universo, en Aristóteles) de la palabra, en Beckett. Los lectores de esta *reductio ad absurdum* de la entidad Personaje, escuchamos un zumbido incesante, el mismo que atormenta a los personajes, el zumbido del discurso dando vueltas en torno al silencio, intentando fundirse con él.

*ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurais jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer*²⁶.

*c'est au milieu qu'il faudrait être, là où on souffre, là où on exulte, d'être sans parole, d'être sans pensée, là où on ne sent rien, n'entend rien, ne sait rien, ne dit rien, n'est rien, c'est là où il ferait bon être*²⁷.

*De nobis ipsis silemus, décidément ça aurait dû être ma devise*²⁸.

Creo que es interesante el hecho de que ninguna de las citas anteriores predicando atributos del presente, sino que postulan realidades alternativas, por decirlo de algún modo. La postulación es, teóricamente, infinita. Siempre la misma dialéctica entre deseo y objeto inalcanzable. Malone, que comenta con ironía (pero con acierto) los poemas de Macmann, acercándolos a las concepciones de los místicos, sabe quizás que aquella misma dialéctica está presente en la primera instancia de algunos de estos escritos, con la diferencia de que allí se cree en la posibilidad de alcanzar, en el final, en la visión beatífica, un silencio -el objeto se fundiría con el sujeto, para decirlo groseramente.

Y si mi gozo, Señor,
con esperanza de verte,
en ver que puedo perderte
se me dobla mi dolor;
viviendo en tanto pavor,
y esperando como espero,
muérome porque no muero.

Sácame de aquesta muerte,
mi Dios, y dame la vida;
no me tengas impedida
en este lazo tan fuerte;

mira que peno por verte,
y mal es tan entero,
*que muero porque no muero*²⁹

Pero los poemas místicos como el citado sufren la misma paradoja del discurso beckettiano, deber decir lo indecible, ensayar las vías de la perífrasis -reición después, acaso con el éxtasis, callar. Naturalmente, en Beckett no hay visión alguna que habilite a callar, sólo ese horrible simbolismo vaciado, con el que uno no sabe bien qué hacer, ni para qué sirve. Yo tengo la impresión de que los dolores beckettianos no se acabarían ni con la muerte ni con el silencio, salvo que la muerte se identificara, en vez de con el mal chiste griego-apostólico-romano-musulmán-judaico, con el nirvana hindú. El Innombrable reflexiona, así, con algo de grito y de abatimiento, sobre su voz, su propio zumbido insosegable. Nótese una vez más la formulación, típicamente beckettiana, a través del modo potencial.

*Si ce bruit pouvait cesser, il n'y aurait plus rien à dire*³⁰.

Worm souffre seulement du bruit qui l'empêche d'être comme il était avant...

*il souffre comme il a toujours souffert, du bruit qui n'empêche rien*³¹

*Quand ils s'en iront, quand ils se tairont, il fera noir, pas un bruit, pas une lueur, mais ils ne s'en iront jamais, si ils se tairont peut être, ils s'en iront peut être, un jour, un soir, lentement, tristement, en file indienne, jetant de longues ombres, vers leur maître, qui les punira, où les épargnera, il n'y a que ça, là haut, pour ceux qui perdent, la punition, le pardon, les deux, c'est eux qui le disent*³².

El tema que esta última cita nos propone articular con los anteriores, es uno de los más delicados de la obra de Beckett, uno de los más recurrentes, uno de los más bellos y paradójicos. Antes de comentarlo citaré aún un pasaje de *Fin de partie*, que iluminará, espero, la condición del Innombrable.

HAMM -Hier! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier!

CLOV (avec violence) -Ça veut dire il y a un foutu bout de misère.

*J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse moi me taire*³³.

*Ils [m']ont réduit à la raison*³⁴, dice, nuevamente el Innombrable. De este modo se expresa la paradoja del lenguaje recibido (un lenguaje que es *siempre* recibido, incluso cuando no es el materno), la más extrema de las asunciones con las que convivimos, la asunción de la que un narrador que está obligado a hablar y a continuar jamás podrá prescindir -la mayor amenaza para el artista del lenguaje. Existe un no-va-más, un punto límite. Y Beckett lo empuja, lo fuerza: en *L'innommable* se deshace de la fábula y de todas las coordenadas imaginables; en *Comment c'est*, de la sintaxis. Aún así, el proceso de significación sigue intacto en tanto proceso. El desvío más diametral del lenguaje recibido -digamos, el de Joyce en su demente *Finnegans Wake*- contiene aún elementos de aquel lenguaje. No hay escapatoria. Para apartarse definitivamente de las palabras, para acabar, más vale hacer música, pintar, o no hacer nada de nada. Claro que, en estos casos, la paradoja no existiría, y por ende tampoco su encanto. Pero la obra de Beckett es el hogar de aquélla. Al menos en dos lugares se encuentra enunciada, con términos similares, y de manera muy clara, ya por una *persona*, ya por una criatura de Beckett.

*B.- I speak of an art turning from it [the plane of the feasible] in disgust, weary of its puny exploits, weary of pretending to be able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road [preferring] The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, together with the obligation to express*³⁵.

*Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue dans la chaleur de la rédaction*³⁶.

En estos *dicta* se resume la soledad como una condición necesaria e insoslayable para el trabajo con la palabra, la soledad constitutiva del que debe apartarse del lenguaje recibido tanto como sea posible, del que al hacerlo asume todas las renunciadas y el fracaso de no poder renunciar lo suficiente. Incluso en el aislamiento más extremo siguen sonando las palabras de los otros, como lo

comprende el Innombrable (*je n'ai que leur langage à eux*)³⁷. Ninguno tiene sino el lenguaje de los otros. La expresión de la paradoja, gracias a estas voces de enorme capacidad dialéctica, negativa, sustractiva, acaso sea el empuje, la excursión beckettiana más venturosa hacia el terreno de lo imposible, hacia la expresión pura, podríamos decir, que Molloy reconocía como obligatoria. Una crítica ha dicho: "Les mots ne sont le moyen pour décrire une pseudoréalité, pour "représenter". Ils deviennent le but de l'oeuvre, les protagonistes réels du roman. C'est le triomphe du langage au moment où on veut le nier et le réduire à néant"³⁸ Triunfo es una palabra quizás un tanto exagerada, dado el caso; pero la opinión, no menos válida por ese descuido léxico. Beckett rescata, comprende, se regodea en un dilema que no tiene solución, por voluntad, si es esto posible, de fracaso (*fail again, fail better*); ese dilema, que antes de beckettiano es shakespereano (o quizás viceversa), permanecerá luego de Beckett perfectamente irresuelto,

*You taught me language, and my profit on 't
Is I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language,*³⁹

si bien es cierto que, a veces, encontramos el respiro de decir,

*merde, voilà enfin, le voilà enfin, le mot juste*⁴⁰

o, por las vías paradójicas del *pun*,

*qu'à (qu'à!)*⁴¹

NOTAS

¹ Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris, Minuit, 1989. p. 7.

² Ya que hemos hablado de *L'étranger*, no parece ocioso citar el comienzo de aquella novela, donde hay una fraseología y una incertidumbre muy similares. *Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu le télégramme de l'asile: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués". Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.*

- ³ Beckett, Samuel. *L'innommable*. Paris, Minuit, 1992. p. 81.
- ⁴ *Molloy*. p. 7.
- ⁵ Beckett, Samuel. *Malone Meurt*. Paris, Minuit, 1971. p. 7
- ⁶ Beckett, Samuel. *Proust*. Barcelona, Península. 1989. p. 92.
- ⁷ *Ibid.* p. 81.
- ⁸ *My dream of an art unresentful of its insuperable indigence and too proud for the farce of giving and receiving*. “Masson”, in: *Three Dialogues*.
- ⁹ *Molloy*. p. 23.
- ¹⁰ Vid. Cioran, E. M. “Quelques rencontres”. In: Beckett, Samuel, *Cahier de l'Herne*. El vocablo francés, por lo demás harto usual, está etimológicamente muy próxima al del provenzal *joie*, que designa la sensación que el trovador experimenta en virtud menos de una realidad física que como efecto de su propia canción, o quizás, paradójicamente, en virtud de un lenguaje que debe contrarrestar el dolor de una ausencia física insalvable. No es difícil hacer un paralelo con los narradores de Beckett. Tampoco es difícil ver en la anécdota una *boutade*; sí lo sería, en tal caso, saber de quién.
- ¹¹ *Molloy*. p. 40.
- ¹² *Ibid.* p. 93.
- ¹³ *Ibid.* p. 122.
- ¹⁴ *Ibid.* p. 93.
- ¹⁵ *Ibid.* p.47.
- ¹⁶ Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris, Flammarion, 1966. p. 49.
- ¹⁷ Kenner, Hughes. *Samuel Beckett. A Critical Study*. London, John Calder, 1962. p. 63.
- ¹⁸ *L'innommable*. p. 110.
- ¹⁹ Descartes, René. Op. cit. p. 57
- ²⁰ *Ib.* p. 56

- ²¹ *Malone meurt*. p. 33-4.
- ²² *Ibid.* p. 85.
- ²³ *Ibid.* p. 32.
- ²⁴ *Ibid.* p. 7.
- ²⁵ *Proust*, p. 83.
- ²⁶ *L'innommable*. p. 213.
- ²⁷ *Ibid.* p. 146.
- ²⁸ *Ibid.* p. 71.
- ²⁹ San Juan de la Cruz. "Coplas del alma que pena por ver a Dios". In: *Poesía completa y comentarios en prosa*. Barcelona, Planeta, 1996. El subrayado no es mío, sino de la edición.
- ³⁰ *L'innommable*. p. 147.
- ³¹ *Ibid.* p. 32.
- ³² *Ibid.* p. 130.
- ³³ Beckett, Samuel. *Fin de partie*. Paris, Minuit, 1993. p. 62.
- ³⁴ *Innammable*. p. 85.
- ³⁵ "Tal Coat". In: *Three Dialogues*.
- ³⁶ *Molloy*. p. 43.
- ³⁷ *L'innommable*. p. 65.
- ³⁸ Frankel, Margherita S. "Beckett et Proust: le triomphe de la parole" In: Beckett, Samuel, *Cahier de l'Herne*. Paris, Éditions de l'Herne, 1976.
- ³⁹ Shakespeare, William. *The Tempest*, I. 2. 363.
- ⁴⁰ *L'innomable*, pg. 131.
- ⁴¹ *Molloy*, pg. 118.

BIBLIOGRAFÍA

Beckett, Samuel.

Molloy. Paris, Minuit, 1989.

L'innommable. Paris, Minuit, 1992.

Malone Meurt. Paris, Minuit, 1971.

Fin de partie. Paris, Minuit, 1993.

Proust. Barcelona, Península. 1989.

Disjecta. London, John Calder, 1983.

Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris, Flammarion, 1966.

Kenner, Hugh. *Samuel Beckett. A Critical Study*. London, John Calder, 1962.

San Juan de la Cruz. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Barcelona, Planeta, 1996.

Shakespeare, William. *The Tempest*. Harmondsworth, Penguin, 1968.

Varios. *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris, L'Herne, 1976.