

# // SAMUEL BECKETT: LA INAPREHENSIBILIDAD DE UN SENTIDO NO TRASCENDENTE //

---

ANNA MARIA IGLESIA  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PALABRAS CLAVE: Samuel Beckett, lo absurdo, dialéctica negativa, el sentido y la ausencia de sentido

RESUMEN: El presente artículo tiene como objetivo proponer una lectura de la obra teatral y novelística de Beckett a partir de la inconclusión de sus obras. La inconclusión de las mismas es leída como un indicio de la apertura referencial del signo y, por tanto, de la indefinición del sentido; la interpretación continua resultaría, entonces, ineludible.

KEY WORDS: Samuel Beckett, the absurd, negative dialectics, the sense and the lack of sense

ABSTRACT: The goal of this essay is to propose a reading of Beckett's theatre and novels based on the analysis of the endlessness of his works. The endlessness is considered as an indication of the referencial opening of the sign and therefore as an indication of the indecisiveness of meaning; continual interpretation becomes thus unavoidable.

///

*¿Por qué esa compulsión de reproducir lo que uno ve?..  
El proceso es el mismo, ya sea uno científico o artista.  
El arte y la ciencia consisten en tratar de comprender.  
El fracaso y el éxito son completamente secundarios  
Es la aventura moderna del hombre entregado a sí mismo  
Giacometti a André Parinaud, 1962.*

## **Beckett: más allá del margen referencial**

Al tiempo que Estragón y Vladimir hablan “sin ton ni son, de naderías” (Beckett, 1985: 84) el Innombrable se haya frente a la encrucijada de “tener que hablar de cosas de las que no puedo hablar” (Beckett, 1970: 50); hablar de naderías, hablar de aquello que no puede ser dicho, de aquello que, como dice el Innombrable, “ya no sé lo que importa” (Beckett, 1970: 50). Hablar para no decir nada y, sin embargo, estar obligado a hablar: “no me callaré nunca” (Beckett, 1970: 50), promete el Innombrable, “nunca”, afirma con contundencia, antes de que las palabras lo arrastren en un relato que no puede dejar de contar.

El silencio nunca llega a las obras de Samuel Beckett, obras dialécticamente imperfectas en las que toda síntesis parece excluirse a *priori*. La síntesis es la conclusión, el fin último e irrefutable de un proceso dialéctico, la síntesis como momento del silencio, donde ya nada puede ser dicho, donde nada puede añadirse, pues ya no queda nada que decir. La síntesis sería el silencio del Innombrable, la llegada de Godot o la muerte de Malone, pero ni el silencio, ni Godot tienen lugar, tampoco Malone llega nunca a morir, si es que en algún momento llegó a nacer. La ausencia de síntesis es la ausencia de tesis, ni tesis ni antítesis aparecen en la dialéctica negativa de las obras de Beckett, solamente “naderías” ocupan los diálogos de sus protagonistas, palabras “sin ton ni son” que se dirigen los unos a los otros, palabras “sin ton ni son” con las que Molloy, Malone y el Innombrable crean relatos donde “se disuelven los límites entre términos opuestos y, especialmente, entre los *parerga* y el *ergón*” (Cristóbal, 2008: 1). El *parergón*, el margen al cual aludía Derrida, desaparece en la *Trilogía* beckettiana, como también sucedía en *Glas*, de tal manera que resulta imposible discernir los límites del texto, los límites de un lenguaje que parece escapar de toda constricción; el *parergón*<sup>1</sup>, afirma Anabel Cristóbal, “limita, inscribe, definiendo aquello que es intrínseco y extrínseco de una obra”, sin embargo, añade, “al no estar ni dentro ni fuera de la obra desconcierta toda oposición” (Cristóbal, 2008: 1). La ausencia de *parergon*, de ese margen que Derrida borra entre la filosofía y la literatura, no permite que la obra se cierre dentro de unos límites interpretativos, impide a la misma limitarse en una única lectura y, por tanto, a un mismo significado; la ausencia del *parergon*, a la que aludía Cristóbal, es la ausencia de una síntesis, de ese punto final que determina el fin de la obra, la bajada del

---

<sup>1</sup> El *parergon* debe entenderse como marco, es decir, como límite separador entre los diferentes textos. Derrida concibe el *parergon* como un tímpano auditivo, como una membrana presente pero que, sin embargo, permite la propagación de sonido, en este caso, permite el diálogo entre los textos. La eliminación del *parergon* propuesta por Derrida es un paso hacia delante con respecto al contexto de intertextualidad, pues ya no propone la existencia de diferentes textos en contacto, sino la existencia de una única y totalizante textualidad donde resulta imposible individuar los diferentes textos que la componen. La eliminación del *parergon* equivale a decir que todo es texto.

telón, la resolución del conflicto y, por tanto, es la determinación de que lo que se tenía que decir ya se ha dicho. Al abrir los márgenes de la novela, al hacer del escenario teatral el lugar donde la obra sigue representándose detrás del telón caído, Beckett propone un reto a la interpretación: retando al lenguaje, a la referencialidad del significante, Beckett convierte su arte del absurdo en un arte contra la cristalización, contra la mitificación de los conceptos, de los significados, la mitificación de la ilustración que también Adorno trataba de combatir. “La obra”, afirma Blanchot, “no es de ningún modo un lugar cerrado” (Blanchot, 2005: 253), la obra carece de centro, los significantes carecen de un único y unívoco significado, el espacio literario creado por Beckett es un espacio sin puntos referenciales, el espacio literario de Beckett es la respuesta –puede que la única posible- a la imposibilidad de hallar un sentido, una única respuesta a un mundo que se ha vuelto incomprensible. “Si dios ha muerto”, pregunta Critchley, “¿qué ocurre con la cuestión del sentido de la vida?” (Critchley, 2007: 18); El mundo de Beckett es el mundo sin dios que un día predijo Nietzsche<sup>2</sup>, es el mundo del cual Adorno fue víctima, el mundo de Beckett es el mundo creado por un lenguaje que ya no puede aportar sentido, pues éste se ha ido perdiendo a lo largo de la historia. Ahora, “queda por hacer un gran trabajo negativo de destrucción” (Danto, [1918] 2005: 90), afirmaba en 1918 Tristan Tzara, consciente de que era necesario “afirmar la limpieza del individuo después del estado de locura, de total y agresiva locura de un mundo abandonado en manos de los bandidos, que se desgarran mutuamente y destruyen los siglos” (Danto, 2005: 90); sin embargo, en la obra narrativa y teatral de Beckett, no hay afirmación posible, la destrucción no ha hecho posible una re-afirmación del individuo, éste se ha transformado en un ser incapaz de conocer su papel en un mundo – o en los restos del mismo- que ya no comprende. La afirmación positiva de Tzara es sustituida por una negación, pues para el autor irlandés ya no es posible encontrar un fin último, un sentido último al individuo y al mundo del que es víctima y verdugo a la vez. En un mundo sin dios, la religión ha dejado de ser “la respuesta a la cuestión del sentido de la vida”, el sentido ya no “se encuentra más allá de la vida y de la humanidad” (Critchley, 2007: 18); en un mundo sin dios, todo sentido último resulta impensable, todo sentido metafísico resulta ser un engaño que, escondido tras el velo de la consolación, es necesario desvelar. Adorno trató de correr el velo a través de la dialéctica negativa, Derrida a través de la deconstrucción de la metafísica de la presencia y Beckett, desde el arte, a través de un lenguaje capaz de evocar lo absurdo de su propia naturaleza; sin embargo, y pese a estos intentos, la pregunta parece inevitable: ¿es posible pensar fuera de la metafísica?

“Por más post-religiosa que sea la modernidad”, afirma Critchley, ésta “no es post-metafísica” ( Critchley, 2007: 45), la modernidad es, todavía hoy, testigo “de una sucesión de intentos de asignar un fundamento metafísico no teológico a la actividad

---

<sup>2</sup> Es necesario precisar que el mundo sin dios augurado por Nietzsche era considerado por el filósofo como el momento al que la humanidad debía aspirar, pues solamente con la muerte de dios puede llegar el *ubermensch*, el ultrahombre. El ultrahombre –así traducido por Vattimo, en lugar de superhombre- es el individuo que debe surgir tras la muerte de Dios, es el individuo ejemplar del vitalismo nietzscheano, aquel que vive una vez desveladas las mentiras, una vez que las falsas certezas, las falsas verdades han sido desenmascaradas; el ultrahombre es el modelo, el punto final de la filosofía nietzscheanda que, de esta manera, revela una estructura teleológica y, por tanto, se revela incapaz de escapar de la metafísica a la que ella misma se oponía. El mundo descrito por Beckett, sin embargo, es el abismo al cual la humanidad se ha irremediabilmente abocado.

humana” (Critchley, 2007: 45), unos intentos que, más allá de su recurrencia, no resultan válidos para leer el mundo post-metafísico al que Beckett, así como Derrida y, en su día, Nietzsche, alcanzaban a ver. El mundo visto a través de la mirada de Beckett es el mundo en el que Godot nunca llega, es el mundo donde la espera se vuelve interminable pues Godot – ese dios, ese sentido, ese valor trascendente- nunca se presenta, existiendo “inexistentemene” solamente en la paciente espera de Vladimir y Estragón. “¿Qué hacemos aquí?” (Beckett, 1985: 101), se pregunta Vladimir, “en medio de esta inmensa confusión”, continúa, “una sola cosa está clara: estamos esperando a Godot” (Beckett, 1985: 101), pero ¿quién es Godot? Tras este significante no hay un único significado, Vladimir desconoce el sentido de estas cinco letras, de este nombre propio que repite a lo largo de la obra. Como una máscara sin rostro, así aparece Godot, así aparece cada uno de los significantes que componen los diálogos beckettianos, máscaras vacías que, sin embargo, la crítica ha tratado de rellenar. Cada uno de los personajes beckettianos es una máscara que, desde Molloy hasta el Innombrable, va perdiendo consistencia, cada vez parece menos identificable, al mismo tiempo, que esconde nuevos rostros, ninguno seguro, pero todos válidos. “¿Quién habla aquí?” (Blanchot, 2005: 250), se pregunta Blanchot, ¿a quién pertenecen estas palabras?. El Innombrable suscita estas preguntas, la novela obliga a preguntarse sobre la identidad de este ser que, sin poder ser nombrado, está obligado a hablar. “Por una convención tranquilizadora”, sostiene Blanchot, “nos respondemos: es Samuel Beckett” (Blanchot, 2005: 250), por una convención tranquilizadora el lector da un rostro a esta máscara vacía, da un sentido a los significantes que, sin embargo, carecen de él. Pese a que la obra de Beckett busca eludir cualquier fundamento, la crítica, desde los textos de Adorno, ha querido ver en la obra del dramaturgo un sentido oculto, un sentido al que lo absurdo de su obra remitía constantemente. La obra de Beckett ha sido leída desde la metáfora hasta la alegoría, viendo en ella un referente - desde Auschwitz hasta la crisis del individuo del siglo XX- sin observar que la inconclusión de sus obras es la inconclusión de su sentido: Beckett posterga el final porque solamente en esta eterna postergación la obra, sea narrativa que teatral, se convierte en ese espacio literario donde el *parergon* resulta imposible de hallar. ¿Por qué, entonces, seguir buscando referentes?

### **La abertura del signo y la ausencia de referente**

“Las palabras que oía”, confiesa Molloy, “las oía, la primera vez, e incluso, a veces la segunda, y a menudo también la tercera, como puros sonidos, libres de toda significación” (Beckett, 1990: 62-63); así son las palabras que Molloy escucha, las mismas palabras que él vuelve a utilizar para relatar su historia, su viaje inacabado en busca de su madre, a la que nunca encontrará. Las palabras libres de toda significación son las palabras de todo individuo, que nunca llegan a pertenecer a nadie, siempre semi-ajenas, las palabras sin significación son las mismas a las que Bajtín se refería en su teoría del dialogismo (*Teoría y estética de la novela*), es decir, palabras nunca propias del interlocutor, sino provenientes de labios ajenos y, por tanto, custodes de los ecos de aquellos que en su día ya las utilizaron, pues ya trataron en vano de apropiarse de ellas. Matices que se sobreponen, ecos que resuenan a la vez, hacen imposible escuchar el sentido originario de la palabra, ésta se configura a partir de un diálogo incesante, como el fulcro de una relación dialógica entre los matices pasados y presentes, es decir, a través de cada uno de

los matices que los individuos han dejado trazados en cada una de las palabras, nunca propias y nunca completamente ajenas. “En mi opinión”, denuncia Molloy, “todo lenguaje es un error de lenguaje” (Beckett, 1990: 150), todo lenguaje, podría añadirse, es una desviación del mismo, una constante desviación de aquel sentido original que, en verdad, nunca llegó a existir. ¿Cómo encontrar el referente a estas palabras en constante clinamen?

“El signo posee la fisura de que en torno a él puede sucederse una interpretación *ad infinitum*”, es “la fisura de la imposibilidad de interpretarlo” (Espinosa, 2008: 1), límite y riqueza del signo, posibilidad de abertura que se opone a toda lectura metafórica; no hay metáfora posible, pues la fisura impide al signo de cerrarse en un único referente y, por tanto, son las fisuras del signo las que impiden una sólo lectura, una única y unívoca lectura de los textos de Beckett, de esos textos que, como los signos, encuentran en la interpretación *ad infinitum* la mayor de las riquezas. Por ello, la afirmación de Alain Badiou sobre la imposibilidad de interpretar las obras de Beckett como alegorías de los campos de concentración no sólo se enmarca en una consideración “abierta”, “a-referencial” del signo, sino que propone también una revisión crítica de las lecturas beckettianas, una revisión de aquellas lecturas que veían en la obra de Beckett la alegoría o la metáfora que trascendía el sinsentido de su estilo. “Se trata”, considera Badiou, “de establecer (...) lo que subsiste en el orden de la pregunta, del pensamiento, de la capacidad creadora” (Badiou, 2007: 19) y, por tanto, se trata de ver el lenguaje beckettiano como una pregunta todavía por contestar o, más apropiadamente, como una pregunta que reniega a la vez que acepta toda posible respuesta. Beckett, como subraya Badiou, propone una pregunta, un interrogante que, sin embargo, no encuentra respuesta, pues ya no es posible encontrar un sentido último; las obras de Beckett se constituyen como un círculo vicioso, donde la acción nunca llega a iniciar como tampoco a concluir. La ausencia de un final conclusivo, la postergación de un final que nunca llega es la postergación del sentido, es decir, es la demostración de que no hay un sentido último, en términos dialécticos, de que no hay una síntesis. Construida a partir de una dialéctica negativa, de un círculo vicioso que gira sobre sí mismo, la obra de Beckett se resiste a quedar anclada a un único referente, es precisamente contra éste contra quien se rebela mediante su estructura reiterativa, por ello, la lectura que Adorno realiza de la producción beckettiana no puede sino entenderse desde un punto de vista cronológico, es decir, como resultado de la coyuntura histórica de la que Adorno fue protagonista. “Beckett ha reaccionado de la única forma honesta a la situación del campo de concentración” (Adorno, 1975: 381), escribe Adorno, viendo en la obra del dramaturgo irlandés y, en especial, en *Fin de partida*, la única posible respuesta artística a Auschwitz. Es una respuesta, la de Beckett, en la que, sin embargo, nunca se menciona la realidad de los campos, realidad que, en cambio, Adorno encuentra como referente último, pues, como él mismo afirma en *Teoría estética*, “la espiritualización, la propagación constante del tabú mimético por el arte, el reino propio de la mimesis, trabaja en su autodisolución” (Adorno, 2004: 128). La ilusión de la mimesis se ha desvanecido en la conciencia crítica de que el mundo de las cosas ya no es representable, no hay lenguaje capaz de representar el mundo empírico, el lenguaje ha perdido su capacidad de

designación<sup>3</sup>; si, como afirmaba Wittgenstein, “los límites del mundo son los límites del lenguaje”, el mundo ya solamente puede ser evocado a partir de la reelaboración del material que él mismo ofrece. El arte deja, por tanto, de ser mimético para ser evocativo, ¿por qué, entonces, ver en la evocación un concreto referente? ¿la individualización de un referente no es el resultado de una confianza en la capacidad designativa del lenguaje?

Pese a ver como escenario nunca citado la experiencia de los campos, Adorno no sólo es consciente de la pérdida por parte del lenguaje de la capacidad designativa, sino que advierte de la necesidad de crítica ante todo los conceptos que la ilustración ha cristalizado bajo la autoridad de la razón, conceptos éstos que han hecho posible el desarrollo acrítico de la historia y, por tanto, que han conducido a Auschwitz. La propuesta de una nueva crítica ilustrada, de una dialéctica que nunca concluya con una síntesis definitiva, Adorno la realiza desde la filosofía, pero viendo el arte como el correlato necesario a la práctica filosófica: así como la filosofía se convierte en una disciplina hermenéutica para interpretar el arte, éste se convierte en el lenguaje capaz de ilustrar los contenidos filosóficos. “El arte se vuelve igual a lo no-idéntico” (Adorno, 2004: 182), es decir, el arte se convierte en el lugar de la no-identidad, de la ausencia de síntesis, de sentido último derivante del proceso dialéctico; “la reconciliación”, añade Adorno, “en tanto que comportamiento de la obra de arte es ejercida hoy precisamente donde el arte renuncia a la idea de reconciliación” (Adorno, 2004: 182), renuncia que lleva a cabo Beckett como respuesta a ese nihilismo activo que, frente a la ausencia de todo sentido, frente a la nada, busca consuelo en la trascendencia, en la ilusoria metafísica. Frente a un lenguaje incapaz de designar y, por lo tanto, frente a significantes carentes de un significado referencial, frente a un sentido trascendente ausente, en cuanto re-velado como ficción, y, por tanto, frente a la definitiva ruptura de las correlativas oposiciones, la pregunta acerca de la lectura adorniana sobre Beckett vuelve a plantearse: ¿cómo poder individuar todavía un único referente en las estructuras “viciosas” de las obras de Samuel Beckett? De manera sorprendente, considera Crithley, Adorno sugiere

que la obra de Beckett es la única respuesta adecuada al Holocausto, más incluso que el relato de un testigo directo, precisamente porque no forma parte del contenido manifiesto de la obra de Beckett, como si estuviera sometido a un *Bilderverbot* (Crithley, 2007: 65)

Sin embargo, lo sorprendente no es, como afirma Crithley, que Adorno considere que la obra de Beckett es más representativa del Holocausto que un testimonio directo, sino que Adorno vea en la obra beckettiana el Holocausto como referente recurrente, casi unívoco. Por un lado, la ausencia de toda referencia explícita de Auschwitz, sometida a la *Bilderverbot*, cuestiona la posibilidad de representación de dicha experiencia, mientras, por otro lado, la afirmación del Holocausto como sentido último de la obra de Beckett pone en contradicción la dialéctica negativa propuesta por Adorno así como el círculo vicioso, que estructura las obras beckettianas, en el intento de postergar, hasta la

---

<sup>3</sup> “Al igual que el arte ya no puede ser el lenguaje del sentimiento (nunca lo fue) ni el lenguaje del alma que se afirma, tampoco puede ir buscando lo que puede conseguir el conocimiento del estilo habitual, por ejemplo como reportaje social, como anticipo de la investigación a desarrollar de manera empírica” Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Pág.50

anulación, todo sentido unívoco y, por lo tanto, referencial. Sin embargo, la aparente bifurcación a la que se llega a lo largo de la lectura adorniana de Beckett no deja de ser aparente, pues los dos caminos que teóricamente se originan en este desvío avanzan en paralelo hacia una misma pregunta, aquella sobre la actualidad de un lenguaje referencial. Aun siendo sometido al *Bilderverbot*, ¿es posible un lenguaje capaz de designar Auschwitz? En otras palabras, el límite referencial del lenguaje es a la vez su riqueza y, por tanto, la imposibilidad por parte del lenguaje de designar Auschwitz es la posibilidad de una designación abierta, de una pluralidad significativa del lenguaje que transforma la singularidad de la trama en una pluralidad.

### **La indeterminación del sujeto, la fragmentación del mundo**

“Hablar es el devenir-plural de lo singular”, pues, “el yo que puedo decir no remite a mi persona, sino a todas las personas que dicen, han dicho y dirán yo” (Espinosa, 2008: 1). Decir “yo”, decir lo singular es decir “el otro”, lo plural, la imposibilidad de una designación única convierte el lenguaje en un constante devenir incapaz de detenerse en un “ahora”, en un síngulo momento referencial, el lenguaje es el *individuus ineffabilis* imposible de aferrar. Molloy, en la insaciable búsqueda de su madre, se convertirá en Moran y, a la vez, se convertirá en el objeto buscado por Moran, que, como Molloy, nunca concluirá su búsqueda. Molloy y Moran<sup>4</sup>, son el yo y el otro, la necesidad del otro ante la incompletitud del “yo”, una incompletitud que trata de resolver Malone a la espera de una muerte que haga de la existencia una totalidad. La muerte nunca alcanza a Malone, pero ¿quién es Malone, acaso llegó a nacer? Perdido todo nombre, el Innombrable es nadie y, a la vez, es todos, es el ser sin identidad que, sin embargo, se encuentra detrás de todos aquellos que en sus relatos aparecen: “no me engañan esos Murphy, Molloy y Malone”, reivindica el Innombrable, “me hicieron perder el tiempo, trabajar inútilmente, dejándome hablar de ellos, cuando era menester hablar solamente de mí, al objeto de poder callarme” (Beckett, 1970: 71). El Innombrable nunca hablará solamente de él, nunca logrará callarse, el yo y el silencio son una utopía condenada a la irrealización: el yo no puede dejar de ser el otro, el silencio no puede dejar de hablar, en *Acto sin palabras*<sup>5</sup>, el silencio habla.

La elocuencia de un silencio que nunca llega a ser tal es la imposibilidad de conclusión presente en todas las obras de Beckett: el silencio elocuente, la no llegada de Godot, el abandono de Clov nunca llevado a cabo por Hamm, la incesante búsqueda de Molloy o la eterna espera de Malone, conforman la estructura circular de la obra beckettiana, describen un círculo vicioso donde la reiteración es siempre la reiteración de la nada, pues nada acontece en los relatos, nada sucede en las obras teatrales. Los personajes de Beckett son personajes exiliados en un mundo vaciado de toda referencia,

---

<sup>4</sup> Al respecto, reflexiona Maurice Blanchot: “Molloy, sin saberlo, se convierte en Moran, es decir, en otro, es decir, de todos modos en otro personaje más, metamorfosis que no afecta por tanto al elemento de seguridad de la historia, aunque introduce en ella un sentido alegórico quizá decepcionante porque no lo consideramos al nivel de la profundidad que ahí se oculta”. (*El libro por venir*, pág.249) La acertada afirmación de Blanchot, sin embargo, termina en una sutil contradicción: ¿cómo decir ese otro desconocido a través de la alegoría?

<sup>5</sup> “The best possible play is one in which there are no actors, only text, I’m trying to write one” Samuel Beckett a Deirdre Bair cit. por Worton M. *Waiting for Godot and Endgame: theatre as text*

donde el lenguaje incapaz ya de comunicar ha vaciado la realidad y al individuo de todo sentido; la ausencia de un lenguaje significativo es la ausencia de un sentido del mundo, es la imposibilidad de conocer la propia identidad y de saber el propio papel. El mudo protagonista de *Acto sin palabras* es empujado al escenario, obligado a salir a representar una obra que le es ajena; sus intentos de evasión resultan vanos, no puede eludir su estancia sobre el escenario. Como las almas dantescas son irremediabilmente condenadas al infierno y al purgatorio, así el protagonista de *Acto sin palabras* es condenado a permanecer en el escenario. Sin embargo, subraya con acierto Matti Megged, “en Dante, es Dios quien envía a los personajes al Purgatorio como castigo por sus pecados”, mientras que “en el mundo de Beckett no hay pecado ni Dios” (Megged, 2009: 60). Megged sostiene que el exilio de estos personajes “debe ser interpretado casi como un exilio voluntario, probablemente para conocerse mejor” (Megged, 2009: 60), pero ¿por qué, entonces, el rechazo a querer salir al escenario?

La ausencia de un dios no implica la voluntariedad del exilio, los personajes de Beckett son empujados al escenario, son obligados a continuar siendo seres-en-el-mundo sin ninguna razón que justifique este castigo. La ausencia de dios es la ausencia de pecado, es la falta de una razón última que justifique, que de sentido, al destino de los individuos. La existencia de Estragón y Vladimir no tiene sentido y, sin embargo, ellos no pueden dejar de permanecer a la espera de Godot, Hamm desea abandonar a Clov, pero nunca consigue hacerlo, sabe que “fuera de aquí solo existe la muerte” (Beckett, 1990a: 16). No hay trascendencia, no hay un dios al cual recurrir, rodeados por la nada, afirmar, como lo hace Hamm, que “la naturaleza nos ha olvidado”, ya no basta, pues como añade Clov: la naturaleza ya no existe” (Beckett, 1990a: 16)

La inexistencia de la naturaleza, la ausencia de un dios y, sin embargo, una inevitable condena sin posibilidad de salvación hacen posible afirmar que Beckett, como dijo tras su primer encuentro Cioran, “había llegado ante lo extremo” (Cioran, 1995: 96), había hecho del límite su punto de partida y, por tanto, había hecho posible que su mundo continuase “indefinidamente, incluso después de que el nuestro desapareciera” (Cioran, 1995: 96). El mundo de Beckett no es solamente la única respuesta a Auschwitz, sino que es una respuesta que nunca termina por clausurarse, una respuesta que sigue interrogándose, el mundo de Beckett es aquel que apela, sabiendo no hallar respuesta, a ese mundo vacío de la muerte de los grandes relatos, a ese mundo donde la humanidad se ha convertido en una mera marioneta, pero ¿quién mueve ahora esos hilos? Beckett responde a una humanidad en quiebra sin esperanza alguna, sin ver aquella reconciliación posible que, sin embargo, sí trataban de hallar los existencialistas. Los personajes de Beckett no encuentran ningún estribo de esperanza, esa esperanza que todavía encuentra Sartre en el último diálogo entre el ensangrentado Autodidácto y el protagonista de *La náusea*, esperanza que, aun siendo de carácter más fugaz y momentánea también encuentra Camus en la figura de Sísifo<sup>6</sup>, pero en Beckett no hay

---

<sup>6</sup> En el *Mito de Sísifo*, Camus cuestiona el valor del suicidio en un mundo absurdo, un mundo completamente vaciado de todo valor; para Camus, el ciego Sísifo, una vez subido el peñasco y antes de comenzar a descender, es capaz de percibir aquella felicidad, aquella belleza del mundo que, aun no pudiéndola ver, sabe que existe y que es posible admirar a partir de las vistas desde lo alto del peñasco. Este momento de reconciliación, puede ponerse en relación con la reconciliación que siente el protagonista de *La náusea* al sentir lástima y compasión por el ensangrentado Autodidácto.



respuesta, no hay esperanza, pues ambas le serán negadas al individuo. Para Beckett el existencialismo no puede ser un humanismo, pues la palabra humanidad ha dejado de tener sentido, como indica Karl, “la trilogía de Beckett capta el nihilismo y el pesimismo del hombre que no cree ni en Dios ni en sí mismo” (Karl, 1970: 46-47), al tiempo que le niega al hombre toda posible salvación, todo “momentáneo y casi ilusorio fulgor de esperanza” (Karl, 1970: 47).

Frente al vacío, frente a esa nada a la que Hamm no se atreve a enfrentarse o frente a ese solitario árbol, bajo el se hallan Estragon y Vladimir y de cuya presencia incluso llegan a dudar, ninguna palabra puede ser ya dicha, pues ¿qué decir cuando ya no existe nada que designar? Los límites de un mundo vacío son los límites de un lenguaje mudo, de ese lenguaje que, sin embargo, nunca debe silenciarse, de ese lenguaje que, como el Innombrable, sigue hablando. “¿Y si prefiriera decir ba-ba-ba, mientras espero conocer el verdadero empleo de este órgano venerable?” (Beckett, 1970: 80) se pregunta el Innombrable, todavía no lo suficientemente consciente de que “ba-ba-ba” no tiene menos sentido que cualquier otra palabra que él pueda decir, pues el órgano venerable de la voz, no es más que una ilusión, el empleo de éste no conduce a nada más que a una reiteración de sonidos que, como “ba-ba-ba” no significan nada y, a la vez, lo significan todo.

### **Beckett y la inconclusión: la necesidad de una interpretación continua**

“Me pregunto cuál será mi última palabra, escrita, las otras vuelan, en lugar de permanecer.  
Nunca lo sabré. Tampoco acabaré este inventario,  
me lo dice un pajarito, el parácito quizá, de la familia de los psitacidos. Así sea”  
(Beckett, 1969: 111)

*La Trilogía* y el *Grand Verre*, considera Enrique Lynch, “se inscriben en la característica tradición del ascetismo moderno que, porque se ofrece sin iniciación, resulta el más duro, el peor de los ascetismos y el más arduo de los aprendizajes” (Lynch, 2008: 1); las novelas de Beckett y la obra de Duchamp no proponen una interpretación, no reclaman una interpretación, al contrario, como subraya Lynch, los textos de Beckett están “llenos de claves y enigmas falsos, como otros tantos anzuelos para hermeneutas pretenciosos y filosofantes” (Lynch, 2008: 1). Sin embargo, la tajante afirmación de Lynch podría ser matizada en cuanto las “claves y enigmas falsos” no eliminan la necesidad de una interpretación, sino que proponen una interpretación continua, es decir, no proponen una ausencia de sentido, sino una pluralidad del mismo. La escritura ambigua a la que Roland Barthes hacía referencia en sus ensayos<sup>7</sup> es la escritura de Beckett, la única capaz de dar sentido al sinsentido y, por tanto, la única capaz de evocar la globalidad de un mundo y de un individuo que deja de ser uno para ser múltiple. “La negación determinada de su contenido”, escribe Adorno en relación a *Fin de partida*, “se convierte en el principio formal y en la negación del contenido” (Adorno, 2004; 329) y, por tanto, debería añadirse, en la negación de un referente. La negación del contenido contradice la

---

<sup>7</sup> “la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación”. R. Barthes. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Ed. Siglo veintiuno, Madrid 2005 (1972) Pág. 24

afirmación de un referente y, aunque Adorno señale los campos como el referente principal de la obra beckettiana, el filósofo de la escuela de Frankfurt no puede no afirmar en su *Teoría estética* que “la clave del anti-arte hoy (...) parece ser la idea de concretar esa negación, de extraer de la negación completa del sentido metafísico algo estético con sentido” (Adorno, 2004: 358).

El anti-arte al que alude Adorno no es solamente el arte que se burla de la mimesis, de la ilusoria pretensión de reflejar la realidad empírica, el anti-arte de Adorno es la Vanguardia Intratable de Danto, es decir, aquel arte que no sólo ha desterrado la ilusoria mimesis sino que ha exiliado la belleza como elemento constitucional del concepto de arte. Ante el vacío, no solamente la mimesis resulta imposible, sino también la belleza, pues ésta, como indica Danto, “conecta con algo inherente a la naturaleza humana, lo cual explicaría por qué es tan importante la realidad estética y por qué”, y añade en *El abuso de la belleza*, “la privación estética –desposeer a los individuos de la belleza- acabó adquiriendo la importancia que adquirió en los programas artísticos de la vanguardia” (Danto, 2005: 72).

En la desposesión de la belleza, en el exilio de la mimesis y en la cárcel de un lenguaje incapaz de comunicar y, por tanto, atrapado en un lenguaje imposible de eludir y, a la vez, imposible de utilizar, se enclava la obra de Beckett, una obra que, por tanto, atrapada en este enclave, escapa de todo tipo de clausura interpretativa, invocando no solamente la inevitable presencia de significantes *ad infinitum*, sino lo imprescindible de un *aeternum interpretans*. Es precisamente la falta de clausura, de un *parergon* que delimite el inicio y el final de la obra, es decir, la falta de un límite temático-textual de la obra así como los límites hermenéuticos de la misma –límites, los segundos, son consecuencia de la estructura inacabada y, por tanto, de la ausencia de un límite temático e, incluso, ideológico de la obra-, lo que impide a la obra de Beckett convertirse en alegoría o metáfora de un sentido trascendente, de un sentido histórico, es decir, de un único sentido acrítico que, como la dialéctica tradicional, conduce a una única e indiscutible síntesis, no sometida ya a la crítica de la razón. Las obras de Beckett no parecen concluir, sus personajes siguen hablando de la misma manera que la dialéctica negativa nunca llega a detenerse en una síntesis final; en este movimiento continuo reside la ahistoricidad de la obra beckettiana así como su puesta en escena de una crisis de sentido, es decir, una crisis que desde el lenguaje engloba la totalidad del individuo y de su entorno. Ante la pregunta sobre su ser, sobre su papel en el mundo y sobre ese sentido último aparentemente exiliado, el individuo no sabe contestar, no encuentra respuesta posible, las palabras necesarias para borrar los signos de interrogación. Ante la ausencia de palabras, sin embargo, es necesario seguir hablando, es necesario convertir el silencio en un modo de expresión, pues el silencio que ya no habla es, en verdad, una respuesta, es, en otras palabras, la aceptación pasiva del nihilismo que envuelve al individuo. Dejar de representar, detener las imágenes equivale a buscar ese ilusorio sentido trascendente; frente a la religión y la metafísica, el existencialismo de Camus o de Sartre no es la respuesta, pues la única reacción posible la lleva a cabo Samuel Beckett a través de una no-respuesta, a través de una obra no concluida que, precisamente por su no conclusión, puede ser la “respuesta” a ese mundo abandonado por dios y por el lenguaje.

La narrativa de Beckett y su obra teatral forman parte, aunque no directamente, de la historia de las imágenes, una historia moderna que empieza con el *Ángel caído* de Benjamin y que “puede explicarse como un esfuerzo por rebasar visualmente las

oposiciones triviales entre lo visible y lo invisible” (Didi-Huberman, 2004: 198). En este intento de superar las triviales oposiciones, en dar a las imágenes un valor que no dependa solamente de lo visible y lo invisible, “debemos aprender”, afirma Didi-Huberman, “a dominar el dispositivo de las imágenes para saber qué hacer con nuestro saber y nuestra memoria” (Didi-Huberman, 2004: 259). Durante este aprendizaje que, como la dialéctica propuesta por Adorno o la espera de Vladimir y Estragón, no concluye, lo único que queda es saber que “mientras volvemos hacia nosotros, con el veredicto, las frases continúan, las malas, las falsas”, puesto que “todo proseguirá a solas, hasta que llegue la orden de detenerlo todo” (Beckett, 1970: 214). Sin embargo, pese a las palabras del Innombrable, todo proseguirá sin que nunca llegue dicha orden, como Godot, como la síntesis dialéctica, esta orden no puede llegar y, por tanto, las frases, las palabras continuarán.

“No trace anywhere of life”, escribe Beckett, y, en cambio, “imagination not dead yet, yes, dead, good, imagination dead imagine”<sup>8</sup>

## //BIBLIOGRAFÍA//

- ADORNO, Th. A.W. *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus, 1975.  
 ————— *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- BADIOU, Alain. *Beckett, el infatigable deseo*. Madrid: Arena libros, 2007
- BARTHES, Roland. [1972] *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo veintiuno, 2005
- BECKETT, Samuel. [1952] *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets, 1985.  
 ————— [1953] *El Innombrable*. Barcelona: Lumen, 1970  
 ————— [ ] *Fin de partida*. Barcelona: Lumen, 1990  
 ————— [1951] *Malone muere*. Barcelona: Alianza editorial, 1969.  
 ————— [1951] *Molloy*. Barcelona: Lumen, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005..
- CIORAN, E.M. *Ejercicios de admiración y otros textos*. Barcelona: Tusquets, 2005
- CRISTOBAL, Anabel. “Sobre ergon y parerga: a propósito de Malone muere”. A: *Palabras sin voz. A propósito de Samuel Beckett*. N°7. Barcelona: [www.lasnubes.net](http://www.lasnubes.net) 2008
- CRITCHLEY, Simon. *Muy poco...casi nada*. Barcelona: Marbot, 2007
- DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005
- DIDI-HUBERMAN, Georges F. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- ESPINOSA, Santiago. “Beckett y el silencio, A: *Palabras sin voz. A propósito de Samuel Beckett*. N°7. Barcelona: [www.lasnubes.net](http://www.lasnubes.net) 2008
- KARL, Frederick R. “Esperando a Beckett. Busca y rebusca en Beckett”. A: Beckett, S. *El innombrable*. Barcelona: Lumen, 1970
- LYNCH, Enrique. “El moderno insoportable”. A: *Palabras sin voz. A propósito de Samuel Beckett*. N°7. Barcelona: [www.lasnubes.net](http://www.lasnubes.net) 2008
- MEGGED, Matti. *Dialogo en el vacío y otros escritos*. Madrid: Machado libros, 2009

<sup>8</sup> Beckett, S. *Imagination dead imagine*

