

Beckett, posmodernidad y la palabra enemiga

Dermot F. Curley

I

A la posmodernidad se le tacha, con una facilidad sorprendente, de frívola, evasiva, superficial y dispersa. Pero en sus múltiples manifestaciones, tanto filosóficas como artísticas, y aun cuando éstas sean de forma tan heterogénea, representa, en mi opinión, una reacción creativa contra la tiranía de las verdades o identidades absolutas, la arrogancia de los Estados naciones y la soberbia de las grandes narrativas de la modernidad. Quizá lo que más inquiete y enerve a muchos críticos de la posmodernidad es precisamente su resistencia a ser resumida en una definición capaz de establecer fronteras precisas de principios y acciones.

La obra de Samuel Beckett trasciende todo esfuerzo por categorizarla o asimilarla a tradiciones como el existencialismo, el modernismo o los movimientos del absurdo. Si aplicáramos uno de estos términos a dicha obra, estaríamos restando considerable importancia a una trayectoria mucho más amplia y variada que empezó con la novela *Molloy* en 1951 y terminó, unos cuarenta años más tarde, con *As the Story Was Told*, publicado póstumamente en 1990. Por otra parte, sería contraproducente negar la relevancia e impacto de estos movimientos filosóficos y artísticos en los escritos de Beckett. En la trayectoria artística del irlandés ciertas obras se encasillan más fácilmente dentro de esa filosofía llamada “el absurdo” (*Waiting for Godot* y *Endgame*), otras merecen automáticamente la denotación de “existencialistas”, mientras más o menos todas caben cómodamente dentro del movimiento “modernista”.

Sin embargo, ¿existe un término que podría reunir y dar cohesión a una producción que abarca una vasta gama de

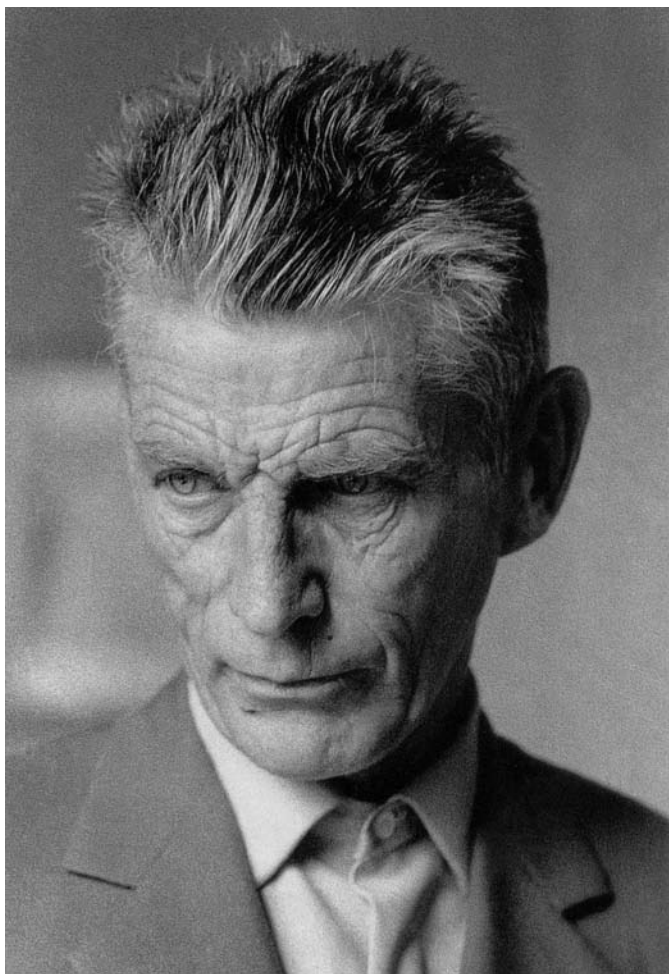
actividades creativas cuyas metas no siempre son las mismas? Y junto con este término, ¿existe una tensión que se pudiera calificar de persistente, de omnipresente, pero jamás de *omnisciente*, o sea, una dinámica interna específica, un deseo ardiente, que sería capaz de fortalecer dicha cohesión?

En *esta* ocasión, y con cierta trepidación, voy a proponer como término cohesivo el adjetivo –y *no* el sustantivo– *posmoderno*. En cuanto a la tensión o dinámica persistente, recurro a una obsesión del mismo autor, a la creación de lo que él llama *a literature of the unword*.

La posmodernidad sigue pero no sucede al modernismo. De hecho, por el momento, históricamente, los dos movimientos existen simultáneamente y comparten un rechazo por las formas del realismo del siglo XIX. Pero la posmodernidad además representa, según Lyotard, una ruptura epistemológica con nuestro entendimiento de lo que nos pueden ofrecer las ciencias humanas. Lo que caracteriza la posmodernidad es el abandono de esas grandes narrativas que empezaron con la Ilustración, tales como la “liberación de la humanidad” o la “unificación de todo conocimiento”. La realidad inestable, heterogénea y dispersa del posmoderno no puede ser contenida dentro de alguna teoría totalizadora. Desnudada de estas narrativas cada obra, trabajando *sin reglas* con el fin de formular las reglas de lo que *se habrá realizado*, se convierte en un suceso único que describe su propio proceso de llegar a ser.

No creo que nadie tenga dificultad con asociar, pero *jamás* categorizar, a Beckett con este impulso heterogéneo que pretende rechazar los paradigmas universales de la religión, de la filosofía convencional, del capitalismo y del género, para resaltar, en su lugar, ideologías más locales, subcultu-

rales, míticas. El mismo término implica una contradicción (*post-modern*), una burla, un juego, una ironía enraizada en la parodia que es *the order of the day*. Lo mismo se puede decir de Beckett y la posmodernidad al pasar de este esce-



nario de las ideologías al campo de la creación artística. Lo que caracteriza a la literatura del periodo posmoderno no sorprende a nadie: su desorden temporal, su indiferencia por la narrativa lineal, su celebración de la fragmentación en vez de su temor a ella, su mezcla de diferentes formas de ficción y *escrituras* y su desconfianza en el lenguaje mismo, su pesimismo en cuanto a la capacidad que tiene el lenguaje de tener un solo significado, la convicción de que los tiene más bien múltiples.

Todo esto es Beckett y más. Beckett habla de la “hipnosis del positivismo” y ataca persistentemente la naturaleza prescriptiva y limitante de las convenciones “realistas”, tanto en el arte como en el comportamiento humano, las relaciones y la vida política. Según los críticos, el mayor cambio realizado por Beckett en la tradición de la ficción en prosa fue acabar con las nociones de personaje, ubicación, cultura y convención narrativa. Creo que los logros creativos de Beckett van más allá de esta estimación conservadora de su obra.

Si todo esto es cierto de Beckett, entonces, ¿cómo son sus ficciones? Brian Finney (1994) las define en estos términos: “Cada una empieza de cero e inventa sus reglas sobre la marcha. El tema es ella misma y la voz narrativa es la que forja un universo hecho de lenguaje. Antes, durante y después del parloteo de palabras que constituyen la ficción existe el silencio. ¿Cómo expresar el silencio por medio del sonido?”

¡No es fácil! Existe siempre una significación vinculada a las palabras que Beckett desea usar de manera abstracta. En un mundo privado de sentido, ¿cómo puede el artista-lingüista expresar este “sin sentido” con palabras que necesariamente comunican sentido? ¿De qué manera puede producir lo que él llama *a literature of the unword*?

II

Si los críticos de Beckett tienden a dividir su obra en dos periodos principales: el anterior y el posterior a *Waiting for Godot*, en cuanto a su ficción en prosa me atrevería a proponer una división de naturaleza general: una etapa que abarca la ficción de extensión novelesca, que incluye *Dream of Fair to Middling Women* (1932), *More Pricks than Kicks* (1934), *Murphy* (1938), *Watt* (1945), *Molloy* (1951), *Malone Dies* (1953), *The Unnamable* (1953) y *How It Is* (1961); y una etapa posterior en la cual su ficción en prosa toma la forma de lo que el mismo autor llamaba *residua, capua mortua o têtes mortes, foirades* (*pequeños pedos o fizzles*) y *fiascos*. Todos estos textos posteriores cultivan un arte de minimalismo. Lo que les falta en extensión tienen en densidad. Existen ocho *fizzles*, escritos entre 1958 y 1975, y seis textos más extensos: *All Strange Away* (1963-1964), *Imagination morte imaginez* (1965), *Enough* (1965), *Le Dépeupleur* (1965-1966), *Bing* (1966) y *Sans* (1969).

¿Cuáles son las diferencias esenciales entre la ficción de extensión novelesca como *More Pricks than Kicks* y estos últimos textos más cortos? La primera es, naturalmente, cuantitativa: su extensión o duración de lectura; la segunda, el grado de intensidad de ruptura con las convenciones literarias del género; la tercera, el silencio, que parece ser más bien temático en las novelas, y “técnico” en los textos cortos. O sea, en estos últimos el silencio parte de un proceso de destilación del lenguaje y un intento por lograr la desaparición eventual de la “palabra enemiga”. En *More Pricks than Kicks*, por ejemplo, Belacqua aspira al silencio y a la quietud, y el resultado es la creación de un personaje poco querido y poco interesante en términos novelísticos convencionales. Belacqua

es un antiheroe dentro de una antinovela que menosprecia las convenciones del género romántico.

En las novelas Beckett no ve ningún atractivo por los entornos, la raza, la estructura familiar, el temperamento, el pasado y el presente, el personaje “redondeado”, el narrador omnisciente. Pero sí puede dedicar páginas a la preparación, por ejemplo, de un emparedado, o invertir las convenciones tradicionales de lo que es y no es importante dentro de la estructura de eventos de una novela, o emplear un narrador metiche, metafísico, que comenta sobre su propia naturaleza ficticia, o utilizar la intertextualidad para recordar al lector de la intrusión en la vida de la literatura.

Murphy empieza con las palabras: “El sol brillaba, sin que tuviera otra alternativa, en el nada nuevo” [“The sun shone, having no alternative, on the nothing new”]. Aquí se puede apreciar mayor economía de estilo (comparado con *More Pricks than Kicks*) y una visión de la creación que es una broma verbal gigantesca. Beckett introduce juegos de palabras, paradojas, alusiones, repeticiones, inversiones, con la intención de trastocar los efectos semánticos predecibles del lenguaje.

Sin embargo, la inversión de convenciones narrativas tradicionales, o su parodia, dentro del género de la novela o la antinovela, implica un andamio de técnicas necesario y significativo. En los textos cortos, por otra parte, ese andamio no existe. De ahí la posibilidad de ir destilando el lenguaje, purgándolo de todo sentido, regresándolo a un grado cero, recuperando *la page vide qui sa blancheur défend*. En *All Strange Away* el texto empieza de esta forma:

Imaginación muerta imagina. Un lugar, eso otra vez. Jamás ninguna pregunta más. Un lugar, luego alguien en él, eso otra vez. Gatear del mustio lecho de muerte y arrastrarlo a un lugar dónde morir. Salir por la puerta calle abajo en el viejo sombrero y abrigo después de la guerra, no, eso de nuevo no. Cinco pies cuadrados seis de altura, sin entrada, sin salida, búscalo allí.

Aún para el lector hábil este comienzo resulta enigmático, truncado, telegráfico, sin voz autoral, sin el “yo” tranquili-

zador de textos anteriores. ¿Qué es lo que quiere Beckett de sus lectores, de los críticos? ¿Descifrar para entender? ¿Entender qué? ¿La imaginación pornográfica? (Graham Fraser). Entender equivale a otorgar “sentido”. ¿Existe sentido en *All Strange Away*?

Los textos cortos de Beckett cumplen con un deseo relativamente tardío en la vida del escritor, el de escribir lo que sentía [“I began to write what I feel”]: de ahí, la necesidad de leer éstos y los otros textos cortos de Beckett en voz alta, *palparlos*, meternos en la oscuridad y el hedor y la incompreensión de ellos, arrastrarse hacia el silencio a través de la *merde*. En el momento en que preguntamos ¿dónde estoy? se acaba el hechizo, volvemos al *statu quo*, se abre una vez más la brecha infranqueable entre nuestros deseos y el lenguaje que empleamos en vano para expresarlos.

III

Tanto en sus novelas como en sus textos cortos Beckett lucha *con* y *contra* las palabras. De joven asiste a James Joyce en la transcripción

de una parte de *Finnegans Wake*. Joyce se había mantenido alejado de las tendencias filosóficas e ideológicas de la época y se entregaba enteramente a reinventar no sólo el idioma inglés sino también su lenguaje literario. Esto lo hacía con humor, con gozo y con diversión. Beckett era más joven y más *engagé*, con un humor más mordaz, *noir*. La palabra era enemiga, traidora, él no jugaba con ella de la misma manera que Joyce, no gozaba las palabras, no las reinventaba, buscaba destruirlas, regresarlas al silencio, al estado primitivo anterior a su enunciación, a su inscripción. Durante toda su vida seguía por este camino de la experimentación, jamás satisfecho, aún con esas ficciones escuetas cada vez más minimalistas, más posmodernas, que caracterizaban la segunda etapa de su vida como escritor. •

DERMOT F. CURLEY es coordinador de Lenguas Extranjeras de la UAM Cuajimalpa. Ha publicado libros y artículos de crítica literaria y actualmente prepara un estudio detallado sobre la “visión cósmica” del escritor irlandés James Joyce.

