

EL TEMA EROTICO EN SAMUEL BECKETT

“Vidi la donna, che pría m'apparío,
Velata sotto l'angelica festa,

Drizzar gli occhi me di qua dal rio”.

(Purgatorio, VI, 148).

Nadie puede negar a Samuel Beckett un parentesco generacional con los padres del erotismo: vivió de cerca a Proust y a Freud, antagonizó con André Gide, compartió el pan amargo de los exilios joiceanos y, después de la guerra, el París de Miller le fue tan familiar como antes de la guerra le había sido el de D. H. Lawrence. Que se le consigne entre la vanguardia erotómana es apenas natural¹.

Sin embargo, definir el erotismo en Beckett resulta casi tan difícil como definir el erotismo en sí. Tal vez ambas definiciones, o digamos mejor “indefiniciones”, se hermanarían a la postre: mientras la obra de Beckett pretende revelar lo imposible de la condición humana dentro de una temporalidad tan creadora como destructora, el erotismo pretende revelar un símil de esta misma temporalidad. Para Bataille, por ejemplo, el gozo erótico se emparenta al dolor, la repugnancia al deseo, el horror mismo a la atracción. “Lo que el misticismo no puede decir”, explica en su prólogo a *Madame Edwards*, “lo dice el erotismo: Dios no es nada si no es el reba-

¹ Entre otros críticos, Lukacs, quien afirma que “la angustia de Beckett no nos lleva incondicionalmente al tratamiento de problemas erótico-sexuales. No obstante, en última instancia, esa redacción es la que determina el estilo”. (*Significación actual del realismo crítico*, ediciones Era, México, 1967, p. 96). La generación de Beckett ha sido, en efecto, más bien freudiana y de todas maneras erotómana. En *El miedo a las palabras*, D. H. Lawrence, tal vez el menos freudiano de todos, dice con referencia a la obscenidad: “Los tabús llevan a la alienación mental. Y la alienación, especialmente la de las masas, la de las multitudes, es el aterradorante peligro que amenaza nuestra civilización”.

samiento de Dios en todos los sentidos; en el sentido del ser vulgar, en el del horror y en el de la impureza; finalmente en el sentido de la nada. . .”

Esta teología nihilista que exalta al cuerpo como misterio encarnado, sería sin embargo ajena a un Beckett que plantea, a través de toda su obra, precisamente la negación del cuerpo. Tal vez más que puritanismo (aunque confiese haber tenido educación “cuáquera”), un racionalismo dolorosamente lúcido, de savia cartesiana, es lo que en Beckett abomina de “las sobras” físicas: sus personajes, desde el primero hasta el último, prescinden alegórica o empíricamente de brazos, ojos, nervios, piernas u oídos, a medida que avanzan por la senda expiatoria sin lograr que el castigo de seguir vivos les redima de sí mismos, de la condena original. “Que no quede de cerebro sino lo suficiente como para poder jubilar”, dice Moran después de confesar que aspira a la “sordera total” y a “la parálisis de la retina”². Molloy se maravilla de sus piernas tumefactas y exhibe orgullosamente sus muletas. Malone goza de una inmovilidad que le ha enseñado a valerse de palos para alcanzar los objetos que lo rodean: “tanto me han ayudado los palos”, confiesa, “que hasta se me ha olvidado el dolor que me causaron en otras épocas”³. El narrador de *Lo incalificable* encuentra su forma de gusano más afín a “lo circular” de sus movimientos y a su último destino de esperarse a sí mismo. En las tablas, los vagabundos alternan con los tarados, el ciego Hamm con el cojo Clov, con los seniles encanecados y repetidores de la nada. Así, la extensión sometida al raciocinio del discurso, dentro de un lenguaje de antinomias coloquiales en que los signos se destruyen a sí mismos mediante el sistema diacrónico, queda reducida a pavesas, ruinas, cenizas, humo —ese humo tan conocido de Molloy⁴.

Y naturalmente una retórica en escombros, una retórica sin cuerpo, será torpe utilería erótica⁵. Para Beckett lo propiamente físico sobra, del hombre queda tan solo una mirada, un testimonio, una voz. ¿Pero acaso la voz humana, voz despojada de mensaje, no es ya eco de una capitulación irrecusable? Beckett descubre aquí lo trágico de su esperanza: uno a uno, esos tarados, esos lisiados, esos impedidos, se arrastrarán refunfuñando hasta el sentimiento, a veces hasta el deseo. Sin poder alcanzarlo en sí mismos. ¿Pues qué es la amistad, qué es el amor, sino la más flagrante prueba de impotencia? ¿Acaso podrán, acompañados, lograr mayor comunicación que solitarios? ¿Les será posible compartir el reflexivo? ¿Podrán sentirse? ¿Oírse? ¿Quererse? ¿Entenderse? ¿Soportarse? “Hay que comprender”, explica el narrador anónimo, “que las dos soledades, la del viaje y la del abandono, difieren sensiblemente y por lo consiguiente merecen ser tratadas aparte y que las dos parejas, aquella en que figuro al norte como verdugo y aquella en que figuro al sur como víctima, componen exactamente el mismo espectáculo”⁶.

Ahora bien, ¿admitirá esta imagen opciones de erotismo? La fantasía, administrada en giros que combinan el habla dentro de un discurso ajeno a toda significación, no alcanza en Beckett opción erótica sino precisamente cuando pretende renunciar a tal opción. El verdugo “del norte” y la víctima “del sur”, la soledad del

² Ver *Beckett par lui même*. Ludovic Janvier. Editions du Seuil. Paris. 1969, p. 64 y ss.

³ MALONE DIES. Grove Press. New York. 1965, p. 197.

⁴ MOLLOY. Grove Press. New York. 1965, p. 87 (“algo de que no me puedo escapar, el humo”).

⁵ “Ni tampoco más obscenidades: ¿Por qué he de tener un sexo si ya no tengo nariz?” (*The unnamable*. Grove Press. New York. 1965, p. 305).

⁶ *Comment C'est*. P. 158. Editions de Minuit. Paris. 1961. Sobre el tema de la impotencia en general, ver Richard N. Coe: Beckett. Oliver and Boyd. London. 1964. Capítulo “The Art of Failure”.

viaje y la soledad del abandono, serán lastre del amigo, del hermano, del padre, del hijo, en relaciones tormentosas, no exentas de ese horror que Bataille emparenta a la atracción y al deseo. En *Final de partida*, por ejemplo, la tiranía del ciego Hamm sobre el cojo Clov, sugiere una relación tan pasional como aquella que ligan los sentidos y la carne: su refriega verbal asumida en cobardía, su recriminación paralela de monólogos amargos, trasluce visos de sadomasoquismo que, pese a la opinión de ciertos críticos⁷, pueden alcanzar en Beckett la opción erótica. Y la violencia, gesto de Hamm, grito de Clov, es todavía más fuerte ingrediente erótico en forma de agresión sanguinaria, cuando novelada en otros textos⁸.

En *Como es*, el esotérico episodio del fango, torrente poético vagamente joiceano en que las palabras giran, se aligeran, ascienden, hay una jerarquía casi religiosa de fango a carne a aire a luz a Dios. Y el místico en Beckett, ese niño ferviente que quedara en Dublín, se entrega como nunca cuando, cara al fango, el ángel caído intenta transmitir a su amigo la beatífica visión de lo conocido "allá arriba en la luz"⁹. Tendrá que hablar pero no habla, que cantar pero no canta. No podrá, y su *impotencia* merecerá las peores sevicias: violentado, pobre bestia herida, vencida y jadeante, escuchará sin embargo, como víctima, la recriminación del verdugo que le ama haciéndole daño.

La escena es casi parabólica: el hombre, prisionero del tiempo, recrea en los días y en los años la imagen doble del amor, y la proporción progresiva de sus apareamientos será espejo de mil lunas, reflejo que se refleja en la inmensidad de los siglos: "segunda parte a que nos referimos, sexta parte, décima, decimacuarta y así sucesivamente cada vez la increíble primera cuando uno piensa lo que fuimos entonces cada uno para sí y el uno para el otro pegados juntos haciendo un solo cuerpo en lo negro del barro como en cada instante cesábamos y ya no estábamos ahí ni para nosotros mismos ni el uno para el otro de los tiempos enormes"¹⁰.

* * *

En Beckett, el personaje femenino es ambiguo. De esa madre que aparece intermitentemente en su obra, la misma que Molloy rehuye para volver a hallar¹¹, prolifera una "serie maternal": enfermeras, cuidanderas, celadoras que asean la casa o el cubil del narrador y le socorren. Entre ellas, Magdalena en *Lo incalificable*, Moll en *Malone muere*, Martha en *Molloy*: fámulas solícitas que a menudo incluyen una rudimentaria higiene sexual efectuada en la persona del narrador y hasta aspiran a un concubinato.

Claro está que si aman, tendrán que ser tan incapaces de hacer el amor como aquellos a quienes aman. El decrepito Macmann, el insulso Watt, las seducirán en clima de ironía, por aburrimiento o por piedad. Aquí, en silencio, Beckett ríe, triste risa ante la *impotencia* de los amantes, risa de humor tenebroso, *drôle de rire qui*

⁷ Por ejemplo su biógrafo y amigo Ludovic Janvier, quien prohíbe cualquier intento de "tenderlo en el diván del psicoanalista". (*Beckett par lui même*. Editions du Seuil. Paris, 1969, p. 123).

⁸ Entre ellos impresiona el de Molloy, en que el narrador derriba al anciano del bosque que pretendía quererlo y goza propiciándole puntapiés en "las partes blandas". (Molloy. Grove Press. New York. 1965, p. 85).

⁹ *Comment C'est*. Editions de Minuit. Paris. 1961, p. 93.

¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹¹ MOLLOY. Grove Press. New York. 1965, p. 87.

*n'est pas drôle*¹². La narración se pausa en los episodios sentimentales, se diría que la prosa se hace blanda, si no tierna, atediada, quizás ridícula: Watt abrazando a Madame Gorman en la cocina del señor Knott, reclinado allí donde le falta un seno que le fue retirado por equivocación durante una intervención quirúrgica. Molloy percatándose de que Lousse lo espía o describiendo la animalidad de la vieja Edith, con quien ansiaba conocer "el verdadero amor" y a quien había encontrado cierta tarde en un muladar escarbando basura y diciéndose para sí: "por ejemplo, esto es la vida"¹³.

Ningún encuentro erótico, sin embargo, se prolongará hasta la pareja, esa soledad à deux que resiste los embates de la pasión y se va plasmando a través del tiempo —humilde yunta de esfuerzo compartido— en la escena cotidiana. Nagg y Nell, Ada y Henry, los Rooney contemplando el cielo gris de Irlanda, Winnie enterada hasta el cuello en el polvo del tiempo, Winnie inmóvil, Winnie por fuera de las horas y los años, alegrándose de cualquier gesto de "su" Willie moribundo¹⁴. En Beckett la pareja se reparte "el tedio de vivir" desconociendo "el sufrimiento de ser"¹⁵.

Pues "el sufrimiento de ser" se vive en amor: y se ama cuando se ha dejado de amar, se tiene cuando se ha dejado de tener, se es cuando se ha dejado de ser, la cadena del tiempo encadena a los hombres a la memoria, el presente al pasado, el futuro al presente, la vida a la muerte...

En efecto, para Beckett, como para Proust, los únicos paraísos son los negados, los perdidos, los que han quedado atrás y brotan, prodigio del instante, en otro tiempo síquico. Así, el conjuro amoroso es quizás la única, efímera posesión del ser humano. Recordar es re-crear: el desafío a la eternidad es la continuidad, la disolución de los ciclos. Las cosas que se alejan son las que permanecen —conjuro de la imagen, del semblante, de la mirada. Al confesar que no podrá poseer a Albertina hasta "poseer lo que encierran sus ojos", Proust redime el mito amoroso de la evocación. Mito que en un Beckett más proustiano de lo que se cree, equivaldrá a la soledad puesta en causa ante el conjuro de ojos que reflejaron el amor: paraíso en negación, paraíso perdido, único paraíso. "Los ojos pálidos", se dice Joe, "espíritu hecho luz"¹⁶. Luego Krapp: "esos ojos que encerraban todo, todo lo que hay en esta esfera de inmundicias, la luz y el hambre y el júbilo de los tiempos!" Y Krapp recordará después la escena idílica en el lago y el instante en que "ella" abría los ojos en la sombra y él suplicaba: "dejadme entrar"¹⁷.

Entrar. Entrar en la luz. Entrar recordando, entrar evocando. Francesca no halla mayor dolor que el de "evocar la dicha en tiempos de desgracia". Dolor que purifica: Belacqua, ante las altas puertas del purgatorio, tal vez no puede entrar. Entrar. Entrar evocando. Al evocar se entra en expiación, se entra en inocencia. Al evocar se contempla la puerta que ha ido cerrando el tiempo: paraíso perdido, conjuro en

¹² Frase de Claude Roy, refiriéndose a la obra de Beckett en un artículo sobre el premio Nobel. *Nouvel Observateur*. Nov. 3, 1969.

¹³ MOLLOY. Grove Press. New York. 1965, p. 56.

¹⁴ Parejas que aparecen en *Final de partida*, *Brasas*, *Días felices*, respectivamente (Edición de Faber & Faber, London, 1957).

¹⁵ En su ensayo sobre Proust - Samuel Beckett, *Eh Joe y otros escritos*. Editorial Monte Avila, Caracas, 1957, p. 56.

¹⁶ *Eh Joe y otros escritos*. Monte Avila Editores. Caracas, 1969, p. 17.

¹⁷ El idilio agreste, la mañana asoleada, el romance en el campo cerca a un lago, es una escena que se repite en varios relatos de Beckett. En *La última cinta de Krapp* (Faber & Faber. London. 1957), la frase "dejadme entrar" se refiere abiertamente a la mirada de la mujer amada.

soledad, mito del amor, "dejadme entrar". El Dante, a quien Beckett dedica sus primeros libros; su infierno, en cuyo fango de lujuria agonizan todos los ángeles caídos; el Dante, a quien lee y relee constantemente, irá infundiendo a la obra de Beckett una estructura circular, espiriforme. Por los infiernos, por los purgatorios, girando, girando, subiendo hacia el resplandor, ascendiendo, virando, resbalando por el gélido embudo, sus taradas y lisiadas y vermiformes y mútilas creaturas, creen vislumbrar del otro lado del Leteo, la mirada radiante de Beatriz.

HELENA ARAUJO