

La teoría y la literatura: Adorno lee a Beckett¹

William Díaz

Profesor Departamento de Literatura

Universidad Nacional

La obra de Beckett ocupaba un lugar primordial en el pensamiento de Adorno. Se sabe que éste tenía la intención de dedicar su inacabada *Teoría estética* al escritor irlandés, y que había planeado escribir un ensayo sobre *El innumerable* para un proyectado cuarto volumen de sus *Notas a la Literatura*. Aunque ni lo uno ni lo otro pudieron llevarse a cabo, nos queda un ensayo sobre *Fin de partida* que Adorno escribió entre 1960 y 1961, y a partir de la década de 1950 el nombre de Beckett se repite en sus textos, enmarcado siempre por constelaciones más amplias de artistas —un gesto característico de la prosa de Adorno—. Estos hechos nos permiten hablar de un diálogo entre la filosofía de Adorno y la obra de Beckett; un diálogo que enriquece nuestra comprensión de ambos, y que, por otro lado, nos sirve de pretexto para reflexionar sobre las relaciones entre la teoría y la literatura.

*

Al referirse a las relaciones entre Beckett y Adorno parece obligado hoy en día aclarar algo que podría conducirnos a un malentendido. Según el mejor biógrafo de Beckett, éste no estaba

¹ Este texto es una reelaboración de la tesis de grado para la maestría en Literatura Europea en el Queen Mary and Westfield College, de la Universidad de Londres (1999).

de acuerdo con la interpretación de Adorno sobre *Fin de partida*.² Este hecho, que podría ser usado apresuradamente para descalificar los juicios de Adorno sobre la obra de Beckett, revela sin embargo aspectos interesantes de la conflictiva relación entre los escritores y los críticos académicos. Aunque las opiniones personales de un autor son una guía invaluable para el estudio académico, es un error tomarlas como el único criterio válido para estudiar una obra determinada. Cuando se hace esto, como ocurre a menudo con los juicios apologéticos que tanto atraen a las industrias culturales, el valor objetivo de la obra de arte individual es traicionado, pues se somete a la tiranía de una idea falsa del escritor como genio creador o, en su versión más contemporánea, como "propietario intelectual".

Por otro lado, hay que aclarar que la actitud de Beckett hacia Adorno no es un caso más de relaciones problemáticas entre escritores y críticos, sino un ejemplo del desdén con que, en general, Beckett tomaba cualquier interpretación de sus obras. Es bien sabido que Beckett se negaba a comentarlas en público o a revelar su sentido. En una carta de 1954, por ejemplo, se refería a una discusión que había tenido con un actor que quería obtener más información acerca de Pozzo, uno de los personajes de *Esperando a Godot*:

Muy cansado como para satisfacerlo, le dije que todo lo que sabía de Pozzo estaba en el texto, que si hubiera sabido más lo habría puesto en el texto, y que ello era verdad también para los demás personajes (citado por Knowlson 1996, 412).

Para hacer justicia a Beckett, hay que decir también que estas opiniones y la drástica descalificación de la interpretación de Adorno

² La anécdota es relatada por James Knowlson en *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* (1996, 478-479). En febrero de 1961, editorial Suhrkamp organizó un homenaje a Beckett, en el que Adorno leyó apartes de lo que luego sería "Versuch das *Endspiel* zu verstehen" ("Intentativa por entender *Fin de partida*"). Cuenta Siegfried Unseld, director de la editorial entonces, que Beckett se disgustó un poco con Adorno, y que durante la conferencia le susurró al oído a Unseld irónicamente: "¡Este es el progreso de la ciencia que los profesores pueden anticipar con sus errores!" (citado por Knowlson 1996, 479). El ensayo de Adorno al que nos referimos fue publicado en el segundo volumen de *Notas a la Literatura*, en 1964.

tienen un contexto específico, que es el de la apropiación de sus obras por parte de la crítica coetánea. Samuel Beckett era un escritor prácticamente desconocido en Europa antes del estreno de *Esperando a Godot* en París en 1952. Desde entonces, su nombre fue sinónimo del arte de vanguardia europeo, lo cual sirvió, al mismo tiempo, para desarrollar en torno de sus obras una serie de interpretaciones erróneas, de las que vale la pena resaltar dos:

La primera, que se convirtió en la interpretación canónica de los años cincuenta y sesenta, se basaba en una confusión lingüística. El sentido de *Esperando a Godot* fue inferido del nombre del misterioso personaje que los dos protagonistas esperan y que nunca llega. “Godot”, decían algunos críticos, era el diminutivo francés de la palabra inglesa “God” —Dios. De este modo, se hacían evidentes las implicaciones metafísicas y teológicas de la obra.³ Se creía que *Esperando a Godot* era la metáfora de la falta de sentido de la existencia moderna, que Nietzsche había anunciado con la idea de la muerte de Dios. Aunque ninguno de los críticos que defendían tal hipótesis se preocupaba por responder a las protestas del propio Beckett —“si por ‘Godot’ hubiera querido decir ‘God’, le habría llamado ‘God’ y no ‘Godot’” (Knowlson 1996, 412)— sí parecían de acuerdo en que lo que él había querido decir en esta obra era que la vida absurda del hombre moderno se desenvuelve como la espera de un sentido que nunca llega. Afirmaciones como “hay una luz metafísica en Godot” (Marcel 19), y “aunque abandonados por Dios, los vagabundos sobreviven, y lo hacen con alegría, dignidad y una independencia conmovedora; se hace una afirmación de lo humano” (Tynan 1993a, 49), se convirtieron en lugares comunes de la crítica literaria sobre Beckett.

La segunda interpretación errónea se refiere a *Fin de partida* (1958). Para muchos críticos, las primeras palabras de la obra, —“acabado, casi acabado, debe estar casi acabado”—, se han convertido en un enigma de la esfinge. Hubo quienes dijeron que esta obra representaba la relación de un amo y un criado que habían sobrevivido a un

³ Ejemplos de esta interpretación son: Pronko (1962), Kern (1987) y Gray (1993).

bombardeo nuclear —después del cual todo está “casi acabado”—, pero esta interpretación no tuvo mucho éxito. En cambio, otra ha corrido con mejor suerte, y ha sido sostenida por muchos críticos en la actualidad. Según ésta, *Fin de partida* es la metáfora de la búsqueda del yo por parte del mismo hombre moderno cuya existencia, como en *Esperando a Godot*, ha perdido su sentido trascendente. Tal interpretación se basa en el hecho de que el escenario parece representar el interior de un cráneo (Kenner 53).⁴ La poca luz y la ceguera de Hamm indicarían el vacío de su ser interior, y su obsesión por estar en el centro del cuarto desnudo representaría el deseo del hombre por encontrar su propio centro, su yo inaprehensible. De acuerdo con un crítico, “Beckett ve el centro de la existencia como un vacío o una nada que se escapa continuamente del hombre absurdo” (Kumar 541).

No es nuestra intención analizar cada una de estas interpretaciones y exponer sus fallos a la luz de las obras mismas.⁵ En cambio, nos interesa dejar en claro con qué corriente “filosófica” son éstas vinculadas por medio de aquéllas interpretaciones. Para el sentido común de estos críticos, los oscuros textos de Beckett son la imagen directa del “desespero” del hombre moderno ante el “absurdo” de

⁴ Esta es la descripción del escenario que da Beckett en la obra: “Interior desnudo. Luz gris. Atrás, a izquierda y derecha, muy arriba, dos ventanas pequeñas, cortinas abajo. Al frente a la derecha, una puerta. Colgado cerca de la puerta, con la cara contra la pared, un retrato. Al frente a la izquierda, tocándose, cubiertos con una sábana vieja, dos cubos de la basura. En el centro, en un sillón con ruedecillas, cubierto con una sábana vieja, HAMM. Quieto junto a la puerta, sus ojos fijo en HAMM, CLOV. Rostro muy rojo” (Beckett 1990, 92). Las dos ventanas del fondo serían las órbitas de los ojos del cráneo imaginario, y Hamm, en el centro, representaría su conciencia.

⁵ De ello se ha ocupado la crítica posterior. Remitimos al lector a algunos estudios interesantes de la obra de Beckett, en las que tales posturas son rebatidas, como los de Klaus Birkenhauer (1976), Leo Bersani (1993) y Harold Bloom (1994). El primero alterna la biografía con algunas observaciones críticas desde la perspectiva del formalismo. El segundo despliega la hipótesis de que el impulso creativo de Beckett se puede formular en términos de una búsqueda consciente del fracaso, que se llevaría a cabo por medio del empobrecimiento del lenguaje. Y el tercero, a pesar de poner demasiado énfasis —como ha ocurrido con los últimos trabajos de Bloom— en sus críticas a los estudios culturales norteamericanos, desarrolla una interesante relación entre Beckett y Schopenhauer, y plantea la interesante hipótesis de que la obra de Beckett es una “mala lectura” de Proust.

la vida. Se ha dicho, por ejemplo, que “el tema del teatro de Beckett es el mismo de sus narraciones: la condición humana, el hombre” (Mayoux), y que “todos los personajes de Beckett esperan a Godot, cada uno a su modo, y aquél no llegará jamás. Puesto que Godot aliviaría los males que les aquejan y tal solución es en sí misma una imposibilidad en un mundo absurdo” (Karl 13). Estas tesis, que son insostenibles al confrontarlas con las obras mismas, tienen además el inconveniente de fundarse en una noción de la crítica que considera que su misión es descifrar directamente los símbolos que un autor despliega en sus obras. Su modo de proceder consiste en trasladar una cualidad formal, como la supuesta ausencia de sentido en las obras de Beckett, al campo simbólico, de modo que las obras devienen construcciones filosóficas de validez universal arropadas con el velo transitorio de la forma literaria. Pretendemos demostrar en los siguientes párrafos que estas premisas conducen por lo general al fracaso, y que la suposición fácil de que el valor de Beckett yace en su capacidad para presentar la universalidad de la condición humana de un modo artístico es muy poco responsable.

Las anteriores fueron las interpretaciones a las que Beckett se opuso constantemente. Sin embargo, un estudio académico no puede justificar el recelo de Beckett hacia la crítica y el comentario de sus obras con la decepción que estas interpretaciones debían causarle. La razón yace en que en ese recelo hay, sobre todo, motivos estéticos y no simplemente personales. Tales motivos pueden condensarse en una afirmación de Adorno en su *Teoría Estética*:

La fundada negativa [de Beckett] [...] a ofrecer aclaraciones de sus supuestos símbolos, es fiel a una tradición estética que por lo demás ha sido denunciada. Entre la negatividad del contenido metafísico y el oscurecimiento del estético reina una relación, no una identidad (1970, 517).

La insistencia de Beckett en que todo lo que sabe de su obra está en el texto y no fuera de él caracteriza el principio estético que su obra encarna. Tal principio es, por otra parte, el resultado de un proceso histórico y social específico, cuya culminación, en la obra de Beckett, se manifiesta en su negativa a aceptar que su significado

sea inferido directamente, a través de la simple identificación con el contenido.

De acuerdo con este principio, lo que Beckett presenta no son doctrinas filosóficas disfrazadas de literatura, sino obras en las que el significado aparece diluido en una maraña de referencias y evasivas que aíslan a la obra de su propio entorno histórico. Así, cualquier referencia a un horizonte externo aparece tan borrosa como el océano que el sirviente Clov ve a través de una de las ventanas en *Fin de partida* (1957):

(CLOV [...] va por la escalera, la toma y la pone debajo de la ventana izquierda, se sube en ella, dirige el telescopio hacia fuera, mira a la distancia. [...])

[...]

HAMM: Las olas, ¿cómo están las olas?

CLOV: ¿Las olas? (Dirige el telescopio hacia las olas.) Plomizas.

HAMM: ¿Y el sol?

CLOV: (Mirando.) Cero.

HAMM: Pero debe estar hundiéndose. Mira de nuevo.

CLOV: (Mirando.) Maldito sol.

HAMM: ¿Entonces ya es de noche?

CLOV: (Mirando.) No.

HAMM: ¿Entonces qué es?

CLOV: (Mirando.) Gris. (Bajando el telescopio, volteándose hacia HAMM, más alto.) ¡Gris! (Pausa. Aún más alto.) ¡GRRIS! (Pausa. Se baja, se acerca a HAMM por detrás, suspira en su oído.)

HAMM: (Sobresaltándose.) ¡Gris! ¿Oí que decías gris?

CLOV: Negro claro. De extremo a extremo. (Beckett 1990, 107).

El “negro claro” del mundo externo no se refiere solamente a la ubicación geográfica del cuarto en el que se lleva a cabo la acción de la obra. También representa el monótono color del horizonte temporal, de modo que la cadena de los días desaparece en la indiferencia plomiza del pasado. “Ayer” es “ese horrible día de mierda, hace mucho, antes de este horrible día de mierda” (Beckett 1990, 113).

Beckett explora este mundo ajeno al tiempo y al espacio “externos” en la mayoría de sus obras. En ellas, el tiempo aparece como una sucesión de acontecimientos siempre iguales que se dirigen a la catástrofe. En *Días felices* (1961), por ejemplo, Winnie se queja permanentemente de que lo que está sucediendo le ha sucedido antes. Uno percibe esa queja como el anuncio del destino que le espera en el segundo acto, cuando el montículo de arena que le cubría hasta la cintura en el primero, le llega ahora al cuello, y ya no puede cubrirse con el parasol ni suicidarse con el revólver que yacen a su lado. Igualmente, el hecho de que en el segundo acto de *Esperando a Godot* ocurra más o menos lo mismo que en el primero revela que el tiempo se desarrolla de acuerdo con un patrón mítico de repetición y decadencia.

Sin embargo, estos hechos no conducen a relacionar a Beckett con la representación existencialista de Sísifo.⁶ El destino de los héroes de Beckett no es en esencia “absurdo”, como el castigo del rey corintio, cuya figura se convirtió en la metáfora de la condición humana. Lo absurdo se hace abstracto y vacío si no se entiende correctamente: no es una categoría substancial del ser (una especie de esencia ahistórica que inevitablemente corroe la existencia humana), sino el resultado de un juego dialéctico entre el desarrollo cultural y el movimiento de la historia, que en Beckett se convierte en principio formal. Como lo expresa Adorno, “la absurdidad [en Beckett] ya no es una situación de la existencia diluida en una idea y así ilustrada.” Por el contrario, Beckett despoja tal categoría —que “en el

⁶ Esta relación la establece, por ejemplo, Frederick Karl, quien dice entre otras cosas que “aquel momentáneo y casi ilusorio fulgor de esperanza que ve Camus en el absurdo trabajo de Sísifo, Beckett lo transforma en la desesperada búsqueda del hombre por encontrar respuestas que le serán negadas por siempre jamás” (Karl 47).

existencialismo, la doctrina de la conformidad de la existencia, está ligada al *pathos* occidental de lo universal y eterno”— de sus falsas pretensiones de universalidad. En lugar de acogerse a cualquier idea filosófica, la obra de Beckett subvierte todas las que incorpora, al usarlas como material estético. “Lo que Beckett toma de la filosofía es reducido a basura cultural, no de otro modo que como innumerables alusiones y trastos culturales, siguiendo la tradición de la vanguardia anglosajona, especialmente de Joyce y Eliot” (Adorno 1965, 281).⁷

La crítica de Adorno estaba así orientada en una dirección opuesta a la de muchos de sus contemporáneos. No sólo era una crítica a la doctrina del existencialismo, sino también a su método de interpretación. Para Adorno, comprender a Beckett no implicaba convertir la ausencia de sentido de sus obras en una categoría inmanente del “ser” (o lo que se quiera entender por “el absurdo de la existencia”), sino en desenvolver esa ausencia de sentido en el plano histórico. En palabras del propio Adorno, entender a Beckett es “entender su ininteligibilidad, concretamente, reconstruir la coherencia de su sentido del hecho de que carece de él” (Adorno 1965, 283). Esto implica atender siempre a la forma de las obras sin abandonar su propia especificidad. Los supuestos “símbolos” de Beckett no son

⁷ Es interesante contrastar estas afirmaciones con las de Karl, para quien Beckett “se encuentra más próximo a Proust, Céline, Sartre, Camus y Ionesco, así como a escritores experimentalistas como Robbe-Grillet y Natalie Serrault, que a los novelistas ingleses de los últimos cien años. Sólo muestra cierta afinidad con Joyce, y tal vez con Dickens, y ello menos por el contenido que por ciertos patrones y técnicas que se repiten en sus obras” (1966, 8). Lo que Karl no puede reconocer es que esos “patrones y técnicas” no son contingentes, sino que determinan las obras mismas. En cambio, parece sugerir que lo que un autor transmite a otro son “contenidos”, es decir, ciertas ideas abstractas que circulan independientemente, y que, de tiempo en tiempo, se encarnan en la forma de las obras particulares. Al parecer, Karl pasa por alto las afirmaciones de Beckett en su ensayo sobre *En busca del Tiempo Perdido* (1931), que pueden aplicarse a su propia obra:

Proust no comparte la superstición de que la forma no es nada y el contenido es todo, ni que el ideal de una obra maestra sólo puede ser comunicada en una serie de proposiciones absolutas y monosilábicas. Para Proust, la cualidad del lenguaje es más importante que cualquier sistema estético. De hecho, nunca intenta disociar la forma del contenido. Una es concreción de la otra, la revelación de un mundo (Beckett 1970, 88).

emblemas de una construcción filosófica externa, sino técnicas y procedimientos cuyo valor individual se define al interior de la obra, aunque su sentido total aparezca como la ausencia de un significado unitario.

Más adelante tendremos más que decir sobre este punto. Por ahora, basta con aclarar que las nociones de técnica y procedimiento no deben inclinarnos a favor de una concepción formalista de las obras y de una aproximación crítica simplemente estructuralista. Estas obras no son un conjunto cerrado, "autorreferencial", de signos en el vacío, sino que se enfrenta a una forma determinada del mundo desde diversos planos de sentido (o de ausencia de él). Uno de estos planos es el de la tradición literaria.

La noción de tradición no tiene nada que ver con la categoría ideológica del canon, si éste se entiende simplemente como un grupo cerrado de "clásicos". Adorno era consciente de que la tradición literaria es abierta y dinámica, y por lo tanto dotada de vida en un sentido metafórico. Desde esta perspectiva, el argumento de Harold Bloom a favor de su terca defensa de la calidad canónica de Beckett se aproxima a los planteamientos de Adorno:⁸

Beckett, como Joyce, presupone un lector que conoce a Dante, Shakespeare, Flaubert y Yeats, y otros grandes, siempre vivos hombres y mujeres muertos, para usar el elogio de Coleridge a Shakespeare (499).

Estas afirmaciones de Bloom tienen como propósito vincular la obra de Beckett con la tradición literaria. Una interpretación adecuada de ella implica el reconocimiento del pasado literario que antecede, así como el futuro que acompaña su supervivencia. El autor y, en tanto que objeto relativamente autónomo, la obra misma, confrontan su pasado al negarlo. Entender a Beckett con respecto a la tradición no implica asumir a esta última como una serie de

⁸ También hay que notar que entre Bloom y Adorno hay más discrepancias que acuerdos. Si bien es cierto que ambos aparecen hoy en día como defensores de la tradición literaria (y se les adscribe cierto "elitismo cultural"), la dialéctica que Adorno plantea entre cada obra de arte y el contexto histórico y social es para Bloom una falsificación de la literatura.

contenidos y formas (o “técnicas”) que cada autor modela a su manera. Toda obra de arte lucha contra aquellas que le han precedido, negando lo que ellas presentan como una forma dada de antemano. En este sentido, es verdad que toda obra de arte importante crea su propio género. En el caso de Beckett, las categorías tradicionales del drama se hacen inadecuadas, precisamente porque sus obras redefinen la función del lenguaje en la acción dramática.

La historia de la literatura es así el resultado de la relación dialéctica entre cada obra individual y el continuo plástico de la tradición. La tradición afecta tanto a la obra como viceversa, y ambos, la tradición y la obra, se redefinen continuamente una a la otra. La redefinición de la tradición por parte de cada obra no sólo cambia las formas y los contenidos de las que le siguen, sino también aquellas que le han antecedido. Es un hecho, por ejemplo, que *Esperando a Godot* obligó a los críticos y a los dramaturgos a reconsiderar las concepciones tradicionales del drama. Pues bien, tales reconsideraciones no sólo modifican las aproximaciones críticas a las obras que le siguieron, como las obras de Harold Pinter, sino también aquellas que le precedieron, como las de Shakespeare. Un complemento a la cita de Bloom puede formularse del siguiente modo: Beckett presupone un lector que conoce a Joyce, Dante, Shakespeare, Flaubert, Yeats y otros, pero también lo obliga a leerlos *denuevo*.

Basado en estos argumentos, se puede entender lo que Adorno quería decir cuando afirmaba en su ensayo sobre *Fin de Partida* que Beckett “completaba una tendencia en la novela reciente” (Adorno 1965, 119), representada por los autores de la vanguardia, como Joyce, Proust y Kafka. El desarrollo de tal tendencia había sido analizada ya por Adorno en su conferencia de 1954, “La posición del narrador en la novela contemporánea” (Adorno 1974, 41-49), profundamente influenciada por la *Teoría de la Novela* del joven Lukács y “El narrador” de Benjamin. Siguiendo a Lukács, Adorno argumenta que “la novela era la forma específica de la época burguesa”, cuya demanda por la objetividad hizo del realismo —

definido como el “intento de presentar el contenido de las novelas de tal modo que de ellas emanaba la sugestión de la realidad”— su procedimiento formal inherente. Sin embargo, debido al desarrollo histórico de esta forma literaria, tal procedimiento se volvió cuestionable durante el siglo XX: un subjetivismo como el actual, que “no deja material sin transformar”, no permite que haya espacio para la representación de la objetividad. Este proceso —que se acelera con la espiritualización del lenguaje de Flaubert, y pasa por la novela psicológica de Dostoievski, la técnica micrológica de Proust y la forma del monólogo interior de Joyce— no sólo ha transformado la novela, sino que ha puesto en duda su propia validez. Mientras que la ilusión de las novelas realistas del siglo XIX producía ante el lector una distancia semejante a la de la “cámara oscura del teatro burgués”, las novelas contemporáneas intentan deshacerla. Es así como en Proust, la distancia “varía, como la ubicación de una cámara en el cine: algunas veces el lector es dejado fuera, algunas veces es llevado por el comentario a la escena, tras bastidores, a la sala de accesorios”, y en Kafka esa distancia es completamente abolida: “por medio de shocks, [Kafka] disuelve la seguridad contemplativa del lector frente a lo que lee”.

En el mismo ensayo, Adorno sugiere que el proceso de disolución de la distancia estética está ligado a un proceso histórico doble. Por un lado, “así como la pintura perdió muchas de sus tareas tradicionales por la fotografía, la novela las ha perdido por el reportaje y los medios de la industria cultural, especialmente el cine”. Los nuevos medios de comunicación, que aparecieron durante la segunda mitad del siglo XIX, obligaron a la novela a cambiar su forma. Las demandas de objetividad que el realismo hacía a la novela fueron asumidas por las nuevas tecnologías de comunicación, de modo que “la novela se tuvo que concentrar en lo que el reportaje no podía manejar”. Por otro lado, “se ha desintegrado la identidad de la experiencia, la vida continua en sí y articulada, que era lo único que hacía posible la actitud del narrador”. Se pueden oír los ecos de la teoría benjaminiana de la experiencia en la exposición de Adorno:

Sólo debe uno notar la imposibilidad, por parte de alguien que participó en la guerra, de contar historias sobre ella en la forma en la que uno solía contar sus aventuras. [...] Nociones como “leer un buen libro” son arcaicas. La razón de esto no yace en la desconcentración de los lectores, sino también en el contenido y su forma. Pues contar una historia implica tener algo *especial* que decir, y ello es precisamente lo que impide el mundo administrado, la estandarización y el eterno siempre-igual (1974, 42).

Como Benjamin treinta años antes, Adorno consideraba que el empobrecimiento de la experiencia había afectado no sólo la recepción de las obras por parte del lector, sino también la ley interna de las obras mismas. Para continuar teniendo sentido en un mundo administrado, la novela —la forma realista por excelencia— se había visto obligada a abandonar su tradicional impulso hacia la objetividad por medio de la técnica de la ilusión teatral. En un estado de alienación universal, en el que los individuos se transforman en meros agentes de producción, apelar a tal ilusión pierde todo su sentido. Al contrario, se convierte en una afirmación de ese mundo, al ser incorporado al esquema de producción en serie de entretenimiento fácil. Así, la novela ha tenido que abandonar cualquier aspiración a la ilusión y nombrar las cosas directamente, disolviendo la distancia estética. Éste es el lugar histórico-literario de Kafka, cuyas obras son “una respuesta anticipada a un estado del mundo en el que la actitud contemplativa se ha vuelto un escarnio sangriento porque la amenaza permanente de la catástrofe no le permite a nadie permanecer como espectador no involucrado”.

Según Adorno, Beckett completa esa tendencia. Su obra no sólo liquida la distancia estética, sino que pone en cuestión la validez de la literatura misma, y del lenguaje como material estético. En su ensayo sobre *Fin de partida* Adorno escribía:

La desintegración objetiva del lenguaje —ese parloteo estereotipado y al mismo tiempo defectuoso de autoalienación en el que las palabras y las frases humanas son absorbidas juntas en sus propias bocas— penetra el arcano estético. El segundo lenguaje de aquellos que se quedan en silencio, la conglomeración de frases insolentes, conexiones pseudológicas, y

palabras galvanizadas como marcas registradas, el eco desolado del mundo de la publicidad, es refuncionalizado en el lenguaje de una obra poética que niega el lenguaje (1965, 306).

En Beckett, lo que absorbe el significado no es un simple impulso por la abstracción, o el deseo de defender una tesis metafísica con una obra literaria, sino el resultado de un proceso de desintegración del lenguaje que corre paralelo al mundo del que emerge, el mundo del tráfico de mercancías, de la manipulación indiscriminada de la naturaleza, de la publicidad.

Ahora sería conveniente ver ese proceso de disolución en algunas de las obras de Beckett. En conjunto, ellas manifiestan una interesante unidad, inspirada sobre todo por un impulso del artista hacia el empobrecimiento paulatino de la expresión artística, hasta llegar a la práctica mudez de sus últimas obras. Hemos tomado, sin embargo, como sujeto de nuestro breve análisis lo que en el mundo anglosajón se conoce como la "trilogía" de Beckett, compuesta por *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) y *El innombrable* (1953).

La trilogía es, en palabras de Leo Bersani, "la más aterradora empresa de mutilación en la literatura contemporánea". Tal mutilación no sólo se manifiesta físicamente (Molloy queda cojo, Malone no tiene piernas y el innombrable es algo sin brazos ni pies que reposa en una vasija), sino también al nivel del lenguaje. *El innombrable*, la última etapa de ese proceso, hace explícito al principio de la novela que está hecho de palabras: "estoy obligado a hablar. No me callaré nunca, nunca" (Beckett 1966, 50). Para él, el lenguaje es un agente disolvente y no un sistema inocente de signos. De manera similar, en *Molloy*, las ruinas de la tradición filosófica sirven para disolver el sentido en lenguaje. La locura del innombrable tiene su contrapartida en esa caricatura del ego cartesiano que Molloy representa:

Qué voy a hacerle, suelto ventosidades a cada paso, de modo que alguna alusión he de hacer de vez en cuando al asunto, pese a la lógica repugnancia que me inspira. Un día conté mis gases. Trescientos quince en diecinueve horas, lo que da una media de más de dieciséis pedos por hora. Total, nada. Ni un pedo cada cuatro minutos. Es increíble. Vaya, vaya,

soy un pedorro de pacotilla, he hecho mal en decir otra cosa. Resulta extraordinario cómo las matemáticas ayudan a conocerse a sí mismo (Beckett 1969, 40).

Este tipo de reflexiones de Molloy, que se multiplican a lo largo de la novela, son parodias de una especie de discurso del método que ha permitido la domesticación universal de la naturaleza. En estos pasajes, la filosofía cartesiana se vuelve material de burla, es decir, la filosofía se transforma en la parodia de sí misma. La tarea paciente y atenta del científico es usada por Molloy para reflexionar sobre las funciones fisiológicas más insignificantes. El famoso consejo socrático "conócete a ti mismo", que por otra parte ha sido transformado por las industrias de la domesticación cultural en un eslogan vacío y desconectado de sus connotaciones, es también revertido por Beckett como cháchara sin sentido.

El empobrecimiento de la experiencia en Beckett también implica una falla en la memoria. Igual que la literatura científica, las figuras tullidas de Beckett viven en una especie de presente perpetuo. "Hablo en presente por lo fácil que resulta hablar en presente cuando se trata del pasado. No le prestéis mucha atención, se trata de un presente mitológico" (Beckett 1969, 36). El tiempo de Molloy y, por extensión, el de los personajes de Beckett es mítico. Su patrón, en el que algunos críticos han visto una metáfora de la fragmentación del yo en una serie de estados presentes inconmensurables,⁹ se asemeja a la forma en que se desarrollan las teorías científicas, que siempre hacen tabula rasa del pasado, incluso el más reciente. Igual que el de la ciencia, el reino de Molloy es tan vasto que en él las cosas no cambian. En la segunda parte de la novela, un agente llamado Moran debe resolver el "caso Molloy" y termina fundiéndose

⁹ Esta descomposición del yo, que puede explicarse a través de los análisis materialistas de la desintegración de la experiencia moderna de Benjamin y Adorno, fue también percibida por Beckett en la obra de Proust. En su ensayo de 1932, Beckett escribía que "las criaturas de Proust" son "víctimas y prisioneras" del tiempo: "No hay escapatoria de ayer porque ayer nos ha deformado, o ha sido deformado por nosotros. [...] No estamos simplemente más cansados por ayer, somos otros, no somos más lo que fuimos antes de la calamidad de ayer" (1970, 12-13).

gradualmente en la personalidad de Molloy. La estructura de la novela, como la de *Esperando a Godot*, es circular, y su patrón es la repetición. Lo que siempre permanece igual es el material de las novelas de Beckett, y es lo que ocultan ciertas formas del discurso moderno por las que lo viejo aparece con el ropaje de la novedad.

La segunda parte de la trilogía, *Malone muere*, liga estas nociones del tiempo y la experiencia a la actividad de la escritura. Malone espera la muerte, y mientras tanto se dedica a inventar historias que ni él mismo cree, ni lo sacan del tedio en el que se encuentra. Todas estas historias, que se entremezclan con sus propias reflexiones, son consignadas en un grueso cuaderno escolar:

Mi dedo meñique, posado sobre la hoja, se adelanta a mi lápiz, le anuncia cayendo el final de la línea. Pero en el otro sentido, de arriba abajo, voy mal. No quería escribir, pero acabé por resignarme. Con el fin de saber dónde estoy, dónde está. Al principio no escribía, sólo hablaba. Después olvidaba lo que había dicho. Un mínimo de memoria es indispensable para vivir de verdad (Beckett 1968, 43).

Como Moran, Malone escribe lo que Molloy y el innombrable sólo pueden proferir en voz alta. Todos ellos se enfrentan a un tiempo vacío que deben llenar de palabras. Sin embargo, lo que diferencia a Malone de los otros tres personajes es su “curiosa justificación del contar historias” (Bersani 1970, 318). Como el narrador de *En busca del tiempo perdido*, Malone yace tendido en una cama. La historia que Malone inventa —acerca de un tal Saposcat que se convierte en Macmann y termina en una cama de un asilo— es una curiosa reelaboración de la minuciosa invención del pasado que hace el narrador de Proust. El lema del narrador proustiano en el famoso episodio de la magdalena, “¿Buscar? Más que eso: inventar”, es cuidadosamente desmembrado por Malone: “Vivir e inventar. Lo intenté. Debí intentarlo. Inventar. No es palabra. Vivir tampoco. No importa. Lo intenté” (Beckett 1968, 28). La esperanza que el héroe de Proust encuentra en el proceso de creación de su propio yo se transforma en Malone en una tarea sin sentido para escapar del tedio mortal en el que transcurre su experiencia.

Si *Molloy* encarna un *cogito* tullido y *Malone Muere* es su transcripción en la escritura, *El innombrable* parece encarnar la regresión al estado más temido por Descartes, la pesadilla de un genio maligno que lo engaña y no le permite fijar un punto en la realidad.¹⁰ Ya en las primeras líneas de la novela el innombrable dice: "Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí. Esas pocas generalizaciones para empezar" (Beckett 1966, 49). La referencia a Descartes no es gratuita, como lo afirman varios críticos, entre los que vale la pena rescatar a Bersani:

Beckett acepta el dualismo cartesiano entre mente y materia, aunque sin el optimismo de Descartes en la habilidad de la mente para dominar la materia. El *cogito* es mal leído de un modo interesante por Beckett, como una intuición de solipsismo mental. Mientras que para Descartes el *cogito* es la condición de un dominio sin precedentes sobre la naturaleza (y pudo por tanto servir para autorizar filosóficamente las ambiciones de la ciencia moderna en sus orígenes), Beckett se apropia del *cogito* como una intuición de la imposibilidad absoluta de establecer alguna relación entre la conciencia y los objetos (1993, 25).

El sujeto de Beckett, desde *Molloy* al *Innombrable*, absorbe todo lo que lo rodea, incluyendo el lenguaje y la filosofía, sin ser capaz de un "dominio precedente sobre la naturaleza". El mundo deviene así un puñado fragmentario de fenómenos desconectados que no puede articular. Este hecho, evidente en los caricaturescos cálculos de *Molloy*, y en las disparatadas historias de *Malone*, se hace aún más evidente en la sucesión de frases aparentemente desconectadas del *Innombrable*:

durante todo este tiempo, al borde del silencio, lo sabía, sobre una roca, en medio del silencio, su gran marejada se eleva hacia mí, estoy inundado

¹⁰ El "genio maligno" es la figura que utiliza Descartes como primer paso para la demostración de la existencia del *cogito* en sus *Meditaciones metafísicas*. Para no ser afectado por el hábito, que ha preformado sus nociones de la realidad, Descartes imagina que "cierto genio o espíritu maligno, no menos astuto y burlador que poderoso, ha puesto su industria toda en engañarme; pensaré que el cielo, el aire, la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y todas las demás cosas exteriores no son sino ilusiones y engaños [...]; me consideraré a mí mismo como sin manos, sin ojos, sin carne, sin sangre" (Descartes 69).

de ella, es una imagen, son palabras, es un cuerpo, no soy yo, sabía que no sería yo, no estoy fuera, estoy dentro, en algo, estoy encerrado, el silencio está fuera, fuera, dentro, no hay más que aquí, y el silencio fuera, nada más que esta voz, y el silencio en torno, no hacen falta paredes, las necesito, muy gruesas, necesito una prisión, estaba en lo cierto, para mí solo (1966, 260).

El innombrable es la última etapa en un proceso de mutilación que tiene lugar en el ámbito del lenguaje. En esta etapa, la comunicación con el mundo exterior se ha hecho problemática. Como Mrs. Rooney en la pieza para radio *All That Fall* (1956), las obras de Beckett parecen decir:

¿No encuentras algo... raro en mi forma de hablar? (Pausa.) No me refiero a la voz. (Pausa.) No, me refiero a las palabras. (Pausa. Más para ella.) No uso sino las palabras más simples, espero, y sin embargo encuentro mi forma de hablar muy... rara. (Pausa.) (Beckett 1990, 173).

Observaciones como ésta, en las que se manifiesta una aterradora autoconciencia del lenguaje, se multiplican sin cesar en las obras de Beckett. Como mónadas, ellas se interrogan por su propio sentido, aumentando así la indeterminación de su relación con el mundo exterior. Si las obras de Beckett parecen mónadas sin ventanas, es porque hacen patente lo que la industria y la ideología ocultan, que la comunicación humana se ha vuelto problemática. En palabras de Adorno:

Mientras que una obra posterior [de Beckett] está organizada alrededor de la imagen de la cinta magnetofónica, el lenguaje de *Fin de partida* se parece a otro lenguaje familiar en el abominable juego en las reuniones, en el que alguien graba en secreto las insensateces dichas en la fiesta y luego la reproduce para la humillación de los invitados. El shock, superado en tal ocasión por el cotilleo estúpido, es aquí compuesto cuidadosamente (1965, 306).¹¹

¹¹ La obra a la que se refiere Adorno en esta cita es *La última cinta de Krapp* (1958). La obra, que transcurre durante "una noche del futuro", presenta a Krapp escuchando una vieja cinta magnetofónica en la que ha grabado su voz hace muchos años (Beckett 1990, 213-223).

Ante los diálogos de Beckett, dice Adorno, el lector o el espectador es atravesado por un reconocimiento humillante: que “cualquiera que lo escucha teme que pueda también hablar así” (Adorno 1965, 306). Uno de los méritos que más alaban los actores cuando representan a Beckett, es la “naturalidad” de sus expresiones en el idioma original. Tal naturalidad desvela la cosificación del lenguaje cotidiano, su transformación en cháchara, en cáscara vacía. De ese modo, Beckett revitaliza el poder de la lengua, aunque lo hace de un modo negativo: no mediante la expresión de pensamientos complejos usando palabras simples, sino mediante la incorporación del diálogo sin sentido en la forma estética. Es aquí donde se encuentra el tremendo poder de sus obras, y es de aquí de donde debe partir una reflexión seria acerca de su actualidad en el panorama de desolación que parece presentar el campo de los estudios literarios en este momento.

Hasta ahora hemos hecho algunas referencias a las interpretaciones “existencialistas” de Beckett y hemos dicho que la de Adorno se oponía a ellas —aunque el mismo Beckett no lo haya percibido así—. Sin embargo, cabe preguntarse acerca de la validez de estas reflexiones de Adorno, y de la obra misma de Beckett en un presente en el que el panorama académico y cultural parece tan diferente del de las décadas de 1950 y 1960. Para responder a esta cuestión, es necesario referirse en primer lugar a la historia de la recepción de la obra de Beckett.

Doce años después de su muerte, Samuel Beckett ha sido marcado con el estigma de los clásicos. Su obra, junto a la de Proust, Joyce y Kafka hace parte del canon literario del siglo XX. Muchas compañías teatrales han montado sus obras, de modo que lo que su nombre representa se ha convertido, por decirlo en un lenguaje muy en boga, en parte del capital de los campos culturales occidentales. Sin embargo, por este mismo hecho ha sido incorporado a la cultura afirmativa. Hoy en día, sus obras parecen defender justamente aquello a lo que se oponían treinta años atrás: la valoración

afirmativa de la cultura como un fetiche. El público europeo disfruta hoy a Beckett en seminarios, festivales y clubes, falsificando su más importante cualidad: su negativa a proporcionar un placer fácil y un sentido sencillo. Durante los años cincuenta, el público abandonaba las salas de teatro en las que se presentaba por primera vez *Esperando a Godot*. Hoy, la gente aplaude la excelente representación del último Lucky, el personaje “más querido” de esta obra. En 1955, las reacciones en Londres de los críticos teatrales al estreno de *Godot* variaban entre “la obra me forzó a reexaminar las reglas que han gobernado al drama hasta ahora y decir que no son lo suficientemente elásticas” (Tynan 1993b, 20) y “ahora que Beckett ha hecho suficiente dinero de tomar del pelo a la audiencia en la mayoría de países europeos, debería sentarse y escribir una obra de verdad” (Barker 22). Hoy, cuando aquellas reglas han sido reexaminadas y *Esperando a Godot* se considera una obra canónica, los críticos hablan de “lo impresionantemente que Stephen Breannan presenta el discurso [de Lucky]” en la última velada, y de la excelente forma en que los actores “hacen uso del acento irlandés que tan bien sirve a los ritmos de Beckett” (Nightingale 1999).

Pero si hoy día muchas industrias de las mercancías culturales han hecho a Beckett famoso y por lo tanto rentable, dentro de las universidades europeas y americanas, por el contrario, su estatus de clásico lo ha convertido en un tema incómodo. Durante los sesenta y setenta, Beckett era una figura central en el debate académico. El premio Nobel en 1969 confirmó su importancia como escritor y dramaturgo. Beckett representaba la forma más avanzada del teatro y la prosa de su tiempo, y los críticos y teóricos más influyentes —como Adorno— lo presentaban como modelo del arte contemporáneo.

La importancia de Beckett era evidente para los fundadores del *Journal of Beckett Studies*, que comenzó a publicarse en 1976. El editor afirmaba en la nota introductoria al primer número que “se ha venido escribiendo tanto sobre la obra de Beckett hasta el momento, que una revista que se propone juntar algo de ese material puede por lo menos ser lanzada sin sentir la necesidad de permitirse elaborar explicaciones o justificaciones” (Knowlson 1976). La revista obtuvo

un prestigio inmediato, y pronto se volvió popular entre los académicos y las personas interesadas en el teatro moderno. Tal fue su acogida, que en la editorial del tercer número su editor afirmaba que “la velocidad con la que los dos primeros números se vendieron y la necesidad de aumentar ahora la tirada parece confirmar que el apoyo no sólo viene de instituciones o, evidentemente, de académicos” (Knowlson 1976). Esta publicación no sólo se dedicó a publicar las obras inéditas de Beckett, sino también estudios académicos desde un amplio rango de perspectivas, incluyendo aproximaciones filosóficas, psicoanalíticas (especialmente de la línea de Jung) y estructuralistas, así como paralelos con Dante, Proust, Valéry, Joyce y Harold Pinter.¹²

En el debate teórico entre los modernistas y los postmodernistas que tuvo lugar durante los ochenta y comienzos de los noventa, Beckett era una referencia obligatoria. Aunque sus obras parecían mostrar ciertos rasgos postmodernistas, eran en general considerados como modelo de la literatura moderna. El siguiente ejemplo representa la recepción de Beckett por parte del postmodernismo. En un ensayo sobre Beckett y Brecht, Janelle Reinelt comienza presentando cinco “aspectos fácilmente reconocibles de una representación postmodernista”:

1. Un énfasis sobre la pluralidad de los textos representados [...]
2. La presencia de códigos sociales múltiples y a veces contradictorios, invocados y desarrollados por los signos de los distintos textos representados, que resultan en el trazado inevitable de ideología.
3. Una recepción de la audiencia altamente contingente y volátil, que lee a través de los intertextos diversos significados construidos socialmente, algunos compartidos, otros oposicionales.
4. La sospecha del cierre textual como autoritario y

¹² El *Journal of Beckett Studies* se publicó en dos series. La primera, editada por la Universidad de Reading, Inglaterra, fue dirigida por James Knowlson (números 1 al 3, 1976-78), John Pilling (números 4 al 10, 1979-85) y S. E. Gontarski (número doble 11-12, 1989). Hubo entonces un intervalo en el que se dejó de publicar, y la segunda serie apareció de nuevo en 1992, editada por la Universidad del Estado de La Florida, Estados Unidos. Esta segunda serie fue dirigida por C. J. Ackerley hasta su último número, en 1998, con excepción del número 2, volumen 3 (primavera de 1994) que tuvo como editor invitado a Thomas Costineau.

en últimas terrorista, bien sea de género o raza o clase social o forma narrativa. 5. El reconocimiento del cuerpo del actor en el espacio como un signo entre otros signos, y no como la representación privilegiada de sentido, autoridad, logos, subjetividad unificada (338).

Resumiendo, una representación postmodernista debería caracterizarse por su apertura hacia múltiples sentidos posibles, que pueden llegar a ser incluso contradictorios, de modo que escape de cualquier discurso hegemónico, cuya forma más importante es la afirmación de la subjetividad. A primera vista, estas cualidades son compartidas por las obras de Beckett, y ello lo convierte en una artista postmoderno. Para ver si efectivamente ocurre así, Reinelt analiza *Not I*, una de las piezas más difíciles de Beckett, escrita y estrenada en inglés en 1972. Dando un énfasis extremo al problema de la subjetividad —un tema característico de la teoría postmoderna—, Reinelt argumenta que esta pieza teatral representa la “experiencia de ser-en-proceso, mientras deconstruye cualquier yo-idad particular”. De ese modo, la obra estaría del lado postmoderno, que rechaza cualquier manifestación de una “subjetividad unificada” y, por lo tanto, autoritaria. Sin embargo, el análisis de la obra —que no vale la pena reconstruir aquí— conduce a Reinelt a afirmar que en Beckett hay “una especie de celebración en la persistencia terca y a menudo perversa del yo, presente en la sugerencia ambigua de que la conciencia humana se atenúa pero persiste, se queda en el momento de la extinción pero no se extingue” (347). Para Reinelt, cierta nostalgia por el yo pone a Beckett de regreso en la provincia abandonada y conjurada del modernismo. Además, su obra “contribuye a un pesimismo elegíaco” que “sólo puede considerarse moderno” (347), y suspende cualquier apropiación postmoderna. Concluye:

Dejamos, entonces, a Beckett luchando por retratar el proceso de la yo-idad, los intentos contradictorios y no unificados a nivel del discurso y la narrativa que marca a los sujetos humanos. En tanto que triunfa, los postmodernistas pueden reclamar a Beckett por producir tal efecto. En tanto que renuncia a abandonar su lamento por la autoridad fracasada del logos, permanece en la compañía de T. S. Eliot y la moderna tierra baldía del deseo frustrado (349).

Paradójicamente, la ambigüedad de Beckett es la razón más importante para que la teoría postmodernista desestime la lucha de Beckett por “retratar el proceso de la yo-idad”. De un modo tan tiránico como aquel que cualquier “representación postmoderna” quisiera demoler, Beckett es conminado a que deje sus ambigüedades y renuncie al yo, o de lo contrario será devuelto a la “tierra baldía” de la frustración moderna y, por supuesto, del olvido por parte de la crítica.

De hecho, las últimas tendencias académicas parecen haber seguido los pasos de Reinelt. Ellas han dejado a Beckett luchando con sus propias ambigüedades y se han dedicado a asuntos que parecen más urgentes e importantes, como el rescate de las minorías sociales y étnicas, y las cuestiones de la representación política. Hoy, Beckett es mencionado sólo en ciertos círculos académicos que se consideran a menudo regresivos y hegemónicos. Irónicamente, Beckett es irrelevante para la presente agenda de los estudios culturales y postcolonialistas, a pesar de su origen irlandés (una colonia británica), su exilio voluntario en Francia, su vinculación a la resistencia francesa durante la ocupación nazi, sus obras para radio, televisión y cine, y la condición marginal de la mayoría de sus personajes —si no de todos—. La causa de tal ironía parece yacer en la ausencia de interés en —y a menudo la oposición explícita a— consideraciones sobre la forma estética que exhiben tales teorías. Para una actitud teórica más interesada en cazar ideologías y clasificarlas como progresistas o reaccionarias, la obra de Beckett parece no decir nada. El carácter “moderno” de Beckett, su profundo interés por la forma estética, que le confiere a su obra una cualidad muy abstracta —y ciertamente ambigua—, parece traicionar el programa actual de reivindicación política.

La imagen de Beckett oscila así entre la de un genio artístico y la de un paria ignorado. Como se ve, es necesario redefinir su actualidad, y ello no implica incorporarla acriticamente a la crítica del discurso multiculturalista contemporáneo, sino verla como un problema real para éste. Ello implica, en primer lugar, escapar de las interpretaciones apoloéticas y sustancialistas del “existencialismo” de los cincuenta. Si Beckett tiene alguna actualidad hoy, ciertamente no es una fórmula

mágica para exorcizar una condición humana ajena a la historia. Por eso, es preciso tener presente que en sus obras, como lo dejaba en claro Adorno, hay una relación particular entre la forma y el contenido que no puede ignorarse. Ellas no son una esencia invariable disfrazada bajo una forma histórica, y mucho menos una ideología envuelta en un lenguaje literario. La famosa frase de Beckett, de que “lo que a mí me interesa es la forma de las ideas, aunque no crea en ellas. [...] Lo que importa es la forma” (citado por Birkenhauer 13), define adecuadamente la posición del autor moderno frente a su actualidad. Si no queremos disolver sus obras en una filosofía esencial —o en una ideología— que se presenta bajo un forma artística, debemos asumir que en ellas, las cuestiones formales son al mismo tiempo cuestiones de contenido, y que están íntimamente ligadas al problema de la tradición literaria.

Esta atención a los problemas formales y la relación de la obra con la tradición no implica un alejamiento de la cuestión de sus lazos con la historia y la sociedad. Al contrario, el desarrollo de los estudios literarios —y la evolución de las obras mismas— ha demostrado acertadamente que las obras literarias no pueden ser analizadas inocentemente, como objetos de anticuario dignos de contemplación desinteresada. Una aproximación crítica a cualquier obra debe considerar el problema de las condiciones históricas en las cuales fue hecha. Ellas no sólo definen los contenidos de la obra, sino también los problemas de forma que enfrenta. Este aspecto es a menudo ignorado por las industrias culturales, que consideran la actualidad de las obras del pasado como si se tratara de traducir el antiguo contenido al lenguaje contemporáneo y al material moderno.¹³ Esto no es crítico, pues asume a priori un carácter eterno en las obras que éstas no tienen.

¹³ Tal es el caso de muchas adaptaciones cinematográficas que toman la fábula de la obra, y la ponen a funcionar en las condiciones de la vida contemporánea (piénsese, por ejemplo, en *West Side Story*, que es una adaptación libre de *Romeo y Julieta*, en el ambiente —bastante edulcorado, por lo demás— de las bandas juveniles de los años 60). Al hacerlo, ellas presentan como eternos los valores transitorios de la vida burguesa, y refuerzan su ideología. Sin embargo, la técnica opuesta tiene el mismo efecto. Cuando un artista trata de “reproducir” con la mayor exactitud posible el espíritu de tiempos pasados, reconstruyendo las condiciones “originales” en las que fueron hechas las obras, el prejuicio

Sin embargo, es preciso tener presente que las condiciones históricas y sociales no determinan inmediatamente las relaciones entre la forma y el contenido de las obras. La compleja cuestión de la autonomía del arte no se resuelve, como se ha pretendido a menudo, apelando exclusivamente a las mediaciones puramente sociales. Cuando la autonomía es derivada directamente de la autonomía relativa de los grupos de escritores, editores, publicistas y críticos —esto es, de los meros campos culturales— el aspecto más relevante del arte, las obras mismas, es dejado de lado. Afirmar, como lo hace Pierre Bourdieu, que “la autonomía del arte y del artista [...] no es más que la autonomía (relativa) de lo que yo llamo campo [cultural]” (226-227) es falso, pues equivale a decir la misma fórmula en viceversa: que la autonomía relativa del campo cultural *no es más* que la autonomía del arte como esfera separada de las condiciones sociales e históricas. La práctica artística, representada por el concepto estructuralista del campo cultural, no puede ser igualada inmediatamente con el valor estético, que es la fuente de la autonomía artística. Si los campos culturales son relativamente autónomos con respecto a la totalidad de las fuerzas productivas, las obras de arte mismas, como resultado de un proceso de mediación similar al que dota a los campos de autonomía, son también relativamente autónomas con respecto a esos campos.¹⁴ Una pieza

en el que se basa es que tales condiciones son reproducibles, esto es, que no tienen limitaciones temporales. Un ejemplo de ello es la reconstrucción de teatro El Globo de Londres, en el que se representan a menudo las obras de Shakespeare con vestuario “original”, hecho a mano, y siguiendo al pie de la letra las reglas del teatro isabelino. Un gesto que la industria cultural ha promocionado como un homenaje al escritor más importante de la tradición inglesa. Estos dos extremos sirven para dejar en claro que ni la mera actualización de las condiciones pasadas, ni su simple adaptación directa son suficientes para apropiarse el espíritu de las obras.

¹⁴ Hay que hacer justicia a Bourdieu y decir que sus postulados han servido para hacer descender al arte y la literatura del abstracto nivel de las formas puras y eternas, y del arte por el arte, al contexto más real de las relaciones sociales. Sin embargo, peca por exceso cuando afirma, por ejemplo, que “el objeto propio de una ciencia del arte, de la literatura o de la filosofía *no puede ser más* que el conjunto de los dos *espacios inseparables*, el de los productos y el de los productores [...] que *son como dos traducciones de la misma frase*” (223. Las cursivas son nuestras). A pesar de su interés por las mediaciones sociales, Bourdieu tiende a identificar, sin mediación alguna, las obras con sus productores, y de ese modo corre el peligro de caer en un fácil determinismo sociológico.

como *Esperando a Godot*, que no sólo forzó a los críticos, los dramaturgos y los actores a reconsiderar las bases tradicionales sobre las que se fundaba el drama (en tanto forma y en tanto práctica social) no es simplemente la expresión de una lucha por una autonomía relativa, sino la cristalización de un trabajo relativamente autónomo aplicado a un material relativamente autónomo, que es el lenguaje dramático.

Las obras representan la reflexión genuina de la tradición desde la tradición misma. En ellas la presencia de la tradición no tiene nada que ver con la influencia directa o con la transmisión de “contenidos”. Por el contrario, si sus obras elevan la tradición a la autoconciencia, lo hacen en tanto negaciones determinadas de formas literarias determinadas. “Las obras dramáticas de Beckett”, dice Adorno en un ensayo de 1966 sobre la tradición, “transforman a través de la parodia la forma dramática tradicional en todas sus perspectivas” (1977, 318). Se debería añadir que lo mismo vale para las novelas y la prosa de Beckett. En este contexto, parodia es sinónimo de lo que queremos decir con negación determinada. En esta categoría, fundamental para el pensamiento de Adorno, yace el núcleo de la posibilidad de una apropiación contemporánea de su pensamiento. La negación determinada no es un rechazo abstracto de la realidad —como la defensa de lo “absurdo” en Beckett, que Adorno denunciaba en el existencialismo—, sino una parodia de las categorías formales tradicionales cuyo correlato es una referencia indirecta a circunstancias históricas e ideológicas específicas. Una de las definiciones más apropiadas de la categoría de negación determinada aparece en un ensayo de Adorno titulado “Engagement” (“Compromiso”) (1962):

Cuando un oficial alemán durante la ocupación [de Francia] visitó [a Picasso] en su estudio, le preguntó frente al *Guernica*: “¿usted hizo esto?” y se dice que [Picasso] respondió “No. Usted”. Incluso las obras de arte autónomo como esta pintura son negaciones determinadas de la realidad empírica; destruyen lo destructivo, lo que existe simplemente y al existir simplemente reitera sin cesar la culpa (1974, 424).

La disolución del sentido en las obras de Beckett no pone en duda solamente la validez del lenguaje como material estético, sino también el valor mismo de la cultura. Beckett pertenece al momento histórico en el que la disolución de la tradición, que está históricamente ligada al desarrollo de la burguesía, conduce a la alienación planificada y la barbarie organizada, cuyo máximo exponente era, para Adorno, el fascismo. En el ensayo sobre la tradición decía, refiriéndose a la Alemania de la guerra fría, algo que puede ser extendido a gran parte de la civilización occidental: "la actual crisis absoluta de conciencia histórica, frecuentemente notable en Alemania, incluido el reluciente desconocimiento del pasado no muy lejano, es sólo síntoma de un estado de cosas fundamental. Para la gente, se ha descompuesto la continuidad del tiempo de manera manifiesta" (Adorno 1977, 311). Las obras de Beckett son negaciones determinadas de esta descomposición.

En un momento como el presente, en el que las teorías absorben las obras literarias y se convierten en discursos autónomos para los que las obras no son más que ejemplos de posturas políticas progresistas o reaccionarias, las nociones de Adorno se convierten en una advertencia. La atención de Adorno a los problemas formales de las obras, y la defensa de su valor intrínseco nos sirve hoy para comprender que la disolución de la tradición literaria no puede ser simplemente decretada desde fuera, desde los departamentos de literatura —o de sus herederos, los de estudios multiculturales—, y es obscuro decir que se hace a nombre de los oprimidos. De paso, también nos advierte que al pretender algo así, estamos falsificando nuestra labor crítica. La disolución de los valores tradicionales, tarea a la que se dedica Beckett en sus obras y que, como hemos visto, está conectada con procesos históricos específicos, no puede compensarse ideológicamente. Esto no significa que la crítica literaria equivale a una aproximación formalista a la literatura, o la práctica inocente de críticos inocentes. No hay práctica inocente, aunque se lleve a cabo en el espacio aparentemente inocuo de la reflexión teórica. El endurecimiento actual de la teoría y la disolución de la literatura en discurso ideológico simplifican los complejos problemas

de la cultura, que no pueden ser subvalorados. La afirmación de Adorno de que es bárbaro escribir poesía después de Auschwitz es también verdad para la teoría y la crítica:

La crítica cultural se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: es bárbaro escribir un poema después de Auschwitz, y esto corroe también el conocimiento que dice por qué se ha vuelto imposible escribir poesía hoy. El espíritu crítico no está a la altura de la absoluta cosificación —que presupone el progreso del espíritu como uno de sus elementos y que hoy está preparada para absorberlo completamente— mientras se mantenga a sí mismo en la contemplación autosatisfecha (1977, 30).

Escribir después de Auschwitz es bárbaro porque el lenguaje mismo se ha vuelto culpable, y lo que expresa como charlatanería interminable oculta la cosificación silenciosa de los seres humanos. Siempre que un poema celebra la naturaleza y la actividad humana sin ser consciente de su propia culpa, oculta el verdadero sufrimiento que, por otro lado, no puede ser atenuado con una literatura explícitamente comprometida y una crítica que se cree orientada políticamente. El sufrimiento permanece a pesar de la crítica ideológica, que es culpable de ofrecer un consuelo falso al mantenerse en la “contemplación autocomplaciente”, que consiste en creer que la disolución de la tradición cultural es benéfica para los oprimidos.

Sólo la actividad consciente de artistas conscientes, sobre el material relativamente autónomo del lenguaje puede traer alguna esperanza a aquellos que la han perdido. Escribir después de Auschwitz es bárbaro, pero escribir conscientemente a pesar de Auschwitz es la demanda contemporánea que uno le puede hacer al arte y a la crítica. La lucha entre la cultura y la barbarie no ha terminado. No podemos simplemente olvidar nuestro pasado cultural y dedicarnos a la elaboración de teorías abstractas que tienden a ignorar aquellas obras que, como la de Beckett, han tomado para sí conscientemente la culpa de la cultura. Tampoco debemos creer que una crítica que se contenta con clasificar el arte como reaccionario y progresista, sin tener en cuenta las debidas

mediaciones formales, puede tener una eficacia política y cultural real. Debemos ser conscientes del hecho de que el poder del pensamiento crítico y la teoría para cambiar las actuales condiciones de históricas es limitado, y que en la verdadera apropiación de esta conciencia radica la fortaleza de toda crítica.

Obras citadas

Adorno Theodor. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

_____. "Versuch, das *Endspiel* zu verstehen". *Noten zur Literatur*. Adorno, Gretel y Tiedemann, eds. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.

_____. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

_____. *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Barker, Roland. "Waiting for Godot". *Critical Essays on Samuel Beckett*. Lance St. John Butler, ed. Hants: Scholar Press, 1993.

Beckett, Samuel. *El innombrable*. Barcelona: Lumen, 1966.

_____. *Malone muere*. Barcelona: Lumen, 1968.

_____. *Molloy*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1969.

_____. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder, 1970.

_____. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1990.

Bersani, Leo. "Beckett. Inhibited Reading". *Arts of Impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

_____. *Balzac to Beckett. Center and Circumference in French Fiction*. New York: Oxford University Press, 1970.

- Birkenhauer, Klaus. *Samuel Beckett*. Madrid: Alianza, 1976.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Riverhead Books, 1994.
- Bourdieu, Pierre. "¿Y quién creó a los creadores?". *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1980.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Gray, Ronald. "Waiting for Godot. A Christian Interpretation". *Critical Essays on Samuel Beckett*. Lance St. John Butler, ed. Hants: Scholar Press, 1993.
- Karl, Frederick R. "Esperando a Beckett. Busca y rebusca". *El innombrable*. Barcelona: Lumen, 1966.
- Kenner, Hugh. "Life in the Box". *Twentieth Century Interpretations of 'Endgame'*. Bell Gale Chevigny, ed. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1969.
- Kern, Edith. "Beckett's Modernity and Medieval Affinities". *Samuel Beckett's 'Waiting for Godot'*. Harold Bloom, ed. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Knowlson, James. "Editorial". *Journal Of Beckett Studies* 1 (1976).
- _____. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996.
- Kumar, K. J. "The Chess Metaphor in Samuel Beckett's 'Endgame'". *Modern Drama* 40 (1997): 540-552.
- Marcel, Gabriel. "En attendant Godot". *Critical Essays on Samuel Beckett*. Lance St. John Butler, ed. Hants: Scholar Press, 1993.
- Mayoux, Jean Jacques. "Le théâtre de Samuel Beckett". *Critical Essays on Samuel Beckett*. Lance St. John Butler, ed. Hants: Scholar Press, 1993.

Nightingale, Benedict. "Waiting for Godot". *The Times* 3. (Sep. 1999), Art Reviews: 43-43.

Pronko, Leonard Cabell. *Avant-garde: The Experimental Theater in France*. London: Cambridge University Press, 1962.

Reinelt, Janelle. "Approaching the Postmodernist Threshold: Samuel Beckett and Bertolt Brecht". *The Aesthetics of the Critical Theorists. Studies on Benjamin, Adorno, Marcuse, and Habermas*. Roland Roblin, ed. New York: The Edwin Mellen Press, 1990.

Tynan, Kennet. "A Philosophy of Despair". *Critical Essays on Samuel Beckett*. Lance St. John Butler, ed. London: Scholar Press, 1993a.

_____. "New Writing". *Critical Essays on Samuel Beckett*. Lance St. John Butler, ed. London: Scholar Press, 1993b.