

Compromiso social y nihilismo en el teatro de Samuel Beckett

Enrique Herreras
Universitat de València

RESUMEN: ¿Qué nos continúa diciendo hoy el conjunto del teatro de Samuel Beckett? ¿Y su obra cumbre, *Esperando a Godot*? Es evidente que el núcleo de su obra es el nihilismo. No obstante, se trata de un nihilismo con puntos suspensivos. Porque en las tramas de Beckett siempre hay un «quizá», y en las palabras conviven el sí y el no, en la misma proporción y de modo irreductible. Una breve frase que hace tambalear todo el sistema de referencias: la negación no es posible, la afirmación tampoco. A diferencia de la *apatheía* y de la *athambía*, el «quizá» de Beckett no es una respuesta, sino una posibilidad. La verdadera revuelta del autor irlandés se mueve en el mundo de la *afasia*. Y por tanto, si bien en Beckett no aparece un compromiso con su mundo temporal, sí lo hay con respecto la persona en sentido intemporal. Beckett nos sigue proponiendo una reorientación del humanismo: la conciencia de estar perteneciendo a un destino común. Una ética universal (sentimental).

PALABRAS CLAVE: Absurdo, nihilismo, afasia, humanismo, ética universal, Samuel Beckett

ABSTRACT: *Social engagement and nihilism in Samuel Beckett's theatre*

What does Samuel Beckett's theatre still tell us today? And what about his pinnacle oeuvre 'Waiting for Godot'? Clearly, nihilism is the core of his work. However, it is a kind of nihilism with suspension points. Because in Beckett's plots there is always a 'maybe', and yes and no coexist in the same proportion and irreducibly in the words. There is a brief phrase that has shaken the whole reference system: 'negation is no more possible than affirmation'. Unlike *apatheía* and *athambía*, Beckett's 'maybe' is not an answer, but a possibility. The true revolt of the Irish moves into the world of *afasia*. Therefore, while in Beckett there is no engagement

with the world of his time, but indeed there is regarding the person in a timeless sense. Beckett is continuing to propose us a reorientation of humanism: the awareness of belonging to a common destiny. A universal (sentimental) ethics.

KEYWORDS: Absurd, nihilism, afasia, humanism, universal ethics, Samuel Beckett.

1. La filosofía del absurdo

Es ya una tradición considerar que la obra de Samuel Beckett se inserta en lo que Martin Esslin¹ denominó *Teatro del absurdo* siguiendo la estela de la filosofía existencialista. Este calificativo tiene que ver con el sentido profundo de los creadores teatrales de la posguerra. Lo revelador es el significado que adquiere el término «absurdo». Porque no se trata simplemente de percibir lo que dice una proposición, sino la realidad misma de la vida humana y del mundo.

La angustia metafísica, originada por el absurdo de la condición humana es, en líneas generales, el tema de este movimiento que alcanzó gran sonoridad en su época. Una filosofía que surge desde posiciones que critican a la razón ilustrada. Pero si bien Lyotard,² y el pensamiento posmoderno en general, no encuentra otro camino a esta crítica que el de los pequeños relatos,³ porque evidencia el fracaso de los grandes relatos, los creadores y pensadores del absurdo perfilan dicha crítica para seguir manteniendo un gran relato, el gran relato de la condición humana.

Para comprender esta perspectiva, había que buscar los orígenes en Nietzsche, en especial en su Zarathustra, donde ya se señaló que la dignidad humana sigue luchando con un mundo desprovisto de lo que un día fue su centro y su propósito de vivir. El propósito de los pensadores del absurdo es encarar el hecho de que aquellos para los que el mundo ha perdido su explicación y significado central no pueden mantenerse, paradójicamente, en una existencia trivializada, mecánica, complaciente y falta de dignidad. Es el esfuerzo de hacer consciente al hombre de su condición, de inculcarle de nuevo el perdido sentimiento de asombro cósmico; zarandearle de una existencia trivializada, mecánica, complaciente y falta de dignidad, es decir, encararse a la vida en su última e inflexible realidad.

Como decía Max Scheler: «en ninguna época de la historia, ha resultado el hombre tan problemático para sí mismo como en la actualidad».⁴ Hay quien señala también que nunca, como ahora, se nos había presentado el hombre como un ser misterioso y enigmático. En esta preocupación reaparece la pregunta: ¿qué es el hombre? El ser humano sigue siendo problema,

1. En concreto a su libro *El teatro del absurdo* (Barcelona, Seix Barral, 1966) en el que, además de realizar un diagnóstico sobre la filosofía del absurdo, reúne a una serie de autores que tenían en común una mirada absurda del mundo unida a un modo de entender el hecho teatral.

2. LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 2006.

3. Siguiendo la teoría de los «juegos del lenguaje» del segundo Wittgenstein.

4. SCHELER, Max, *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires, Losada, 1971, pág. 24.

enigma y misterio. Entonces, ¿quién se atreve a decir que hay una dignidad humana atendiendo a esta condición?

Una vez metidos en esta tesitura, recojo la percepción de la obra de Beckett ya que continúa provocando dilemas, sigue ahondando en nuestra realidad profunda y, sobre todo, su relectura supone un choque con la euforia vivida en los últimos años en Occidente. En este tiempo hemos dado la vuelta a la percepción de la filosofía del absurdo, y de mucha de la literatura de vanguardia, para volver a pensar que el mundo tiene una *narración*:⁵ el crecimiento económico imparabile.

Tal vez por ese desajuste entre deseo y realidad, estemos volviendo a vivir tiempos proclives a la desesperanza y al desánimo en lo profundo. Y al dios del éxito en lo superficial. Al contrario de la sabiduría trágica de Nietzsche —la que en parte recoge el teatro del absurdo—, ya que esta no huye de lo problemático y enigmático para hacer justicia a la realidad. El animal fantástico⁶ sigue deambulando por el mundo actual, pero sin saberlo, sin ser consciente de ello, creyendo que el triunfo económico es una verdad y no una ficción.

Es evidente que los temas económicos y morales están detrás de la actual crisis que vivimos y padecemos sobre todo en Europa, una crisis que tuvo sus inicios mucho antes de la caída de Lehman Brothers. Pero no hay que dejar de lado otros asuntos. Ya que los años previos, predominó una actitud olvidadiza de muchas cuestiones profundas, de muchos pensamientos molestos, en los que el arte y su recepción han tenido gran protagonismo con el predominio del «todo vale». Es evidente que había alguna necesidad de llegar a esto, como señala Lipovetsky, para liberar al arte del marco disciplinario-vanguardista. Pero, al final, hemos caído esa «era del vacío» que tan bien describe el filósofo francés.

Una situación, en fin, que en vez de hacerme olvidar la filosofía del absurdo, con Beckett a la cabeza, me ha persuadido para recordarla con fuerza, para intentar demostrar su gran actualidad en estos tiempos confusos.

2. La tragedia contemporánea

Han pasado algo más sesenta años desde que el siglo XX se partiera por la mitad y con él el arte. Sesenta años en concreto desde que un director, Roger Blin, con ganas de encontrar obras novedosas, pusiera en escena el diálogo de dos especies de clowns —más bien dos intelectuales venidos a menos— en un desierto —en el escenario solo había un árbol para demostrarlo— ocupados interminablemente en esperar a un tal Godot —un señor con barba blanca— que jamás llegaba. Ha pasado más de medio siglo, han caído muros, se han construido otros, y han llovido miles de palabras, de interpretaciones, sobre una obra que su autor,

5. Precisamente, uno de los campos de batalla de Beckett para expresar la realidad será romper con la *narratividad* del mundo, como veremos después.

6. Para profundizar en este tema véase el ensayo CONILL, Jesús, *El enigma del animal fantástico*. Madrid, Tecnos, 1991.

Samuel Beckett, decía cuantas veces le preguntaban que si supiera quién era Godot lo hubiera dicho y no hubiera escrito una obra.

Ya con solo anunciar el título de esta pieza, *Esperando a Godot*⁷, surge una pregunta inicial: ¿qué nos sigue diciendo en estos momentos? ¿Qué nos sigue diciendo a quienes, tal vez, estemos a la espera de un nuevo pensamiento fuerte, que supere el débil (Vattimo⁸), pero que conviva con el pluralismo? Y ya sin tal vez, por qué estos días se ha despertado este texto al ritmo de una crisis económica, de valores, de ideas... Puede que esta crisis nos empuje a otros impulsos diferentes, pero también nos haga revivir aquel abatimiento que decía Camus, al encarnarnos de nuevo con la imagen de lo que somos. La cuestión es que, ya entrado el siglo XXI, seguimos esperando a Godot, quien quiera que sea. Aun a escondidas de tantos tubos de neón e imperios de lo efímero.

En fin, ¿qué continúa diciendo hoy esta obra tan fundamental del siglo XX, así como el conjunto del teatro (y narrativa, no lo olvidemos) de Beckett? ¿Nos podemos quedar con la consideración puramente formal como hacen los últimos estudios sobre el autor irlandés? Según Antonia Rodríguez Gago en su introducción a *Los Días felices*,⁹ hoy habría que centrarse más sobre el *cómo* que sobre el *qué*, más sobre el estilo literario y el proceso creativo de este autor, que en dilucidar «oscuridades» filosóficas o ideológicas creadas en ocasiones por los propios críticos. Puede que esté de acuerdo en parte, pero no en su totalidad, ya que esta perspectiva tomada de manera unilateral es el mejor modo de matar a un autor. Y así ha acontecido en muchas ocasiones.

Porque Beckett no es nada sin la angustia metafísica —la forma sin el fondo—, originada por el absurdo de la condición humana. En líneas generales, ese el tema de este pensamiento del *Teatro del absurdo*, una definición nunca reconocida por Beckett, pero que nos sigue dando argumentos para ver el perfil de este modo de entender el teatro en particular, y el arte en general. Recordemos que una de las principales ideas desarrolladas por Esslin tenía que ver con una diferencia clara entre la filosofía existencialista y la filosofía del absurdo. Para este crítico la diferencia es que Camus y Sartre presentan el absurdo de la condición humana con un razonamiento altamente lógico, mientras el Teatro del Absurdo renuncia a argüir sobre dicho absurdo, y se limita a presentarlo en imágenes escénicas concretas. Este esfuerzo por integrar fondo y forma es lo que separa a este teatro del existencialista.¹⁰ Ser, existir —añadiría

7. Una buena traducción de esta obra es la de Ana M^a MOIX, dentro del libro BECKETT, Samuel, *Teatro reunido*, Barcelona, Tusquets editores, 2006. Justamente, es en ese libro en el que he releído últimamente la obra de Beckett.

8. El *pensamiento débil* (*pensiero debole*) es un concepto acuñado por Gianni Vattimo confluente con el movimiento intelectual más genérico de la posmodernidad, muy influyente en las décadas de 1980 y 1990. Hay una notable bibliografía de su autor en relación a este concepto, pero es fundamental el libro que lleva el mismo título, cuya versión castellana la ha publicado Cátedra, 1988.

9. BECKETT, Samuel, *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1989.

10. Hago esta referencia para recordar que tanto Camus como Sartre necesitaron el teatro como medio de expresión de sus ideas filosóficas.

Ionesco—¹¹ sin ser existencialista, porque ser existencialista es estar prisionero de logomaquias, encerrado en palabras, mientras que el ser se nos escapa. No obstante, hoy en día cada vez es más evidente —o al menos así lo pienso— que el Teatro del absurdo primero es una filosofía y después una forma que se adapta a esta.

Es cierto que detrás de la minuciosa técnica teatral hay una tendencia hacia una radical devaluación del lenguaje, la búsqueda de una poesía que ha de surgir de las imágenes concretas y objetivas del escenario. Pero también que en medio de esas imágenes persiste una visión y un corazón coherentemente nihilistas.

Y unas reiteraciones trágicas. Aunque su concepción trágica es diferente a la antigua. Una soberbia, una cólera, un conflicto difícil de resolver, un error y una proliferación de culpas, todo ello acontece en la tragedia clásica. En cambio, Beckett somete la forma trágica a sucesivos desalojos. Primero obvia la acción trágica, el suceso escandaloso; luego la desposee de una historia, de las motivaciones psicológicas y hasta de la lógica narrativa. En suma, nos deja el esqueleto de la condición humana.

La tragedia exige la comisión de un hecho trágico, y en Beckett la represión del suceso. No hace falta tomar una decisión, como la de Edipo, para caer. De todos modos, todavía se perciben relaciones, vemos la necesidad del sujeto de existir gracias al otro.

Pero a Beckett, no le interesa la imposibilidad de escapar a su designio, sino los puntos suspensivos.¹² Según Cioran¹³, Beckett es uno de esos seres que permiten concebir que la historia sea una dimensión de la cual el hombre hubiera podido prescindir. Es un destructor que aumenta la existencia, que la enriquece minándola.

3. La realidad del absurdo

O, más bien, la existencia se convierte en un camino a ninguna parte, un final de partida. De ahí resurge la percepción de Beckett al romper con la *narratividad*.¹⁴ Sus obras, recordemos, no están presas de *narratividad*, para no caer en el error de hacer narrativo al mundo que no lo es. La única narración está en los personajes que la utilizan para mantenerse en pie. Una narración que se evidencia en unos personajes que hablan por hablar, que hablan sin decir nada. O casi. Sanchis Sinisterra lo expresó así: «el hombre vive desterrado del lenguaje».¹⁵ No obstante, los personajes hablan de su propia realidad, de lo que son ellos mismos, de la

11. Para comprender el concepto de vanguardia sigue siendo muy interesante y ameno el libro de Eugène IONESCO, *Notas y contranotas. Estudios sobre teatro*, Buenos Aires, Losada, 1965.

12. JIMÉNEZ, J., «Puntos suspensivos: reiteraciones trágicas en Beckett», *Archipiélago*, n° 42, 2000, págs. 73–81.

13. CIORAN, Emil M., «Algunos encuentros», *Quimera*, n° 36, 1984, pág. 31.

14. Tesis que defendí hace algún tiempo en el libro HERRERAS, E. (1996), *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*, Universitat de València.

15. SANCHIS SINISTERRA, José. «El silencio en la obra de Beckett», *Pausa* n° 8.

necesidad que cada uno tiene del otro, de la realidad del tiempo. Una actividad narrativa que, en el caso de los personajes de Beckett, les sirve de refugio ficcional frente a la desolación del presente (lo mismo que le sirve la escritura para el propio autor) y para dar una vida indirecta a ese presente.

En *El innombrable* aparece un personaje que intentará comprobar su identidad en el acto de decirse hablando; ya que afirmar la existencia del yo acerca del cual se va a hablar no es suficiente. Hay que otorgarle una historia. Por eso querrá encarnarse en los personajes. Y fracasa: la necesidad del otro es de hecho la necesidad de ser percibido como singular, pero la presencia de los otros nos invade y nos anula. De ahí lo infinito de su obra: no poder callarse hasta decirse sin tener la menor posibilidad de decirse. Esa es, precisamente, la tragedia de escribir: una vez se empieza no hay final.

Pero, ¿de qué realidad habla *Esperando a Godot*?

Esta obra no cuenta ninguna historia, explora una situación estática: «Nada ocurre, nadie llega, nadie se va, es terrible». Predomina en ella una estructura de proposiciones e imágenes. Pero el protagonista no es Godot, sino la espera;¹⁶ el acto de esperar como aspecto esencial y característico de la condición humana.¹⁷ El «poder de lo real» que diría Zubiri,¹⁸ aunque desde otra perspectiva. En el acto de la espera se experimenta el paso del tiempo. El curso del tiempo nos enfrenta con el problema básico del ser, el problema de la naturaleza del yo. Si sintetizáramos toda su obra tendríamos que hablar de una pregunta básica: ¿quién soy yo? ¿Qué quiero decir cuando digo yo?

Un yo sujeto a un constante cambio a través del tiempo, que se halla en continuo flujo y por tanto siempre fuera de nuestra comprensión. Puede que esto último suene a posmodernidad, a pequeño relato, pero sigue siendo un gran relato. Por ello dice Beckett:

Saber lo que queremos decir, en ello consiste la sabiduría. Y la mejor manera de saber lo que queremos decir, es decir lo mismo todos los días, y familiarizarse así con la fórmula empleada, en medio de arenas movedizas. El arte, en este caso, aspira a tener el mismo peso que la realidad misma, y la realidad, desde hace un par de siglos, no tiene una lectura unívoca.¹⁹

Esperar es experimentar la acción del tiempo, amueblar el tiempo, el cual se halla en cambio constante. Y, además, ya que nunca ocurre nada realmente, ese cambio es, en sí, una ilusión. Si seguimos paseando por la obra, descubrimos que hay en todo momento cierta

16. BARGALLÓ, Juan, (1991), «Dialéctica de la presencia y ausencia en Beckett», en VV. AA., *Samuel Beckett: Palabra y silencio*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro.

17. HERRERAS, Enrique «Medio siglo Esperando a Godot», en *ADE-Teatro*, N° 111, 2006, págs. 167–172.

18. ZUBIRI, Xavier: *Inteligencia sentiente*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

19. BECKETT, Samuel, «Pintores del impedimento», *El Urogallo*, Abril 1990, pág. 31.

evidencia de que los personajes llevan auestas el dolor que les causa el tiempo. O mejor, el deterioro. La incesante actividad del tiempo es contraproducente, sin propósito. Cuanto más cambian las cosas, más idénticas permanecen. A los personajes les falta, como señala J. Talens,²⁰ «razones de ser». No son, solo esperan. Porque, si como quería el humanismo, el hombre solo puede trascender su existencia y darle un sentido mediante el pensamiento, este solo produce ya cadáveres, incongruencias. ¿De dónde vienen esos cadáveres?, se dice en un momento del diálogo de *Esperando a Godot*.

Un hecho que deja explícito Pozzo, en el segundo acto, en una de las manifestaciones claves de la obra:

¿Cuándo acabaréis de envenenarme con todas vuestra historias sobre el tiempo? ¡Es insensato! Cuándo, cuándo... Un día. ¿No tenéis bastante con eso? Un día como cualquier otro se quedó mudo, un día yo me quedé ciego, un día nos quedamos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante... ¿No os basta con eso?²¹

Personajes que hablan y hablan sin finalidad comunicativa, solo por el mero hecho de llenar un vacío... La vida, para ellos, es una cuestión de arreglo personal, de remedios continuos cuyo propósito no está claro. Signos de una sociedad moralmente estancada, la que sigue sin partir del ser, atolondrada en la distracción, en la autocomplacencia.

Esta es la terrible estabilidad del mundo. Por ello la utopía se presenta al revés, como dijera Cioran,²² esto es, en el «no haber nacido». Pero los personajes han nacido, han sido creados. Creados y lanzados por el tiempo y por el espacio.

4. Pero ¿qué significa Godot?

Después de todas estas evidencias, y otras que dejo, sigue pendiente una pregunta: ¿por qué no sabemos qué significa «Godot»? ¿A qué puede referirse ese símbolo que de alguna manera justifica la vida de Vladimir y Estragón? Ya el propio Esslin, en el mencionado libro, básico para comprender el teatro de la segunda mitad del siglo XX, nos plantea diversas interpretaciones. Nos dice que Godot puede provenir de *God*: Dios, aunque incluye cierto matiz irónico: Godot sería a *God* lo que *Charlot* a Chaplin. También Esslin señala que Godot es el emblema de nuestra realización de proyectos incumplidos. Otros estudiosos afirman que el protagonista no es Godot sino, como ya hemos señalado, la espera misma, una situación común de los humanos, y entonces Godot sería el lugar vacío de lo esperado, lugar al que cada uno de nosotros podría regresar con sus propios anhelos más o menos inútiles.

20. TALENS, Jenaro, *Conocer a Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979.

21. BECKETT, Samuel, *Teatro reunido*, Barcelona, Tusquets, 2004.

22. CIORAN, Emil M., «Un infierno milagroso», en *Quimera*, n° 36, 1984, pág. 34.

También es el símbolo del lugar de reposo más allá del tiempo y los cambios que alienan a los personajes. O el reposo de la muerte (lo más seguro). Así mismo, hay resonancias de la salvación en referencia a los ladrones crucificados junto al Salvador y del instante último en el que el ladrón bueno quedó redimido. De todos modos, la salvación es incierta, con un cincuenta por ciento de posibilidades. Si Godot viniera, nunca dejaría de ser una incertidumbre. Pero no todo es tan negativo, hay interpretaciones positivas, como la de Laín Entralgo²³ para quien Godot también puede ser la propia belleza de la obra. Dentro, dice Laín, Beckett tuvo a Godot al crear esta obra, de otro modo si hubiera sido solo Vladimir o Estragón, no hubiera escrito la obra y acaso se hubiera suicidado.

En fin, léase el libro de Francisco Pérez Navarro, *Galería de moribundos*²⁴, donde nos sintetiza muchas otras interpretaciones (psicológicas, sociológicas, filosóficas...), en las que se incluyen la confirmación de la obra como anticristiana o, por el contrario, como muy cristiana. Y, para colmo, Beckett mismo afirma, como ya se dicho más arriba, que no sabe quién es Godot.

La cuestión es que tal apertura de interpretaciones no nos puede dejar tranquilos.²⁵ Porque cuando un símbolo tiene tal multiplicidad de elucidaciones, tal apertura, ¿no será que significa todo y, a la vez, nada? ¿No es cierto de que si un mensaje nos informa de cualquier cosa, no nos informa de nada?

5. Nihilismo y acción

Lo que más sigue doliendo del mensaje de Beckett es el nihilismo. Si nos atenemos a su definición etimológica, nihilismo procede de *nihil*, es decir, *nada* en latín. Y en este sentido se trataría de la creencia en la forma de pensar las cosas que las entiende como *nada*. El significado del nihilismo sería: «todas las cosas, los entes no son nada». O, sencillamente, «no hay nada». Desde la perspectiva beckettiana se puede afirmar que el pensamiento occidental es nihilista.

Habría que matizar que su concepto es diferente al de Nietzsche, para quien la muerte de Dios ha dejado la vida desamparada, pero también la ha dejado libre de cualquier orden previo al que debiera ajustarse, no tiene carriles por los que circular objetivamente. Pero la alegría de ser dueño de la vida, permite afirmar la vida, tras la muerte de Dios. La única redención de la vida es el superhombre.

23. LAÍN ENTRALGO, Pedro *Teatro y vida, doce calas teatrales en la vida del siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1995.

24. En *Galería de moribundos* (Barcelona, Grijalbo, 1976), FRANCISCO PÉREZ NAVARRO expone ampliamente las múltiples interpretaciones de esta obra.

25. Quisiera agradecer al profesor de filosofía Antonio Palau que me iniciara en este camino y en la comprensión del nihilismo en la obra de Beckett.

En realidad, el nihilismo, lejos de proceder originariamente de situar un mundo más perfecto, allende de la vida y la existencia (mundo de las Ideas de Platón, o de Dios) procede de un momento anterior, el momento en que los occidentales definieron el cambio como paso de la nada al ser o del ser a la nada, una vez se establecieron los conceptos de ser y de nada. Concebir el cambio de este modo, el nihilismo occidental con toda la posible carga dramática, no es sino el envés de una pretensión: llegar a ser amos del ser. Dado que las cosas surgen de la nada o a ella regresan, puedo conferirles el ser o retirárselo. ¿El ser tiene que ver con Godot...?

Retomemos el razonamiento (repleto de sentimientos, claro). Probablemente el símbolo Godot no nos informe de cualquier cosa, ni de cómo están las acciones de la Bolsa, o cómo van las discusiones en el Parlamento, o cómo solucionar las injusticias sociales, pero su polisemia podría invitarnos a pensar que no es el significado lo que importa.

Entonces, por retomar el hilo, ¿qué es lo que importa? ¿En qué reside el carácter fascinante de *Esperando a Godot*? ¿Cuál es la base por altura para que hablemos y hablemos de una portentosa obra de arte?

Es hora de hacer uso del texto de Umberto Eco, *Obra abierta*,²⁶ donde, a mi juicio, se expone con claridad el dilema despertado. Eco, en sus conclusiones, subraya las diferencias básicas entre un terceto de Dante y la frase de Joyce (tradición y vanguardia). Según el semiólogo italiano, ambos proceden finalmente de forma análoga: un conjunto de valores intelectuales y emocionales se mezclan con valores materiales para constituir una forma orgánica. Tanto una como la otra forma, considerada bajo un aspecto estético, se revela «abierta» a un disfrute siempre renovado y siempre más profundo. Pero en el caso de Dante, se valora de una manera siempre nueva la comunicación de un mensaje unívoco. En el caso de Joyce, por lo contrario, el autor pretende hacer saborear de manera siempre diferente un mensaje que en sí mismo (y gracias a la forma que lo realiza) es plurívoco.

Entonces, la complejidad no significa el abandono del contenido, sino eso mismo, el intento de expresar la complejidad.²⁷ La nada es compleja también.

La situación, pues, sigue sin estar clara, porque, como dice Cioran,²⁸ el mundo está harto de tanto errar a través de las verdades, por ello a Vladimir y Estragón les faltan recursos conceptuales, ya que parten del prejuicio, como se ha apuntado, de que el lenguaje no sirve para comunicarse.

Es verdad. En todas las estaciones de la obra llama la atención su ambiente insólito, pero cercanamente cotidiano, en el que la presencia física tiene un gran valor, tanto como la intelectual. Recordemos, Vladimir es caviloso, su preocupación inicial es cómo le sienta el sombrero (la cabeza: lo celeste, lo elevado), y Estragón es más bien tosco, ingenuo y elemental, su

26. ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

27. HERRERAS, Enrique, *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*, València, Universitat de València (Colección Teatro siglo XX), 1996.

28. CIORAN, Emil M., *Adiós a la filosofía y otros textos*, Alianza, Madrid, 1995.

primer problema es cómo le sientan las botas (los pies: lo terrestre, lo inferior). En sí, con esta obra parece que se dice adiós a la razón.

6. Adiós a la razón

Ahí está el discurso de Lucky para demostrarlo: toda la historia del conocimiento humano tirada por la borda en su monólogo del primer acto, o en el baile (¡qué más da!) del segundo.

Llegados a este punto, hay que tomar el plan B, es decir, acudir a Adorno²⁹ para demostrar que en *Esperando a Godot* no se produce un adiós a la razón, sino una ampliación de la misma. Según Adorno, uno de los temas que diferencian el conocimiento discursivo y el conocimiento artístico estaría en que el primero aun pudiendo llegar hasta la realidad, hasta los aspectos irracionales que brotan de su misma ley de desarrollo, hay algo en la realidad que es reacia a dicho conocimiento también llamado racional. Por ejemplo, el sufrimiento permanece ajeno a dicho conocimiento. Por ello es a través de la mediación de la manifestación artística por la que podemos llegar a unas esferas del conocimiento donde la razón instrumental y la lógica se muestran impotentes. Siguiendo con esta línea no estaría de más hacer una referencia a Martin Heidegger cuando se refiere a la *aisthesis* como percepción sensible de alguna cosa, diferenciándola de la percepción racional o razón, que es el *lógos*.

Es evidente, a estas alturas del siglo XXI, que podemos decir que nuestra cultura es una cultura basada en el exceso, en la superproducción. Estamos tan acostumbrados y tan expuestos a estos efectos que el resultado es que de golpe nos encontramos en una constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial: todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia material, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Con todo, lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a oír más, a sentir más. Sí, pero ello no quiere decir demos un giro de 180 grados, más bien que encontremos el equilibrio que propone Julio Cabrera,³⁰ al señalar que lo emocional no desaloja lo racional, sino que lo redefine. Por ello comparto con él la percepción del punto de vista *logo-pático*. De manera particular, Cabrera se refiere al cine como una forma de pensamiento que comunica el *lógos* (entendido como palabra o razón) y el *pathos* (entendido como afectividad).

De todas maneras, también tiene razón Cioran cuando señala que el lenguaje y la lógica no pueden justificar la naturaleza última y fundamental de la realidad. O por dejarlo en términos beckettianos, el intento de comprensión de lo incomprensible es uno de los motivos —intelectuales— humorísticos³¹ más usados dentro de su técnica cómica.

29. ADORNO, Theodor. W., *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.

30. CABRERA, Julio, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través de análisis de películas*, Barcelona, Gedisa, 1999.

31. Aunque no ha salido este término en el artículo, no hay que dejarlo nunca de lado, porque el humor es fundamental en las obras de Beckett.

Lo cual nos devuelve al origen de las interpretaciones, a Esslin;³² lo que trata de comunicar Beckett es la experiencia del ser y, al hacerlo, quiere ser intransigentemente honesto e intrépido en exponer la realidad de la condición humana. Y si esto no es una posición intelectual, que venga Godot y lo vea.

En consecuencia, Beckett no cierra, como él creía, el camino de la razón (*Imaginación muerta imagina*)³³. Es necesario discutir con el propio autor, para incluso respetar su evidente nihilismo,³⁴ y subrayar que nos abre las puertas a tomar en consideración una inteligencia *sensible* (Zubiri), la que percibe que la experiencia se circunscribe en nuestro estar en la realidad. Antes de la formalidad reflexiva, Beckett, a su pesar, nos alumbra una razón *impura*, donde los elementos corporales, lingüísticos y afectivos están presentes. Una razón *impura* que no está opuesta a la razón *pura*, sino que es su complemento.³⁵ El arte en Beckett, y a su manera, colabora en el conocimiento.

No obstante, según Susan Sontag, interpretar es empobrecer la obra de arte.³⁶ Y más aún, llega a decir la ensayista norteamericana que la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte. Por ello propone más que una relación hermenéutica, una relación erótica con la obra. Es decir, dar la oportunidad al arte de *ser algo* y no solo referirse a algo. En este caso, la idea de Sontag es que una obra de arte es una cosa en el mundo, y no solo un texto o comentario sobre el mundo.

Puede que esta tesis fuera razonable en su momento, ya que surgió contra el exceso de la valoración del contenido, y que en parte esté en lo cierto (hay mucho de experiencia vivencial e incomunicable en la obra de Beckett), pero es hora de dar la vuelta a este pensamiento. Aunque solo sea para contrarrestar una situación confusa actual, la de un mundo occidental aparentemente culto y refinado, que parece cada vez menos interesado en debates de contenido.

La respuesta nos la da Adorno, sobre todo cuando este filósofo señala que la forma solo es mediación del contenido. Así que ninguna forma puede escaparse de un contenido. Obviar este sí que es empobrecer la obra. Y es cierto, Beckett quiso permanecer en silencio, y no hubo manera.

Recordemos que lo expuesto tiene antecedentes, con el cambio de modo de entenderse el creador del siglo XIX al del XX. Ser demiurgo, ser creador en el XIX era potestad del artista. El artista fue elevado a genio, fuerza de la naturaleza que desvela los misterios del mundo. Pero la vanguardia del XX rompe con el artista como observador privilegiado y endiosado. El

32. ESSLIN, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1996.

33. Expresivo y clarificador título de un artículo de Samuel BECKETT, publicado en la revista *El Urogallo*, abril de 1990, pág. 27.

34. Pienso que es una boutade decir como hace Marcos ORDÓÑEZ en su ensayo *A pie de obra. Escritos sobre teatro* (Barcelona, Alba editorial, 2003): «¿Beckett, pesimista, nihilista? Sólo un vitalista puede pensar así.»

35. Recojo algunas ideas que expone Jesús CONILL en su libro *El enigma del animal fantástico*, Madrid, Tecnos, 1991.

36. SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

artista, como señala el surrealismo, es pasivo, puramente pasivo que recibe una revelación de la que ya no es demiurgo, sino mero escriba. La inspiración es la provisora de la necesidades supremas de expresión, siempre y en cualquier sitio. Se da o no se da. De ahí surge el terror al silencio y a la inacción, el angustioso peligro de la esterilidad de las palabras, la angustia de dicha esterilidad.

Beckett, volviendo a ser activo en cuanto creador, asume la nada como nada, es decir, renuncia a que la nada sea un casi-algo del tipo que sea, es algo insignificante, algo que perturba la limpia identidad de la nada consigo misma. Pero ahí está el creador, dando que hablar, qué pensar. No se produce, por tanto, un adiós a la razón, sino una ampliación de su horizonte.

7. El arte como fracaso

No viene mal en nuestro tiempo dejar de hablar en algún momento, mantenerse en silencio, en vez de esa jácara continua de palabras efímeras que brotan todos los días. También vendría bien pensar en el fracaso y no solo en el éxito. En fin, no viene mal de vez en cuando darse un baño de agua fría con el modo de entender Beckett el mundo, y, como consecuencia, su consideración del arte como fracaso. Esta expresiva idea quedó clara en el artículo que escribió sobre el pintor Bran Van Velde,³⁷ toda una declaración estética. Venía a decir el autor irlandés, con una economía de palabras y rigor admirable (como su obra), que la esencia del objeto consiste en sustraerse de la representación. La manifestación artística, por tanto, consiste en sustraerse de esa escapatoria, aceptarla: «no puedo ver el objeto porque es lo que es, y por otra parte yo soy lo que soy».

En última instancia, para Beckett al arte no se le puede tomar como si fuese un país conquistado —así lo ve el arte convencional como el que da mayor importancia a la realidad de la representación que a la realidad de lo representado—, sino como la ausencia del objeto. El artista debe asumir su obra como un fracaso inevitable. Porque, ¿qué queda de representable si la esencia del objeto consiste en sustraerse a la representación? Lo que queda es, sin duda, *representar* esa escapatoria.

Pero ¿qué ha fracasado? Para Beckett ha fracasado la relación que existe entre la representación y lo representado, el vínculo entre lo que el artista desea iluminar y los procedimientos y vías con las que aquello puede llegar a la luz. Dicho de forma lacónica: lo que se desea expresar no se puede expresar. De la misma manera que Godot no llega cuando se le espera, la palabra no llega cuando se le reclama.³⁸

37. BECKETT, Samuel, «Textos sobre la pintura moderna: Bran Van Velde». *El Urogallo*, abril, 1990, págs. 29–30. y «Pintores del impedimento, Henri Hayden, hombre-pintor», *El Urogallo*, abril, 1990, págs. 30–35.

38. BARGALLÓ, Juan, «Dialéctica de la presencia y ausencia en Beckett», en VV. AA., *Samuel Beckett: Palabra y silencio*, Sevilla, Centro Andaluz de teatro, 1991.

Y, ¿qué se desea expresar? Solo hay una cosa a representar en las diferentes representaciones. Tal cosa única es la «cosedad»: el ser cosa, la unicidad, el carácter de ser uno, presente en las cosas y que las hace ser tales cosas. Tal unicidad, tal «cosedad» se resiste a la representación y a la expresión.

Una posición en la que el sujeto es incapaz de acceder a la unidad, ni siquiera a la unidad postiza de la imagen. Winnie: «...Algunos días pasan del todo, el timbre suena, y poco o nada dicho, poco o nada hecho (*levantando la sombrilla*). Ese es el peligro (*volviéndose al frente*) del que hay que protegerse».³⁹

Fracaso, pero no abandono. Y por ahí aparece la contradicción, la nada no llega a ser nada. Su obra más reconocida no se titula: *Godot no vendrá*. En Beckett, a su pesar a veces, siempre hay un «quizá». Retomemos el problema de la salvación: Vladimir y Estragón esperan verse libres de la inestabilidad de la ilusión del tiempo y encontrar la paz y permanencia fuera de él. Entonces dejarán de ser vagabundos: habrán llegado al hogar. «Uno de los ladrones se salvó... es un porcentaje razonable.» Es evidente que la certeza se rebaja cuando descubrimos que solo uno de los cuatro evangelistas habla de esto.

Pero la duda sigue, nos conduce a una pregunta: ¿el de Beckett es un arte apático? La respuesta podría ser afirmativa si tenemos en cuenta que nunca pensó —a diferencia de Sartre cuando interrogaba a la literatura— que hubiese espacio para la crítica. Y lo hizo explícito Beckett al señalar que este mundo todo nos invita a la indignación. Pero, en el ámbito del trabajo artístico, ¿qué podría ser dicho? Nada es decible (ni *contradecible*, por seguir un juego beckettiano).

Sin embargo, viendo la opción anterior, no se niega el objeto ni tampoco el arte. Lo curioso es que ese objeto nace de su ausencia. Y, por otro lado, y haciendo caso a las deducciones de V. Molina,⁴⁰ creo que su postura estética se distingue de la *apatheía*, el concepto con el que Pirrón defiende la opción ni lo uno ni lo otro (ni verdad ni mentira, ni sí ni no) para abandonarse a la desidiosa neutralidad. Y también de la *athambía*, el término que Demócrito usa para caracterizar esa elevación del alma que ya no se abrumba ni se oprime con las alternativas, a la que el llanto o las risas le son, por decirlo así, cosas vulgares. Pues cuando Beckett afirma que nada es decible en su trabajo artístico es porque todo es a la vez *contradecible*, y a la inversa...

Por tanto, a diferencia de la *apatheía* y de la *athambía*, el «quizá» de Beckett no es una respuesta, sino una posibilidad. La verdadera revuelta de Beckett se mueve en el mundo de la *afasia*⁴¹ ya que el «quizá» no es un «ser» sino un «puede ser»; un poder en vías de manifestarse, que se sitúa antes de la palabra por cuanto que toda palabra es ya definición. Watt (*Final de partida*) lo resume así cuando dice: «Sí es no». Una breve frase que hace tambalear todo el sistema de

39. BECKETT, Samuel, *Teatro reunido*, Barcelona, Tusquets, 2006.

40. MOLINA, Vicente, «Notas sobre una clave», *Pausa* n° 9-10, 1991.

41. «Afasia» es la pérdida de la facultad de comunicar. En este caso se trataría de una rebelión sin voz ni voto: el arte habla pero no puede comunicar nada. Pero habla...

referencias: la negación no es posible, la afirmación tampoco. Por lo que Godot es el personaje de lo posible: puede venir, o puede no venir; nadie está seguro. Y solo queda esperar —esperando dramáticamente, cómicamente—. Pero, ¿esperando qué? «Esperando a ver si sí o no». Y, ¿hay algo más real que esto...?

8. El compromiso de Beckett

Hoy, desde una mirada más amplia que la de otras épocas, podemos decir que si bien en *Esperando a Godot* no aparece un compromiso del autor con su mundo temporal —de todos modos habría que recordar que la obra nace en un momento determinado, en un ambiente posterior al II Guerra Mundial—, sí lo hay con respecto a la persona en sentido intemporal. Y, en todo caso, con la búsqueda de la verdad de dicho ser humano, como veíamos al principio al mentar la filosofía del absurdo. Leer a Beckett puede conducirnos a cierto escepticismo, pero siempre el que nos enseña a estar alerta frente a la manipulación y el engaño, y no el que nos conduce al cinismo y a la indiferencia.

Podemos no estar de acuerdo con su mirada, con sus palabras y silencios, con su estética, con su fondo, pero siempre reconociendo que Beckett plantea una determinada intención demostrativa, y, por tanto, una tesis acerca de la realidad. Pone ante los espectadores, o lectores, una acción y, a partir de ella, parece decir: vean ustedes cómo la vida humana, atentamente contemplada e imaginativamente desprovista de convenciones y de mitos, es a la vez absurda, descoyuntada, grotesca y en definitiva desconsoladora.

La realidad, vista así, nos supera, nos rebasa, a pesar de nuestras ilusiones fantásticas, por las que nos creíamos dueños y señores del universo natural y humano. A través de la expresión artística, Beckett nos sigue ofreciendo otra forma de saber, de metafísica, de estar, a fin de cuentas, merodeando por la realidad. Beckett recupera, a su manera, una inspiración cartesiana y husserliana: si se quiere llevar a cabo una indagación seria sobre la humanidad pensante, es preciso antes que nada poner entre paréntesis lo superfluo o dudoso, retrotraer la humanidad a sus funciones indestructibles.⁴² Una metafísica, en fin, que se abre a la insondable profundidad de la *experiencia*. Y, ¿no es esto un gran relato?

Esperando a Godot ha sido reivindicada desde la filosofía posmoderna. Sin embargo, el texto proporciona una situación hartamente curiosa: son los personajes los que, como diría Lyotard, se quedan en los pequeños relatos, ante su imposibilidad de articular un discurso, pero no la obra, que sí que trasmite un gran relato, tanto en su contenido fuerte como en su planteamiento estético. Nada es decible es un contenido borroso pero fuerte.

No obstante, sí hay algo dicho: la humanidad del absurdo. La posible solidaridad que brota de dicho descubrimiento. Personalmente, la actitud de Beckett no era ni desentendida, ni siquiera callada con las cosas de este mundo. Juzgaba y sentía con espíritu crítico

42. BADIOU, Alain, *Beckett. El infatigable deseo*, Madrid, Arena libros, 2007.

las injusticias. En Beckett no surge el hombre rebelde como en Camus, pero sí que brota la señalada solidaridad, la de sentir lo común de lo humano, para obviar lo que nos separa. Una ética universal (sentimental).

El arte, pues, cumple un papel humanista, solidario, un punto que habría que remarcar ante el actual triunfo positivista frente a las Humanidades. Beckett nos sigue proponiendo una reorientación del humanismo: la conciencia de estar perteneciendo a un destino común, de formar parte de la unidad del género humano. Es cierto que no es lo mismo la espera en un poblado africano que en una cafetería en el mundo occidental, pero ello no es óbice para indagar los enigmas de la vida, en general.

Una actitud que sería algo así como aquella demanda de Zola, como nos recuerda José Monleón: «la moralidad de lo verdadero».⁴³ Soy consciente de que la verdad en sí es un producto creado por el hombre que nos hace entender el mundo de cierta manera, y por tanto no deja de ser un modo de representación. También que el problema principal de la reflexión filosófica sobre una obra artística es más bien la interpretación que se hace de esta según el lugar y época en que se interpreta. Pero lo importante no es solo la verdad hallada, que puede variar según el autor que formulemos dentro de un modo pluralista de entender el arte, sino la búsqueda de la misma a través de una poética coherente (la forma es el fondo). Y esta actitud es común con otros contenidos, con otras poéticas, como la de Chejov o Brecht⁴⁴ por buscar dos formas de entender la verdad y el contenido de manera diferente, tanto entre ellas, como también con respecto a Beckett.

He ahí la lección que nos sigue deparando la obra de Beckett en tiempos en los que Danto⁴⁵ ha dictaminado el fin del arte, ante la falta de criterios. ¿No es este un buen criterio para que el arte renazca, que lo moralmente verdadero inserte en diferentes contenidos y poéticas, esto es, en el pluralismo?

Lo «moralmente verdadero» se las tiene que ver ahora con una mirada compleja, pero mirada al fin y al cabo. Precisamos, pues, un renovado humanismo que armonice el «animal de realidades» descrito por Beckett con el «animal de ideales» ilustrado.

Hemos tardado milenios en tener el sentimiento de humanidad compartida, un sentimiento que muchas veces desaparece, por ejemplo, en los enfrentamientos culturales. Por ello es importante que, junto a otros muchos elementos, tengamos presente la deliberación por la señalada «condición humana», la cual es parte importante para el desarrollo de una ética transcultural, necesaria para resolver los problemas de la convivencia humana. Son

43. MONLEÓN, José, «Realismo y realidad», en José Monleón y Nel Diago, *Teatro y realidad*, València, Universitat de València (Colección Teatro Siglo XXI), 2002, págs. 73-92.

44. Por ejemplo, el dramaturgo Fernando ARRABAL, más cercano al teatro del absurdo inicia sus *Obras completas* (Madrid, Editorial Espasa, 1997) con la siguiente cita: «Me descubro ante el señor B. Brecht, que puede escribir la vida de Galileo. Yo, cuando escribo, sólo sé hablar de mí mismo».

45. DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

significativos, para esta tarea, la consecución de unos mínimos de justicia, como dice Adela Cortina,⁴⁶ pero también un punto de partida, un saberse humanos. La espera que plantea Beckett es una respuesta, pero lo importante, y ya como conclusión, no son solo las respuestas dadas, sino el esfuerzo de obtenerlas. Un esfuerzo que tiene que ver con el hecho de aceptar, con sincera resolución, la vocación humana, y, además, hacer hincapié en las genéricas e individuales posibilidades que impone el hecho de ser hombre. Beckett quiso permanecer en silencio, y no hubo manera. *Esperando a Godot* vale más que mil palabras porque ha provocado más de mil palabras. Puede que Godot jamás llegue, y esto puede ser significativo. Pero a pesar de todo, se sigue esperando: más significativo todavía.

46. Justamente, Adela Cortina subraya que los problemas más profundos se plantean cuando las discrepancias entre las culturas alcanzan a cuestiones de justicia. Véase CORTINA, A., «Ciudadanía intercultural», en Jesús CONILL (Coor.) *Glosario para una sociedad intercultural*, Valencia, Bancaja, 2002, pág. 40.