

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de **Joan M. Marín**

“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entrevista con Marina Tarkovskaya, por **Tamara Djermanovic**

---

## UT PICTURA POESIS

Poemas de **Tadeusz Różewicz**, selección y traducción al español de **Karolina Zygmunt**

---

## PANORAMA

### ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.)

---

## TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo**

---

## ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza**

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo**

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich**

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero**

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia**

Perception and the ‘I’ in Samuel Beckett’s Company and Francis Bacon’s Paintings, **Ana Álvarez Guillén**

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García**

---

## MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos**

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora**

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki**

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas**

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez**

---

## RESEÑAS

---

## EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de <b>Joan M. Marín</b> .....	11-17
“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entr. con Marina Tarkovskaya, por <b>Tamara Djermanovic</b> ...	19-22
UT PICTURA POESIS .....	23
Tadeusz Różewicz: el poeta que rechazó la poesía, <b>Karolina Zygmunt</b> .....	25-26
Poemas, <b>Tadeusz Różewicz</b> , traducción de <b>Karolina Zygmunt</b> .....	27-39
Fotografías de Laocoonte n. 3, <b>Albert Mir</b> .....	40

PANORAMA

## ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA 41

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.) ..... 43-46

TEXTO INVITADO .....

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo** ..... 49-58

ARTÍCULOS .....

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza** ..... 61-74

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo** ..... 75-89

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich** ..... 90-100

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero** ..... 101-120

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia** ... 121-134

Perception and the ‘I’ in Samuel Beckett’s Company and Francis Bacon’s Paintings, **Ana Álvarez Guillén** ... 135-150

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García** ..... 151-160

MISCELÁNEA .....

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos** ..... 163-175

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora** ..... 176-192

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki** ..... 193-205

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas** ..... 206-219

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez** ..... 220-227

RESEÑAS .....	229
La pregunta adecuada, <b>Anacleto Ferrer</b> .....	231-233
La salvación de lo bello, <b>Javier Castellote Lillo</b> .....	234-237
La furia de las imágenes, <b>Lurdes Valls Crespo</b> .....	238-241
El oído de Hegel, <b>Francisco Vega Cornejo</b> .....	242-245
Tiempo presente. Permanencia y caducidad en la arquitectura, <b>Carmen Martínez Sáez</b> .....	246-249
Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología, <b>Matías G. Rodríguez</b> .....	250-252
Cuerpos pensantes de una danza en sombra, <b>Cintia Borges Carreras</b> .....	253-257
Arte y vida: música y desgracia, <b>Blanca Victoria de Lecea</b> .....	258-261
Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno, <b>Inmaculada Collado</b> .....	262-264
La alta moralidad de lo verdadero, o de cómo lo bello nos compromete con la realidad, <b>Jesús Fernández Zamora</b> .....	265-268
Significar la cosa, <b>Víctor Meliá de Alba</b> .....	269-272
Políticamente feo, <b>Gemma Azorín Díaz</b> .....	273-275
¿Para qué sirve la literatura?, <b>Sebastián Gámez Millán</b> .....	276-278
Fragmentos, <b>Sebastián Gámez Millán</b> .....	279-283
Dialogar sobre lo inefable, <b>Juan Pablo Fernández-Cortés</b> .....	284-286
Batteaux y las Bellas Artes, <b>Román de la Calle</b> .....	287-290
Simbolismo y Modernidad, <b>Mauro Jiménez</b> .....	291-293

Fotografías de portadillas de **Albert Mir**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografías de **Albert Mir**.



# MOOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA  
ARTÍCULOS

Cuarta edición  
**LOS CINCO  
EN EL  
PARAMO  
MISTERIOSO**

EL PRODIGIO  
DE LA FANTASIA

MANUALES DE ESPAÑA  
CATEDRALES DE ESPAÑA  
JANDINES DE ESPAÑA

1789  
1914  
1788

EL MUNDO Gran Atlas

au XX<sup>e</sup> Siècle 4<sup>ème</sup> Série

LA FOTOGRAFÍA Y EL CALLEJÓN  
EN LA ESCUELA  
CONTEMPORÁNEA

LA SIENA DE LAS  
MAYORES

EL ESTUDIO DE LAS  
LINGÜÍSTICAS

JERMIAN



1789  
1914

1492  
1788

E au XX<sup>e</sup> Siècle 4<sup>me</sup> Série

LA FOTOGRAFIA Y EL CALADO  
EN LA ESCUELA  
CONTEMPORANEA

Los CINCO  
EN EL PABLO  
MISTERIOSO

CATEDRALES DE ESPAÑA  
JANDINES DE ESPAÑA

## Una lectura de *Esperando a Godot* y *Fin de partida* a través de la melancolía<sup>1</sup>

### *The Reading of Waiting for Godot and Endgame through Melancholy*

Meritxell Lafuente Garcia\*

#### Resumen

Con la lectura de *Esperando a Godot* (1953) y *Fin de partida* (1957) a través del concepto freudiano de la melancolía, el presente artículo pretende demostrar a partir de qué mecanismos el teatro de Beckett queda legitimado. En un momento post-catástrofe en que la palabra parece haber quedado desprovista de sentido, Beckett encuentra la fórmula para crear dramas sin que estos sean vanos, y es a partir del análisis de elementos como el tiempo, el espacio y la memoria que la estructura de su teatro queda al descubierto y eso que había sido denominado *teatro del absurdo* pasa a llenarse de significados auténticos.

*Palabras clave:* melancolía, tiempo, memoria, amnesia, drama.

#### Abstract

By reading *Waiting for Godot* (1953) and *Endgame* (1957) through the Freudian concept of melancholy, this article is an attempt to examine the mechanisms that legitimate Beckett's theatre. In a post-catastrophe scenery where the word seems to have been devoid of meaning, Beckett finds the formula to create dramas without these being vain, and it is through the analysis of elements such as time, space and memory that the structure of his theater is exposed. Thus what was denominated as Theatre of the Absurd becomes filled with authentic meaning.

*Keywords:* melancholy, time, memory, amnesia, drama.

#### Introducción

En este artículo se presenta un estudio hermenéutico sobre dos obras de Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (1953) y *Fin de partida* (1957), dos piezas dramáticas que, analizadas como conjunto, pueden ser altamente reveladoras. Intentar interpretar a Beckett siempre es un reto, de todos modos, si sus obras son clasificadas dentro de la etiqueta de lo "absurdo" no es por su ausencia de sentido, sino porque constantemente sitúan el sentido bajo su punto de mira, cuestionando así su existencia y reflexionando entorno su validez.

A través de esta análisis interpretativo se espera respuesta a la pregunta "¿Hay esperanza en *Esperando a Godot* y en *Fin de partida*, después de todo?". Esta pregunta

<sup>1</sup> El presente artículo se enmarca en los resultados del proyecto "El mundo de ayer: La figura del escritor-periodista ante la crisis del nuevo humanismo (1918-1945)", referencia FFI2015-67751-P, de la Universitat de Girona.

\* Universitat de Girona, España. [meritxell444@gmail.com](mailto:meritxell444@gmail.com)  
*Artículo recibido: 30 de junio de 2016; aceptado: 29 de septiembre de 2016*

será formulada al texto y se responderá a partir del análisis del espacio, el tiempo y la memoria. Para elaborar tal respuesta será imprescindible el estudio psicoanalítico de Sigmund Freud titulado “Duelo y melancolía”, y otras obras como *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, de J. A. Zamora, y *Dialéctica de la Ilustración*, de M. Horkheimer y Th. W. Adorno serán útiles para la contextualización del tiempo histórico en que escribió Beckett y el análisis de la razón de ser de su teatro.

### **El compromiso del escritor**

Durante el siglo veinte, el hombre fue capaz de crear el inimaginable, de transportar el Infierno a la Tierra. En consecuencia, la capacidad de representación y de significación quedó quebrada, y todo lo que antes había tenido significado, disciplinas como la teología racional o todos aquellos elementos que habían proporcionado algún tipo de consuelo, se fueron vaciando para pasar a ser recipientes condenados a ser portadores, solamente, del vacío.

La crisis de sentido a que apela Adorno (Zamora 2004), uno de los pensadores más importantes en cuanto a la toma de conciencia que significó la fisura que generó el Holocausto, reflexiona entorno al hecho de que los escritores de la segunda mitad del XX sean sometidos a una presión añadida: tener mayor reparo a la hora de utilizar su material de trabajo, las palabras, ya que muchas han dejado de tener sentido y, otras, han resultado impronunciables. Ser escritor lleva implícitas ciertas responsabilidades y deberes, imposibles de omitir pero, también, difíciles de acatar. Concienciar al mundo, precisamente a esta responsabilidad apela Elias Canetti en el discurso que pronunció en Múnich el enero de 1976, titulado “La profesión de escritor”. En él, Canetti habla de como la figura del escritor se fue degenerando hasta llegar a adquirir connotaciones negativas. Esta degradación se debe a una aplicación de la palabra “escritor” inmerecida, al hecho de utilizarla sin contemplaciones, cuando es evidente que hace falta mucho más que tener un lápiz en la mano para ser escritor. En palabras de Elias Canetti (1982: 350), “lo cierto es que, hoy en día, nadie puede llamarse escritor si no pone seriamente en duda su derecho a serlo. Quien no tome conciencia de la situación del mundo en que vivimos, difícilmente tendrá algo que decir sobre él”. El escritor debe utilizar las palabras con legitimidad, y esto, en un momento como en el que escribe Samuel Beckett, significa concienciar al mundo, es decir, abrirle los ojos, desgranando la crudeza de la realidad, y obligarle a mirar. Cuando se habla de la responsabilidad que aceptan los escritores, nada tiene que ver con imaginarnoslos como hombres de acción, sino que se está haciendo referencia a una responsabilidad ideal –en el sentido de que opera en el mundo de las ideas–, una responsabilidad que Canetti llama “ficticia”, y es que “sólo puede ser escritor quien sienta responsabilidad [...] Es una responsabilidad ante esa vida que se destruye” (Canetti 1982: 362).

Samuel Beckett, cuando escribe *Esperando a Godot* y *Fin de partida*, encarna el papel del escritor comprometido. Esta aseveración debe ser matizada ya que, a primera vista, puede parecer una contradicción, pero estas dos obras no tienen razón de ser si no se relacionan con la responsabilidad que los escritores tienen con el mundo. Después de la Segunda Guerra Mundial, entre los diferentes tipos de escritores que encontramos podríamos hablar de un grupo que erigieron su obra alrededor del duelo, que creyeron que la mejor opción era esperar a que pasara el tiempo con la expectativa de que, después del estado de duelo, el hombre pudiera volver a sentirse humano. Y, por otra parte, habrá otros escritores –sin olvidar que cada escritor es individual, con una opción

propia y una manera de desarrollarla totalmente personal— cuyas obras estarán regidas por la melancolía: escritores que situaron su literatura bajo el condicionamiento a que los sometió el momento histórico en que vivían. A este grupo pertenecían autores como Samuel Beckett o Paul Celan, escritores terriblemente marcados por una época y que no toleraron pasar el velo que muchos preferían pasar, sino que apostaron por producir, en los lectores, punzadas de dolor que posibilitaran la supervivencia.

Los espacios donde se mueven los personajes de estas dos obras teatrales de Beckett son casi vacíos, sintéticos, minimalistas y rotundamente terroríficos. Visualmente no tienen mucho que ver con el mundo real en que vive el espectador, ya que son espacios simbólicos, abstracciones de la realidad que hacen de habitáculo a personajes también esquemáticos; pero por más que el espectador tenga claro que si gira la vista no encontrará decorados similares que formen parte de su vida diaria, las obras de Beckett tienen la capacidad de actuar como espejos. Estos no son translúcidos ni claros, sino que reflejan las partes más oscuras del alma humana e incluso tintan de oscuro los puntos de luz que podría haber. Las obras de Beckett interpelan directamente al espectador. Por ejemplo, no es fortuito que *Fin de partida* tenga tan sólo un acto y que, además, represente el lapso de tiempo de un día que, como veremos, parece repetirse hasta el infinito. El espectador se da cuenta de que aquellos personajes están condenados a representar, día tras días, la misma obra, y esto puede producir en el espectador un pensamiento especialmente torturador: ¿no es, su vida, tan estática y repetitiva como la de los personajes que están en el escenario? ¿No están ellos mismos igual de atrapados y obligados a representar papeles absurdos?

Los juegos de Beckett pueden parecer una perversión, y lo serían si detrás no tuvieran una intención positiva. Es precisamente a lo que se refiere Canetti cuando habla de cómo debe actuar el escritor: “No arrojarás a la nada a nadie que se complazca en ella. Solo buscarás la nada para encontrar el camino que te permita eludirla, y mostrarás ese camino a todo el mundo” (Canetti 1982: 363). La literatura puede ser un medio óptimo para sacudir conciencias, y Samuel Beckett se sirve de esta función literaria hasta las últimas consecuencias.

### **Beckett y el absurdo**

Vladimir y Estragón, dos personajes con la memoria alterada que esperan durante días sin saber exactamente qué esperan, que se contradicen constantemente, que viven en la sensación continua de estar encadenados a un tiempo cíclico y que invierten gran parte de su día en encontrar la mejor manera de colgarse del árbol, el único elemento decorativo del escenario. Hamm, un hombre decrepito, inválido, ciego y obsesionado en que tiene que ocupar el centro exacto de la sala. Clov, un payaso que no puede sentarse y que hace todo lo que Hamm, su padre, le ordena. Y, detrás de estos dos últimos personajes, dos cubos de basura donde viven Nagg y Nell, los progenitores de Hamm. Estrambótico y aparentemente absurdo, así es el teatro de Beckett a simple vista; de todos modos, el hecho de que Beckett nos presente el mundo totalmente deformado, según Adorno, es precisamente lo que nos permite reflexionar en torno el espíritu auténtico de la época ya que, si tenemos en cuenta que Samuel Beckett escribe en un momento en que la capacidad de significación ya no existe, su representación de la realidad no puede regirse por los mismos patrones que habían imperado hasta el momento, tiene que ser distinta, si no, sus obras no hubieran sido lícitas ni tampoco hubieran presentado un horizonte de expectativas tan basto como el



que han demostrado tener.

Por lo que respecta a las dos obras que constituyen el centro de este trabajo, cabe decir que intentar comprenderlas atenta contra su propia naturaleza, pero hacerlo es posible porque el sin-sentido que en ellas se presenta es el resultado de un proceso histórico que lleva, inevitablemente, hacia el absurdo. Por lo tanto, alguna vez tuvieron sentido y ahora, simplemente, este se ha desvanecido. En esta desaparición, el sentido ha dejado huella, la marca que señala que algún día existió. Así pues, se trata de leer en su ausencia y seguir las trazas que quedan de él. La desaparición del sentido debe leerse como el resultado del hecho de que la racionalidad haya llegado al absurdo, como su consecuencia lógica ya que, si la propia racionalidad, que es lo que posibilita la comprensión, está quebrada, es imposible que continúe siendo capaz de otorgar sentido. El hombre, a ojos de Beckett, tiene la racionalidad amputada y ha desterrado del ámbito humano palabras como “ingenuidad”, “razón” o “paraíso”.

El absurdo, lejos de ser un elemento que haya constituido la naturaleza humana ya desde un principio, es una punto de llegada, una meta lograda a causa de un determinado momento histórico. Por este motivo, el título de la pieza que Beckett estrena el 1957, *Fin de partida*, exhibe este carácter de consecuencia, es decir, que todo lo que aparece son los últimos efectos de una partida que se jugó y de la cual solo queda vivir las repercusiones. Lo mismo ocurre con *Esperando a Godot*, donde los personajes son lanzados en medio del escenario y tienen que sobrevivir y orientarse en este momento post-catástrofe intentando averiguar qué representa su espera.

Pero, ¿son lícitas las obras de Beckett? Th. W. Adorno afirma que sus obras consiguen no traicionar la propia época precisamente por esta negación del sentido que las estructura, ya que el hombre de la década de los 50 y 60 vive después de una profunda crisis de sentido. Beckett tiene en cuenta este aspecto y el momento histórico del cual forma parte, presuposiciones que son imposibles de eludir y que Adorno denomina el *a priori dramático*. Y, precisamente porque lo tiene en cuenta, sus obras son consideradas legítimas. Aunque Beckett no construya dramas en el sentido estricto de la palabra, se salva de caer en la banalidad porque, si bien crea un espacio, tiempo y acción, elementos indispensables para que el drama exista, los utiliza bajo la forma de la parodia. Según Adorno, la parodia presupone utilizar una forma cuando esta ya ha quedado obsoleta para, así, mostrar su imposibilidad de uso, es decir, que el drama tiene que presentarse deformado, parodiado, o no presentarse. Con estos mecanismos, Beckett esquivo los placeres que se suelen buscar en la representación estética: la satisfacción catártica, el placer del estremecimiento o el placer estético de después de Auschwitz, ya que constituirían una falta de consideración. Como apunta Zamora:

Lo que está fuera de duda es que, después de Auschwitz, resulta inadmisibles todo intento de restablecer sin más el proceso cultural y, por supuesto, de integrar la barbarie acontecida en dicho proceso convirtiéndola en materia de producción estética convencional. Toda producción cultural que pretenda legitimidad ha de mantener abierta la dialéctica entre la quiebra civilizatoria que es “Auschwitz” y el continuo social que lo hizo posible. [...] la deconstrucción dramaturgica del concepto de sujeto, la descomposición del lenguaje, la repetición y organización de los motivos, etc., convierten sus obras [de Beckett] en “sinsentido organizado”, que contradice de modo inmanente el efecto inevitable de toda obra de arte de dar sentido con su mera existencia, y, por esta razón, ofrecen una respuesta estética al universo de dominación

social después de Auschwitz. (Zamora 2004: 33-34)

Después de Auschwitz, el arte debe encontrar nuevas formas que no caigan en la banalidad ni en el falseamiento del sufrimiento, ya que esto contribuiría a perpetuar el sin-sentido en que la racionalidad humana ha caído. Auschwitz representa un quiebro en la historia que ha dado lugar a una imposibilidad que ha quedado, inseparablemente, adherida a toda representación de la realidad. Samuel Beckett es conocedor de esta incapacidad, como denotan las siguientes palabras extraídas de una carta que este escribió el 1957 a Alan Schneider:

My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin. Hamm as stated, and Clov as stated, together stated *nec tecum nec sine te*, in such a place, and in such a world, that's all I can manage, more than I could. (Bair 1980: 39)

Beckett demuestra que ha pensado en la imposibilidad del arte, de hecho, transforma esta incapacidad en su material de expresión, como *Fin de partida* señala de doble manera: por un lado, el espectador detecta que aquello que los personajes dicen a menudo no tiene ningún sentido y, por otro lado, ellos mismos se cuestionan si existe la posibilidad de significar alguna cosa ya que, en numerosas ocasiones, el sentido es su tema de conversación.

Beckett encuentra la manera de situarse en ese punto preciso que lo salve de la trivialidad y que resguarde su obra de la obsolescencia. Lo consigue poniendo en boca de sus personajes palabras que llevan implícita la paradoja que constantemente, él, como autor, tiene que combatir, es decir, el dilema de expresarse aun teniendo la sospecha de que, posiblemente, lo más oportuno sería el silencio y lo consigue, también, inventando espacios que queden a medio camino entre la mimesis y la nada y que, por el hecho de encontrarse en este punto intermedio, pasan a ser lícitos.

### **Un diálogo entre las partes y el todo: el tiempo y el espacio**

Interpretar estas dos obras es casi atentar contra ellas. El mismo Beckett hablaba de *Esperando a Godot* como “a play that is striving to avoid definition” (Kennedy 1991: 32), y es que se trata de una obra regida, a todos los niveles, por una especie de *principio de incerteza*. Tanto en *Esperando a Godot* como en *Fin de partida*, el sentido ha desaparecido dejando, tras suyo, las marcas de su desaparición y, en cierto modo, lo mismo ha pasado con el tiempo, el cual parece haberse desvanecido. La estructura del drama, que acostumbra a tener cinco partes –exposición, nudo, acción, peripecia y catástrofe–, se desmiembra para situarnos en un momento post-drama, post-catástrofe y post-todo. En *Esperando a Godot*, la sentencia que abre la representación es “No hay nada que hacer” (Beckett [1952] 2011: 15), comienzo muy parecido al de *Fin de partida*, donde Clov empieza diciendo “Acabó, se acabó, acabará, quizás acabe” (Beckett [1957] 2006: 11).

En ambas obras, el espectador tiene la sensación de llegar al teatro cuando la obra ya está a punto de acabar, cuando el conflicto ya ha estallado y, por tanto, se ve forzado a entender las consecuencias de un conflicto que ni tan solo conoce. Por un lado, se nos involucra en la espera de alguien que no se sabe si existe y, por otro, asistimos a los últimos instantes de una partida de ajedrez donde solo tenemos tiempo

de presenciar los últimos movimientos sin sentido con que Hamm, el rey, prorroga su estada en el tablero, y de ver su debacle, inexorable, hacia un inevitable jaque mate. El espectador asiste, únicamente, a las últimas materializaciones de un drama iniciado no se sabe cuándo; no obstante, estos últimos momentos son estáticos, no avanzan. La misma estructura de las obras ya contribuye a esta sensación de repetición y es que, a diferencia de los dramas tradicionales, constituidos por tres actos, *Esperando a Godot* tiene dos, y *Fin de partida* solo uno.

Los dos actos que conforman *Esperando a Godot* son esencialmente iguales, cada acto representa el transcurso de un día que es el espejo del anterior y la anticipación del mañana, por lo tanto, aunque el hecho de tener dos actos sea ilusorio porque casi son idénticos, la estructura es perfecta en el sentido de que esta repetición sugiere la posibilidad de una serie infinita. El espectador se queda con la sensación de que el final de la obra podría ser el principio de un tercer acto que, a su turno, podría dar paso a un cuarto y a un quinto, apuntando, así, a un infinito potencial. Pero, ¿qué es Godot? Cabe tener en cuenta que, más que un significado o un personaje, es una función. Godot tiene la función de mantenerlos encadenados a la existencia, es cualquier ficción que queramos que sea y, simplemente, justifica sus vidas dándoles la forma de una inquietante espera. En *Fin de partida*, Beckett ya apuesta por situarlo todo en un solo acto. Esta condensación de la trama –o la no trama– en un solo acto lleva implícita cierta analogía con el lapso de tiempo que ocupa un día, asimilación que serviría para insinuar que cada *performance* de esta obra simboliza el ciclo de los días y el hecho de que estos sean idénticos entre sí.

Esta estructura cíclica que encontramos en ambas piezas teatrales, aunque se aleje de la forma tradicional de la tragedia, genera un nuevo tipo de teatralidad trágica que, además, se ve incisivamente acentuada por las palabras que Beckett sitúa en boca de sus personajes. Veamos un ejemplo de Vladimir: “El último momento... Tarda en llegar, pero valdrá la pena. ¿Quién lo decía? [...] A veces me digo que, a pesar de todo, llega. Entonces me siento muy raro. ¿Cómo decirlo? Aliviado y al mismo tiempo... aterrado. A-TE-RRA-DO” (Beckett [1952] 2011: 17). Es un final que el personaje anhela al mismo tiempo que rehúye porque, inconscientemente, intuye que es lo único que hay: esperar o morir. La palabra “final” también es clave en *Fin de partida*, es la constante de la obra y el ambiente en que viven los personajes, encallados en un perpetuo acabar. Este final eternizado, además, es diariamente repetido encima del escenario, así pues, percibimos un claro cuestionamiento de la concepción lineal del tiempo, ya que este ha quedado congelado y, los personajes, han quedado estancados en él.

Es imprescindible notar también que, aunque *Fin de partida* lleve implícitos numerosos sentidos de la palabra “final” –el final de una historia, de una obra de teatro, de la vida, del mundo, de una partida de ajedrez–, los concentra para acabar dando la sensación contraria: la de un final que se alarga y no acaba. Como ya apunta Andrew K. Kennedy (1991: 48), “the ending is an endless process”, tanto, que hasta parece imposible morir, ya que esto significaría el punto y final definitivo.

En las dos obras, el hecho de querer tanto el final pero no llegar a él nos sugiere la imagen de la fatalidad, la cual parece planear sobre los personajes en todo momento y de forma tan explícita que hasta ellos mismos la detectan, creando en sus vidas una sensación de extrañamiento hacia ellos mismos, haciéndoles notar que tienden hacia una situación imparable porque, como ellos dicen, “Algo sigue su curso” (Beckett [1957] 2006: 37). Este “algo” que sigue su curso no tiene nombre ni figura, no tiene

corporeidad, pero notamos su presencia por la materialización de sus efectos. En su avance, ha ido destruyendo, por ejemplo, la naturaleza: todo apesta a cadáver, no hay mar, ni horizonte, ni luz, todo es gris, de un negro claro, dicen; el sentido también se ha hecho añicos dejando solamente la intuición de que hay algo vital que ya no existe. Su avance también se palpa en el cuerpo de los personajes, decrepitos, desgastados, maltratados por el tiempo, diríamos, pero esta explicación no tiene sentido dentro de las dos obras analizadas, ya que es como hablar de las tonalidades de la luz con un ciego.

La sensación que tienen los personajes de que hay algo que sigue su curso simplemente está apelando al paso del tiempo, pero no puede ser nombrado como tal porque el término “tiempo”, dentro de estas dos piezas teatrales, no significa nada. El tratamiento del tiempo de Beckett es análogo al tratamiento del sentido, no es que no haya existido nunca, sino que ha desaparecido. Y aquí aparece el conflicto vital que deben superar los personajes de sus obras: lograr ser en el no-tiempo.

El espacio también contribuye a reafirmar esta sensación de desaparición del tiempo. En ambas obras, la acción se sitúa siempre en un único lugar, en un espacio inamovible: un camino con un árbol, en *Esperando a Godot*, y la conciencia de Hamm, en *Fin de partida*. El hecho de que el espacio sea constante a lo largo de toda la obra sugiere la existencia estática que la ausencia de tiempo ya apuntaba, la certeza de sentirse atrapado en un mismo momento. Este lapso de tiempo que liga los personajes es vacío, pero también lo es el espacio, ya que ambas obras tienen lugar en escenarios casi desnudos, que se llenan, más que de acciones, de palabras.

Siguiendo la concepción del tiempo de Heidegger, según la cual lo que da sustancia al presente no viene del mismo presente, sino que la temporalidad es el permanente ir y venir en el tiempo, y teniendo en cuenta que en ambas obras se ha eliminado la distinción de pasado, presente y futuro, no es factible establecer una relación, es imposible ir y venir en el tiempo, por esto, instantáneamente queda eliminada la opción de atribuir sentido a la obra, ya que la propia estructura temporal lo impide. El avance temporal nos permite movernos dentro del círculo hermenéutico, prejuzgando, corrigiendo y matizando pero, una vez este avance se ha borrado, nuestra capacidad para atribuir sentido queda anulada.

*Fin de partida* acaba con un soliloquio de Hamm donde encontramos unas palabras cargadas de trascendencia que denotan lo que hemos estado apuntando, que el tiempo ha sido alterado, reducido a un círculo cerrado, pero que un día había sido lineal y había tenido continuidad: “Instantes nulos, siempre nulos, pero que cuentan, pues la cuenta está hecha, y la historia terminó” (Beckett [1957] 2006: 83). Porque todo cuenta, cada instante cuenta aunque sea mostrado bajo la apariencia de mera repetición y Hamm, en nombrar todo lo que acaba de pasar “historia”, está dotando de continuidad los instantes. El hecho de que estas palabras casi cierren la obra nos recuerda las primeras palabras de *Fin de partida*, de la boca de Clov: “Acabó, se acabó, acabará, quizás acabe. (Pausa.) Los granos se juntan a los granos, uno a uno, y un día, de repente, forman un montón, un montoncito, el imposible montón” (Beckett [1957] 2006: 11). Del mismo modo que las palabras de Hamm revelan esta intuición del paso del tiempo, Clov, ya al principio de la obra, y recordando la paradoja de Zenón, apunta que el día que el tiempo deje de ser una simple acumulación de momentos comenzará a tener una continuidad y, así, dará lugar a una historia con lógica y posibilidad de sentido. Es cierto que al final de la obra el tiempo continúa tan desmembrado como al principio,

pero no podemos olvidar que la historia de Nell y Nagg, los padres de Hamm, tiene lógica y sentido precisamente porque cuenta con un pasado verídico hacia el cual volver la vista, porque ellos no inventan lo que explican, sino que recuerdan unos hechos reales. Ellos sí son capaces de ordenar su pasado y hacer que, en cierto modo, los granos formen un cúmulo de momentos con sentido, es decir, una historia.

### La memoria

Beckett crea personajes de memorias amputadas, pero no todos los personajes tienen el mismo grado de amnesia ni lo son en todo momento y hacia cualquier estadio de sus vidas, sino que es mucho más complejo. En *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragón tienen concepciones del tiempo distintas, y también divergen sustancialmente en cuanto a su capacidad de recordar. Mientras para Vladimir hoy es hoy, un día diferente del previo y totalmente nuevo, Estragón es incapaz de percibir la diferencia entre un día y otro. Esta diferencia en la percepción se traduce en un Vladimir que se erige como pilar, en un personaje capaz de recordar el motivo por el cual esperan y de relacionar los acontecimientos, y en un Estragón que encarna la figura del amnésico que, durante el pasaje de la supuesta noche, borra todo lo que ha vivido. Pero no sufre una amnesia absoluta, sino que recuerda episodios de un pasado que, a través del filtro de la memoria, se le aparece agradable –o al menos más agradable que el presente. Estos momentos a que apela Estragón, y también Vladimir, forman parte de un tiempo donde había habido certezas, donde no se conocía el no-tiempo, y donde la esperanza aún era posible. Pozzo, otro personaje de *Esperando a Godot*, también es incapaz de recordar qué ha hecho el día anterior, pero tiene memoria para cantar las glorias del pasado. Como Estragón, tiene una parte de la memoria amputada, la parte en que se almacenan los recuerdos más próximos. Además de ser el único personaje con memoria total, Vladimir es también el único que parece estar dotado de la capacidad de dar afecto. Aunque Estragón huya de él, Vladimir se alegra de verlo, se preocupa de que no tenga frío, y lo ayuda y lo defiende siempre que tiene que hacerlo. Estragón y Pozzo, en cambio, son personajes mucho más fríos, insensibles al sufrimiento ajeno, y sin necesidades ni iniciativas afectivas.

En cuanto a *Fin de partida*, los dos protagonistas, Clov y Hamm, también son amnésicos, y la memoria no solo parece haberles aniquilado la posibilidad de otorgar sentido a sus vidas, sino que también les ha destrozado la capacidad de sentir afecto. La ternura ocupa un espacio mínimo dentro *Fin de partida* y, siempre que aparece, viene de la mano de Nagg y Nell que, al mismo tiempo, son los dos personajes que tienen memoria. Son los únicos personajes que tienen consciencia de que un día fueron felices, y es el hecho de recordarlo lo que les otorga la capacidad de querer.

Así, a la pregunta de si hay esperanza en *Esperando a Godot* y en *Fin de partida* no podemos esperar una respuesta unidireccional y homogénea: si hay, es solo para esos personajes capaces de recordar. Así pues, los supervivientes simbólicos de estas dos obras son, por un lado, Vladimir y Estragón y, por el otro, Nell y Nagg ya que, del mismo modo que Vladimir y Estragón aguantan la eterna espera porque la viven juntos, lo que salva a Nagg y a Nell es haberse tenido el uno al otro y, lo más importante, la capacidad de recordar que provienen de un momento donde el amor existió. *Esperando a Godot* y *Fin de partida* están lejos de ser cantos a la esperanza, pero el hecho de que estos cuatro personajes recuerden que un día sintieron felicidad les puede sugerir la idea de que esta se puede repetir o que, como mínimo, existe. Para los otros personajes,

en cambio, la esperanza es un espejismo, pensar en la existencia de la felicidad es imposible para sus mentes ya que, si algún día llegaron a conocerla, no lo recuerdan.

### **Una lectura de *Esperando a Godot* y *Fin de partida* a través de la melancolía**

En 1917, Sigmund Freud escribe el artículo “Duelo y Melancolía”, donde describe el duelo como un trabajo realizado por el yo del sujeto con el fin de adaptarse a la pérdida de algo querido, y donde el sujeto invertirá grandes dosis de tiempo y de *energía psíquica*. El proceso de duelo no lleva a una recuperación instantánea del mundo interno y de la estructura mental previa, sino que el yo y la identidad quedan heridos de una forma más o menos profunda y duradera, pero no permanente. Aunque el término *duelo* a menudo se aplica al conjunto de procesos psicológicos que siguen a la pérdida de una persona con que el sujeto en duelo estaba psicológica y socialmente vinculado, Freud ensancha su significado diciendo que, además de la reacción a la pérdida de un ser querido, también puede ser la reacción a la pérdida de una abstracción equivalente como la patria, la libertad, o un ideal. También cabe decir que el duelo no es considerado un estado patológico ni, por tanto, está sometido a ningún tratamiento médico sino que, simplemente, se deberá esperar algún tiempo hasta que desaparezca por sí solo. El proceso que sigue el duelo es el siguiente: el análisis de la realidad demuestra al sujeto que el objeto querido ya no existe y pide a la libido que corte todas las conexiones con este con el fin de poder seguir adelante, como un instinto de supervivencia. Y aunque es un procedimiento doloroso e implica cierto tiempo, una vez finalizado el proceso, el sujeto vuelve a quedar libre y exento de toda inhibición.

La melancolía, en cambio, se caracteriza por ser un estado de ánimo profundamente doloroso, y se manifiesta con síntomas como la disminución del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de querer, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio. Estos síntomas también se dan en el duelo, todos, menos la perturbación del amor propio, y mientras el motivo del duelo es plenamente consciente para quien lo sufre, la melancolía puede tener una parte de inconsciencia. Esto sucede cuando, en lugar de tratarse de un objeto querido, la pérdida tiene una naturaleza más ideal. En estas ocasiones, se puede apuntar una hipótesis sobre la pérdida, pero el sujeto no consigue distinguir con claridad qué es exactamente eso que antes tenía y que ya no tiene; es más, aunque esté plenamente convencido que tiene conocimiento de cuál es la pérdida sufrida, puede igualmente ignorar lo que con esta pérdida ha desaparecido. Del mismo modo que el proceso de duelo lleva al sujeto a percibir el mundo como algo vacío, desprovisto de interés, este síntoma en el melancólico también existe pero sumado al empobrecimiento del propio yo, una fuerte disminución del amor propio que se traduce en una visión del yo como algo indigno de toda estimación y moralmente condenable. Además, el melancólico tiene el deseo de comunicar a todos sus propios defectos, como si rebajando su propia persona consiguiera una satisfacción.

Esta última idea explica porque el sujeto no tiene ningún pudor a la hora de presentarse a los demás como un ser horrible: sus lamentaciones no son definiciones del yo, sino que son quejas, y no se avergüenza de ellas ni las oculta porque todo lo malo que está diciendo de sí mismo se refiere, en realidad, a otras personas. La libido que ha quedado libre, en perder el objeto en el que había estado depositada, en lugar de desplazarse hacia otro objeto ha estado focalizada en el mismo yo, haciendo, así, que el objeto abandonado se identifique con el yo. Así pues, a partir de este mecanismo, la

pérdida del objeto se transforma en la pérdida del propio yo.

Esto significa que la elección del objeto tiene una base narcisista y, si hay una contrariedad, como cuando hay la pérdida del tal objeto, la carga que había estado depositada sobre éste puede volver al narcisismo, es decir, que puede recaer sobre este objeto sustitutivo, el propio sujeto, calumniándolo y volviéndolo a hacer sufrir. Es precisamente esta identificación narcisista con el objeto la que hace que, aunque haya un conflicto con el objeto querido, no pueda abandonarse la relación amorosa que se establecía con él. Y esta relación amorosa, que cuando estaba focalizada sobre el objeto tenía una valencia positiva, al ser desplazada hacia el propio sujeto acaba repercutiendo en este como si tuviera una valencia negativa. Esto se debe a la condición de ambivalencia que rige la melancolía, estado en que coexisten sentimientos del todo opuestos, en este caso, el amor y el odio. En la melancolía se traban infinitos combates alrededor del objeto regidos por el principio de ambivalencia. Son combates en que el odio y el amor luchan entre sí: el primero, para deshacerse de la libido del objeto y, el segundo, para evitar esta pérdida. Cabe recordar que, en el duelo, en cambio, no hay nada que se oponga a este proceso de desconexión con la libido del objeto, ya que los conflictos provocados por la condición de ambivalencia son atenuados por el hecho de que el sujeto ve que, si acepta la muerte del objeto y renuncia a él, tiene por premio la vida.

Así pues, Freud muestra cuales son los tres componentes de la melancolía: la pérdida del objeto, la condición de ambivalencia y la regresión de la libido al yo, constituyendo, esta última, la esencia de la melancolía ya que, a diferencia de las otras dos, solo se encuentra en la condición melancólica. Además, es el constituyente que hace que esta condición sea tan difícil de superar porque, como hemos dicho, la regresión de la libido al yo hace que el sujeto quiera incorporar el objeto perdido dentro de él mismo sin darse cuenta de que esto significa un sufrimiento extremo que llegará a empobrecerlo del todo.

En enero de 2002, Sandra Raponi publica un artículo titulado “Meaning and Melancholia in Beckett’s *Endgame*”, donde relaciona la melancolía con la lectura de *Fin de partida*. Relacionar la obra de Beckett con este concepto del psicoanálisis le sirve para hacer una lectura más profunda y para llegar a esclarecer problemáticas que el texto presenta y que, desde otra perspectiva, posiblemente no se resolverían. Aunque el texto de Raponi es imprescindible para hacer la conexión con Freud, es posible extrapolar y aplicar esta reflexión a *Esperando a Godot*, obra que forma un tándem indisoluble con *Fin de partida* y que también se ciñe a la perfección a la tesis que Raponi plantea en su artículo.

En *Esperando a Godot*, más que acciones, encontramos algún diálogo que podría ser visto como un intento de superar la melancolía. Por ejemplo, casi al principio del primer acto hay un fragmento que apunta ya no hacia la melancolía sino hacia la posibilidad del duelo, como si los personajes ya hubiesen sufrido todo lo que tienen que sufrir y se sintieran preparados para volver a sentir. Pero la última frase de Estragón inhabilita todos los esfuerzos de Vladimir, volviendo a ponerle ante los ojos el desencanto y vetarle, así, toda posibilidad de escapatoria. O unas páginas más adelante, en este mismo segundo acto, hay lo que sería quizás el momento más tierno de toda la obra: Vladimir canta una canción a su compañero para que este se tranquilice y, cuando ya duerme, se saca la chaqueta y le cubre la espalda (Beckett [1952] 2011: 94).

Ante episodios como este, Beckett parece dibujar una posible esperanza; estos

episodios son puntuales, mínimos, significativos hasta cierto punto, pero lo que impera en toda la obra es el estado de ruina en que viven los personajes. Síntomas como la repetición, la poca humanidad y el ambiente post-traumático son las consecuencias de algo que ni se nombra, pero que ha generado la situación en que se encuentran. Esta incerteza nos remite inevitablemente a la melancolía: hay alguna cosa que ha roto la conexión entre el sujeto y el mundo, y este motivo es desconocido.

Los personajes de *Esperando a Godot* sienten que no son merecedores de nada positivo, que si están donde están es porque alguna cosa deben haber hecho que los ha llevado hasta allí. Ante tal situación, el suicidio va apareciendo como una posible escapatoria pero los personajes son merecedores de tan poco que no disponen de suficiente cuerda como para poder colgarse. De todos modos, aunque también se les presente como una meta imposible de asumir, la única solución que ven es la muerte, sino, fijémonos en comentarios como “Para que todo fuera bien, habría que matarme, como al otro” (Beckett [1952] 2011: 83) o “Yo ya no quiero respirar” (Beckett [1952] 2011: 102), todos, hechos por Estragón.

También los personajes de *Fin de partida*, ya desde el principio, son presentados como sufridores. Su yo está totalmente trastornado pero también lo está su visión del exterior ya que, fuera, todo es tristeza y decadencia (Beckett [1957] 2006: 36-37). La visión del mundo como entidad vacía es uno de los síntomas que Freud asocia tanto al duelo como a la melancolía, pero el empobrecimiento progresivo del sujeto es un efecto específico de la melancolía, y también encontramos sus rastros en *Fin de partida*, donde Hamm siente que, a medida que pasa el tiempo, más vacío se siente. La incapacidad para ver la belleza es atribuible al estado melancólico en que están sumidos. Esta invalidez sensorial no es el único elemento que demuestra que son seres incompletos sino que, ya desde un principio, sus carencias físicas son explicitadas. Para empezar, Hamm es ciego y no puede caminar, Clov no puede sentarse, y los habitantes de los cubos de basura que encontramos al fondo del escenario, Nagg y Nell, no tienen piernas y han perdido parte de la vista y del oído. Estas imperfecciones físicas muestran al lector/espectador que los personajes han perdido algo que una vez tuvieron, van más allá de ser simples carencias, ya que denotan espíritus incompletos, mentes amputadas y aptitudes desaparecidas. Además, las múltiples referencias que encontramos al principio de la obra entorno la idea de que todo está casi acabado, y que el final es inminente, indican que esta pérdida tuvo lugar mucho tiempo atrás. El espectador es abocado a un ambiente post-catastrófico pero, también, a unos personajes que llevan la catástrofe dibujada sobre la piel.

Como el melancólico, los personajes de *Fin de partida* no saben qué han perdido y son incapaces de reconocer los pasos que los han llevado hasta la situación actual, pero aunque no encuentren el origen, en determinados momentos muestran conciencia de pérdida y, lo más importante, la sensación de que ellos, aun sufriendo las consecuencias, no tienen culpa. La ambivalencia, uno de los constituyentes que conforman la condición melancólica, rige las personalidades de los personajes de ambas piezas revelando unas actitudes que contienen, simultáneamente, sentimientos opuestos, ya que las parejas protagonistas –Vladimir y Estragón, Hamm y Clov– establecen claramente relaciones amor-odio.

La melancolía concierne a una pérdida, y estos personajes deben enfrentarse a la pérdida, inconsciente, del significado y de la posibilidad de otorgarlo. Kristeva denomina aquello que se ha perdido “Thing”, y consigue una definición muy acertada



para los personajes de Beckett: “the real that does not lend itself to signification, the center of attraction and repulsion” (Raponi 2003: 3-4). Y es que Kristeva atribuye la tristeza del melancólico al sentirse privado de expresión, hecho que imposibilita que el sufrimiento pueda ser expresado en palabras y que hace que el enfermo, en sentir que pierde la capacidad expresiva, sienta que pierde la vida. Esta pérdida expresiva se hace patente por la manera en como los mismos personajes se refieren al proceso de deterioro que los está matando y que, al mismo tiempo, no tiene ninguna palabra que lo designe; incapaces de referirse a él de manera concreta, lo aluden utilizando expresiones como “Esto prosigue” (Beckett [1957] 2006: 21). Una manera de frenar la melancolía es poner nombre a la pérdida, es decir, seccionar la condición melancólica en pequeños trozos hasta entender qué es lo que la ocasiona. Pero esta solución, dentro del teatro de Beckett, queda inhabilitada en el sentido de que uno tiene la sensación de que no hay ningún nombre posible para tanta barbarie.

A su turno, *Fin de partida* destruye la ilusión existencialista del sujeto libre y unificado que es capaz de crear su propio significado y, en lugar de esto, reconoce que, con la desintegración de la unidad del sujeto, no hay posibilidad de sentido. Además, es una obra mucho más cerrada en el sentido hermenéutico y rotundamente más dura que *Esperando a Godot*, de hecho, la definición que el mismo Beckett hace de su obra así lo demuestra: “rather difficult, elliptic, mostly depending on the power of the text to claw, more inhuman than Godot” (Raponi 2003: 5). Así, lo que habría desaparecido para los personajes de ambas obras es la capacidad de encontrar relación entre los hechos y la habilidad de significar y encontrar un sentido al mundo. La asociación de la pérdida del sentido con la melancolía, en *Fin de partida*, tiene lugar a cuatro niveles distintos: se plantea la duda de si las palabras de los personajes tienen sentido, de si ellos mismo perciben sus vidas como entidades con sentido, de si realmente significan alguna cosa los unos para los otros y de si finalmente tienen algún sentido para el espectador.

Sólo dos personajes, Nagg y Nell, parece que pueden llegar a significar en algún momento. Nagg y Nell son víctimas de la desaparición del sentido como el resto de los personajes pero en un grado diferente y es que, precisamente porque son capaces de recordar un pasado feliz, pueden proyectar una mayor veracidad a sus palabras. Es interesante hacer notar que, aunque muchos estudiosos han dicho que el objetivo de Beckett es el silencio, Raponi argumenta que lo que Beckett busca con su escritura es la profanación de tal silencio. Sus personajes deben continuar hablando y explicando historias para llenar el vacío de la muerte y el vacío que ha dejado la pérdida del sentido. Intentar llenar este hueco con palabras puede parecer una contradicción ya que, sin la capacidad de otorgar sentido, son palabras sin función, pero precisamente con este contrasentido Beckett consigue mostrar cuál es la pérdida con que cargan estos personajes incapaces de callar pero también de hablar: la imposibilidad de representar lo irrepresentable, contrapuntada con la necesidad de representar.

¿Qué ha provocado esta pérdida? Al principio del segundo acto de *Esperando a Godot* hay una conversación que parece tener una importancia primordial a la hora de resolver qué es lo que ha llevado a los personajes a vivir en tal estado (Beckett [1952] 2011: 83-85). Los personajes son incapaces de proferir palabras con significación pero, al mismo tiempo, no pueden callar, y es Estragón quien da el por qué a tal paradoja: lo hacen para no pensar, acción que les aportaría mucho más dolor que hablar sin motivo, para llenar el tiempo. Y no solo por esto, sino que hablar también les concede la

buscada imposibilidad de escuchar. No quieren escuchar porque si lo hiciesen sentirían las voces de los muertos, reminiscencias de pecados pasados y recordatorios del dolor del mundo. Cuando Estragón pregunta si nunca han pensado, Vladimir le contesta preguntándole que, si no, de dónde cree que vienen todos esos cadáveres. Las voces de los muertos pueden entenderse como la representación de las voces de las víctimas de mediados del siglo XX, víctimas que no son el producto de un exceso de irascibilidad, sino que son la materialización del hecho de poner el pensamiento en funcionamiento para fines monstruosos, el resultado de entronizar el progreso y la ciencia y poner todo su poder a merced del mal.

Vladimir no para de repetir que lo peor es haber pensado, haber creado el infierno en la Tierra cuando más avanzada estaba la ciencia y, por lo tanto, cuando más feliz parecía que podía haber sido la humanidad. Los personajes de estas dos obras quizás no tienen nada que ver con las causas que han hecho que se encuentren el mundo tal y como lo han encontrado, pero deben convivir en él porque, como Vladimir dice, toda esta osamenta atrae la mirada. De hecho, esto es lo que hace Beckett con sus dramas, elimina los eufemismos y la infinita capa de velos que la humanidad ha intentado poner encima de lo que representa el gran drama del siglo XX, y lanza lo que queda de él, la cruda realidad, al público.

### Conclusiones

La ausencia de una resolución final que encontramos tanto en las vidas de los personajes como en las historias que cuentan indica que el proceso, en vez de llegar a un final que les aporte la absolución, volverá a empezar una y otra vez. El carácter inconcluso que encontramos en ambas obras niega la catarsis y frustra todos aquellos elementos que podrían parecer atenuantes del sufrimiento. La literatura de Beckett no representa el papel de cura sino que se erige como un anti-duelo. A este alejamiento del efecto catártico contribuyen, en gran medida, las múltiples pausas que hay en el texto. Las interrupciones frenan los momentos climáticos, ya que cada reflexión que podría desembocar en algún tipo de sentimentalismo siempre es seguida de una pausa y, además, expresan la fatiga de los personajes y la poca fe que estos tienen en la continuidad. Precisamente por esto son lícitas las obras de Beckett, a diferencia de toda la literatura de redención y, como Critchley apunta, estas proporcionan “an approach to meaninglessness as an achievement of the ordinary without the rose-tinted glasses of redemption, an acknowledgement of the finiteness of the finite and the limitedness of the human condition” (1997: 179).

Los personajes de *Esperando a Godot* y *Fin de partida* nunca encontraran eso que les permita superar la melancolía, están condenados a continuar, a seguir eternamente inmersos en las mismas conversaciones, a reírse de las mismas bromas, y a jugar a los mismos juegos. En efecto, nada más lejos de la remisión. No obstante, y como hemos apuntado cuando hablábamos de la pérdida de sentido a que deben enfrentarse los personajes, Nagg y Nell posiblemente sean los únicos que podrían aspirar a la superación de la melancolía, aunque la obra acaba antes de darles la oportunidad. Es como si por el hecho de tener memoria de tiempos pasados y felices, pudiesen leer en la ausencia del sentido. Esto apuntaría una idea que puede ser discutida pero que no es del todo descabellada: quien pueda ser capaz de interpretar las marcas que el sentido ha dejado en su desaparición, posiblemente pueda encontrar la absolución a su sufrimiento. Leer estas marcas significaría tomar conciencia de por qué el sentido

ha desaparecido, una vez hecho esto, parece que podemos creer en la posibilidad de la recuperación del sujeto.

Para estos personajes hay una mínima posibilidad de cambiar el proceso melancólico por el duelo porque tienen certezas a las que agarrarse y, aunque tenue, tienen fe en el mundo debido al recuerdo de que un día pudieron ser felices. Parece que el mensaje que encontramos implícito en las obras de Beckett es claro, quien consiga leer en la estela que la desaparición del sentido ha dejado tras suyo captará la magnitud del momento histórico en que vive y, con esta toma de conciencia, podrá empuñar su propia vida.

## Bibliografía

- Beckett, Samuel. 2006. *Fin de partida*. Barcelona: Tusquets.
- Beckett, Samuel. 2011. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets.
- Bair, Deirdre. 1980. *Samuel Beckett: A Biography*. Londres: Vintage.
- Caner, Robert. 2011. "Crisi de sentit i forma dramàtica. Sobre l'encontre de Theodor W. Adorno amb Samuel Beckett". Pp. 37-54, en D. Cabezas. et al.: *Art i filosofia*. Castellterçol: La Busca.
- Caner, Robert. 2005. "La interpretación de la obra literaria". Pp. 205-262, en Jordi Llovet et al.: *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- Canetti, Elias. 1982. *La conciencia de las palabras*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Critchley, Simon. 1997. *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. Londres: Routledge.
- Freud, Sigmund. 1984. "Duelo y melancolía". Pp. 235-255, en Sigmund Freud: *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 2005. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gadamer, Hans-Georg. 1990. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.
- Gadamer, Hans-Georg. 1998. *El giro hermenéutico*. Madrid: Catedra.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. 2007. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- Kennedy, Andrew K. 1991. *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge UP.
- Magris, Claudio. 1993. *El Anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Península.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 2011. *El naixement de la tragèdia*. Romanyà-Valls: Adesiara.
- Pilling, John (ed). 1994. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge UP.
- Raponi, Sandra. 2003. "Meaning and Melancholia in Beckett's *Endgame*", en *Journal of Social and Political Thought*, vol. 1, núm. 4, en: <http://www.yorku.ca/jspot/4/beckett.html>
- Zamora, José A. 2004. *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*. Madrid: Trotta.