

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

De la mano de Beckett

Celina Camps

No hay duda que Lacan leyó a Beckett y además lo elogió en dos ocasiones. Y si en su última enseñanza su orientación es tomar al lenguaje como defensa frente a lo real, apuntar al fuera de sentido, al imposible de decir y a la escritura, la obra de Beckett ya sea en prosa, poesía, teatro, relato, avanza en dicha dirección.

Lacan en la primera clase del *Seminario XVI* define a la época como “dominada por el genio de Samuel Beckett”. ¿Cuál es la genialidad de Beckett a la que se refiere Lacan? Contextualicemos la cita: Lacan comienza escribiendo sobre la pizarra: la esencia de la teoría psicoanalítica es un discurso sin palabras. Ubiquemos que Lacan venía discutiendo con los teóricos de lo pre-verbal ya que para él, siempre se trata de la existencia del lenguaje. Y en la primera clase de este Seminario nos dice que el psicoanalista instala un discurso donde el hablante está dispensado de sostenerse en un yo digo, siendo que el sujeto quedará representado entre significantes. Y es en este contexto que hace referencia a Beckett.

Beckett es el escritor que propuso el “Qué importa quien hable” en un libro de 1955 titulado *Textos para Nada: Que importa quien hable*. Habrá una marcha, formaré parte de ella, no seré yo... no diré nada... alguien intentará contar una historia... todo es falso... no hay nadie, no son más que voces” [1]. Es decir, la escritura de Beckett apunta a la disolución de todo aquello que sea figurable, el yo en primer término y la direccionalidad de sus voces en segundo: ¿Quién habla? ¿A quién le habla?

Lacan al comienzo del *Seminario XVI* utiliza el neologismo *poubellication* (juego de palabras entre *publication*, publicación y *poubelle*, basura, basurero) y es a partir de ello que cita a Beckett. “No podría, de todos modos encontrarme mal, sobre todo que, en lo que se refiere a la “*poubelle*”, dominada en ese momento por el genio de Samuel Beckett” [2]. Es pues este destino de *poubelle*, de resto, el que insiste en cada una de las obras de Beckett, frecuentando algunos personajes los tachos de basura.

Lacan nuevamente hace referencia a Beckett y los tachos de basura en su escrito *Lituraterre*, en un momento de su enseñanza en el cual ya suelta la mano de Freud y al decir de Miller toma la de Joyce. Nos cabría agregar que también toma la de Beckett. En *Lituraterre*, en la misma página Lacan menciona a Joyce y a Beckett. A Joyce para recordar el equívoco con el cual hacía deslizar una letra (*letter*) a no ser más que basura (*litter*), es decir, resto. Y a continuación Lacan dice: “es menester decir sin duda que yo estaba cansado del cubo de basura al cual he remachado mi suerte. Se sabe que no soy - por compartirlo-el único en confesarlo” [3]. Y allí nombra a Beckett diciendo que es quien salva el honor de la literatura al haber también confesado, ese destino de resto de la especie humana y de la escritura.

Litraterre, Lacan lo escribe en 1971 (neologismo entre *litura*, que significa tachadura, borradura, y *terre*, tierra) y la traducción literal sería “Tacha-duratierra” siendo un trazo que es una tachadura sin que esté tachando algo previo, sino puro movimiento de tachadura. Sin meternos en cuestiones complejas en torno a la letra tomemos la imagen que trae Lacan: la visión desde un avión del chorreado de las nubes pudiendo asimilar ese chorreado, la lluvia que cae, a la letra que deja su huella, siendo las nubes, semblante. El semblante, las nubes, es por su ruptura que el efecto es que se precipite de ellas lo que era materia en suspensión. Además, letra, litoral, remite al contorno entres dos superficies heterogéneas y la letra es litoral que contornea lo real y no es absorbida por lo simbólico. Y es en relación a la letra definida como lo que cae, lo que resta del sentido que Lacan dirá que la literatura de vanguardia está hecha de litoral pues no se emite desde la apariencia. Por el contrario, la literatura clásica es, normalmente, un arte del semblante y Lacan se interesa por los autores que, como Beckett, atravesaron lo imaginario de la trama, de la descripción de los personajes, y se orientaron a lo real de la literatura, es decir, a la letra.

La escritura de Beckett

La escritura *beckettiana* da cuenta de un proceso de deconstrucción hasta llegar a un grito, un silencio, una imposibilidad de decir. Beckett ha llegado a la captación de la función defensiva del lenguaje, quebrando el sentido apenas éste se propone ya que el lenguaje es como un velo que debe rasgarse. Para ello el proyecto *beckettiano* –tal como queda formulado en la *Carta alemana* de 1937– se propondrá abrir en la lengua «un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse» [4]. Además para Beckett el lenguaje está usado más eficientemente allí donde más eficientemente se usa mal.

Y acorde a la búsqueda de Beckett de ir más allá de un lenguaje articulado, convencional y transmisor de sentidos sus textos se refieren más a la parte que al todo y los fragmentos valen por sí mismos y no como símbolos o metáforas.

Esta progresiva reducción corresponde a la literatura de la *despalabra*, el cuestionamiento del ser y de todas las certidumbres que sostienen nuestras vidas y escrituras engañosas.

¿Y no es acaso dicho cuestionamiento del ser y de sus identificaciones la vía que un análisis propone? Y, ¿qué retórica convendría a ello ya que se trata de ir más allá de la metáfora y metonimia que el inconsciente intérprete utiliza?

Bruno Clement, quien es un estudioso de la retórica de Beckett, nos habla de dos recursos retóricos que éste utiliza: la epanortosis y la aposiopesis. La primera forma es la de la rectificación o el retroceso, el discurso vuelvo sobre sus propios pasos para desdecirse o introducir matizaciones que borran las huellas de un único itinerario argumental.

Y la aposiopesis significa “callar después de haber hablado”, a veces llamada reticencia, alude a la irrupción del silencio como una parte más, dentro del discurso. Representa la incapacidad del narrador para explicarse y su propensión al mutismo y al balbuceo. Clement nos dice que es la figura de la aproximación más radical al silencio y a la imposibilidad de decir.

En la escritura de Beckett acorde a estas dos figuras retóricas vemos que éste se rectifica y retrocede, se desdice e introduce matices que borran o equivocan la univocidad argumental generando incertidumbres. Además, muestra su incapacidad para hacerse entender, su tendencia al balbuceo y el silencio, su imposibilidad de decir, su callar después de haber hablado, pero siempre para volver a hablar.

Beckett, al cual le viene dado el sentido estándar o compartido (en oposición a Joyce a quien se le imponían las palabras), anhela un fracaso, anhela que la visión fracase en la imagen, que haya imágenes que fracasen en dar a ver y no apacigüen, de la misma manera, que no le interesa la palabra que explica, que apacigua. (Mal visto, mal dicho es el nombre de uno de sus relatos).

Además, pasada la guerra, Beckett se abismó definitivamente a escribir en la lengua francesa, más despojado así, de la retórica oficial y obligada a una expresión más ascética en una lengua que domina menos. Fue esta circunstancia, junto a la llamada “revelación” experimentada en el cuarto materno dublinés (frente a la vista del rostro parkinsoniano de su madre), la que le develó que su arte debía ser extraído totalmente de su mundo interior, lo que daría como resultado todas aquellas obras por las que hoy es más recordado “Yo me di cuenta de que mi propio camino estaba en el empobrecimiento, en la ausencia de saberes y en el ir quitando cosas, en sustraer en lugar de sumar” [5]. Y dado que es el propio lenguaje el que es sentido como algo ajeno, (al igual que la visión del rostro de su propia madre como algo extraño) de nada servirá protestar contra el mundo a su través; Beckett se propondrá, más bien, arruinarlo, atacándolo en sus fundamentos para arrastrar en su caída, no sólo a los personajes, la historia y el relato, sino, también, a la propia morada de los hombres, robándole el suelo a la representación. Beckett dirá que en *L’Innommable*, se da una completa desintegración. No hay forma de continuar. Sin embargo, es pues la estética del fracaso la que impulsa a Beckett a continuar: “fracasa otra vez, fracasa mejor”.

Por otra parte, muchos de los títulos de sus obras resuenan en la última enseñanza de Lacan: “Acto sin palabras”, “Detritus”, “El innombrable”, “Textos para nada”, “De cara a lo peor”, “Para acabar aún”, “Como decir”.

Final de partida

Dado que tuve ocasión de ver la puesta en escena en el teatro San Martín, de la obra de Beckett, "Final de Partida" haré una breve mención a dicha obra, la cual transmite lo sórdido, lo absurdo y literal del lenguaje *beckettiano* permitiendo ubicar allí, el aplastamiento del lenguaje metafórico y el rasgamiento de la barrera de lo bello y del sentido como una modalidad de orientación a lo real.

El título en inglés proviene del juego del ajedrez, al final del cual quedan pocas piezas en el tablero. Beckett fue un gran jugador de ajedrez, (se dice que compartía partidas con M. Duchamp).

Final de Partida, se publicó en 1957, y Beckett dijo que nadie tratase de buscarle un significado. Y nada más eficaz que un veto como ése para que críticos y espectadores de todos los países en los que se ha representado este texto se lanzasen a elucubrar. Lo sórdido de la obra ya se deja entrever cuando el espectador al llegar al teatro encuentra un escenario convertido en una suerte de búnker, una estancia sombría y gris, en la que sólo dos insignificantes ventanas comunican a los personajes con la devastada realidad exterior.

Sus protagonistas son Hamm, un viejo amo que está ciego e inválido y su sirviente, llamado Clov, que no puede sentarse. Viven en una casa que es más bien un recinto cerrado y a veces el diálogo sugiere que no hay nada fuera, ni mar, ni sol, ni nubes. Los dos personajes, mutuamente dependientes, siempre se han llevado mal, y así se ve a lo largo de la obra. Los otros dos personajes que aparecen son los padres de Hamm, que no tienen piernas: Nagg y Nell, los cuales viven en sendos cubos de basura. De vez en cuando piden comida y hablan entre sí.

El viejo Hamm, es en torno a quien gira todo. Él es el amo o el tirano de la casa en la que los cuatro personajes conviven, exasperados y hastiados de su propia existencia. Clov es el joven vasallo de este tirano. Como un verdadero bufón que actúa a merced de lo que se le requiere, lleva desde su infancia al servicio de Hamm; siempre amenazando con marcharse, pero siempre obediente ante cualquier orden. Con ellos, están Nagg y Nell. Son los ancianos padres de Hamm, a los que su hijo ha condenado a vivir en dos contenedores de basura, aislados del resto para degradarlos hasta la humillación.

En la rutina de Hamm, Clov, Nell y Nagg, la crueldad y la malicia residen en los pequeños gestos son cotidianas. Se encuentran encerrados entre cuatro paredes forzados a seguir viéndose ya que son -al parecer- los últimos supervivientes de una gran tragedia que ha assolado la Tierra y aniquilado a casi toda su población. La obra está llena de paradojas y alusiones ocultas. Hamm es ciego y no puede andar, pasa su vida en la silla de ruedas, Clov, sin embargo, no puede sentarse nunca y Nell y Nagg han perdido sus piernas y viven reclusos en compartimentos llenos de despojos.

Final de partida se construye a través de los silencios, los diálogos que no lo son, los juegos en el límite de lo absurdo, la crueldad entre personajes, los sobrentendidos y los vacíos que el espectador debe intentar llenar, y dar posibles significaciones porque el autor se cuida mucho de ofrecer respuestas. Los diálogos, más bien monólogos entrelazados, a veces descorazonadores, otras divertidos, irónicos, crueles.

Los personajes repiten una y otra vez las mismas frases, con o sin modificaciones. Además cumplen con rituales que parecen tenerlos atrapados (el perro de trapo, el catalejo, las historias repetidas una y otra vez).

De la obra se desprende que los personajes viven en un mundo muerto, estático, sin cambios ni variaciones de ningún tipo, lo mismo que en *Esperando a Godot*, en la cual nunca pasa nada. Cada día repite las acciones y reacciones del día anterior, y cada hecho se ve revestido así de una especie de cualidad ritual. Recordemos aquí una frase de Beckett que dice: "lo que somos es de una monótona centralidad" y la obra de Beckett está llena de personajes que repiten una y otra vez con monótona centralidad los mismos movimientos, los mismos dichos.

Beckett con respecto a *Final de Partida*, rechazando cualquier intento de interpretación o mensaje profundo se negó a cualquier explicación resaltando que la obra es lo que es y nada más.

Y para finalizar, cito un breve poema de Beckett "De cara a lo peor" en relación a nuestra partida como analistas:

“De cara a lo peor hasta que haga reír”

BIBLIOGRAFÍA

- Beckett, S, *Relatos “Textos para nada”*, Tusquets Editores, Bs. As, 2010
- Lacan, J, *El Seminario, Libro 16*, Paidós, Bs As,
- Lacan, J, “Lituraterre”, *Otros escritos* Paidós, Bs As,
- Beckett, S La Carta Alemana, en *Beckettiana N° 5*, Bs. As, Facultad de Filosofía y Letras, UBA 1996
- Beckett, S *El innombrable*, Editorial Lumen, Barcelona, 1966
- Beckett, S, *Fin de Partida*, Tusquets Editores, Bs As, 2006
- Cerrato, L, Beckett, *El primer siglo*, Ediciones Cofiue, 2007 Ibañez Fanés, J, *La lupa de Beckett*, A Machado Libros, 2004

NOTAS

1. Beckett, S, *Relatos “Textos para nada”*, Tusquets Editores, Bs. As, 2010, p. 88
2. Lacan, J, *El Seminario, Libro 16*, Paidós, Bs As, 2008, p 11
3. Lacan, J, “Lituraterre”, en *Otros Escritos*, Paidós, Bs As, 2012. P9
4. Beckett, S La, *Carta Alemana*, en *Beckettiana N 5*, Bs. As, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996
5. Texto de una entrevista hecha a Beckett por L. Shainberg, publicado en internet.