

William Díaz*

TIEMPO Y MEMORIA EN ESPERANDO A GODOT

1

A mediados de la década de los cincuenta, el estreno de *Esperando a Godot* produjo las más diversas reacciones entre el público y los críticos profesionales. Las respuestas de quienes asistieron a las primeras funciones en París en enero de 1952 fueron contradictorias. Algunos se quedaron dormidos en el primer acto, otros chiflaron a los actores y unos cuantos salieron insultando en voz alta al director y a los promotores al inicio del segundo acto, cuando Vladimir y Estragón aparecen de nuevo, como en el primero, esperando a Godot. A pesar de ello, la crítica en general se mostró bastante entusiasta, y la controvertida obra pronto se convirtió en un acontecimiento en la capital francesa. En agosto de 1955, la mitad del público que asistió al estreno en Londres abandonó el teatro en el intermedio, y se cuenta que, en el pasaje en el que Estragón le pregunta a Vladimir si no tiene un trozo de cuerda para ahorcarse, algunos espectadores ingleses gritaron: “Denle la cuerda, por favor”. Al principio, la respuesta de la crítica inglesa fue mucho menos positiva que la francesa. Un comentarista escribió que Beckett “debía dejar de tomar del pelo al público y escribir obras de verdad”, y otro que la pieza era “otra de esas obras que intenta darle importancia a la superficialidad a través de la oscuridad.” Sin embargo, un crítico entusiasta comentó que la pieza lo obligaba a “admitir que las reglas que habían gobernado el drama hasta entonces no eran lo suficientemente elásticas” y uno más invitaba al lector de su columna a ver la obra, diciendo que lo menos que se podría encontrar allí era “un trébol de cuatro hojas, un tulipán negro; a lo mejor algo que seguramente se hospedaría en una esquina de su mente por el resto de su vida.”¹ Sea como fuere, en muy pocos años la obra se convirtió en un clásico y, gracias a ella, el nombre de Beckett —quien, al estrenar *Esperando a Godot* tenía casi cincuenta años y había publicado sin éxito ya tres novelas, un volumen de cuentos y un libro de poemas— pasó del casi absoluto anonimato a ser uno de los autores más importantes del siglo XX.

Sin embargo, si se tienen en cuenta los antecedentes teatrales y literarios en Europa, la reacción del público y la crítica ante *Esperando a Godot* resulta un tanto exagerada. La burguesía parisina ya se había escandalizado con las revueltas nihilistas de Dadá y el surrealismo en los veinte; el teatro de la crueldad de Artaud había aparecido en los treinta, y las obras existencialistas de Camus y Sartre habían sido puestas en escena casi una década antes. Desde este punto de vista,

* *Maestría en Filosofía en la Universidad Nacional, Maestría en Teoría Literaria en la Universidad de Londres. Actualmente es profesor catedrático en la Universidad Nacional.*

¹ Lance Butler (ed.) reúne en *Critical Essays on Samuel Beckett*, Scholar Press, Hants, 1993, las críticas más importantes que se publicaron en los periódicos ingleses y franceses por esa época. Las reacciones del público aparecen en la excelente biografía de Samuel Beckett escrita por James Knowlson, *Damned to Fame, The Life of Samuel Beckett*, Blumsbury Publishing, Londres, 1997, pp. 387 y 414-415.

la obra de Beckett resultaba un tanto inocua. Por otro lado, aunque la vida teatral londinense era un poco más conservadora, la estética victoriana del drama clásico había sido superada por artistas como Yeats y Eliot. A decir verdad, *Esperando a Godot* no era nada peligrosa: no incitaba a la revolución, ni promovía la acción social; ni siquiera podían percibirse ecos de nacionalismo irlandés —como en las obras de Yeats—. La historia del teatro de la primera mitad del siglo había enseñado ya que las “tomaduras de pelo” no debían escandalizar, y el hecho de que las “reglas del drama” victoriano fueran muy poco elásticas no debía sorprender a nadie.

¿Qué era entonces lo que tanto intrigaba al público y a los críticos sobre esta obra? Tal vez fuera su casi insoportable sobriedad, que la envuelve en un misterio absoluto. En efecto, un árbol sin hojas, y un montículo que sugiere un camino en el campo, son los únicos elementos que adornan el escenario, iluminado solamente por la tenue luz del atardecer; la acción es limitada al máximo, y el lenguaje es llano, mucho más cercano al de la vida cotidiana que al de la exuberancia poética. De hecho, en lo que más se mostraban de acuerdo los críticos era en que en la obra *no ocurre nada*. Dos vagabundos, Vladimir y Estragón (Didi y Gogo), pasan el primer acto esperando a un tal Godot. El nunca llega, pero en cambio aparece Pozzo, el aparente dueño del lugar por el que pasa el camino, acompañado de Lucky, su sirviente, al que trata como una bestia de carga. Los cuatro intercambian algunas palabras, y luego Pozzo y Lucky se van con una pomposa despedida. Después de otro rato de espera, un niño aparece en escena anunciando a los dos vagos que Godot no llegará ese día, y que seguramente lo hará al día siguiente. Cuando el niño se va, se hace de noche y aparece la luna al fondo del escenario. Los dos vagos deciden partir, pero no se mueven. En el segundo acto, se repiten prácticamente los mismo hechos, aunque esta vez el árbol tiene cuatro o cinco hojas —cosa que Vladimir nota en algún momento—, y el tiránico Pozzo es ahora ciego y débil, y su cargador mudo. Después de que esta pareja se va, llega el mismo niño, que no reconoce a los vagos, diciendo que Godot no viene y que seguramente lo hará mañana. Cae la noche y los vagos deciden partir pero, igual que en el acto anterior, no se mueven.

Decir que en *Esperando a Godot* no pasa nada es exagerado, aunque en ello hay algo de verdad. En esta obra, que Beckett subtítulo “tragicomedia en dos actos”, no hay una trama en el sentido tradicional, no es posible identificar, como en el drama burgués, una introducción, un nudo y un desenlace. Sin embargo, en la obra sí “ocurren cosas”. Hay una serie de acciones discretas que tienen lugar durante el tiempo de la espera. A continuación presentamos dos secuencias unidas, —un pequeño disgusto entre Vladimir y Estragón, con su consecuente reconciliación, y el plan de colgarse del árbol—, que preferimos citar en su totalidad para mostrar la continuidad en la que están entrelazadas,:

ESTRAGON: (...) ¿Sabes la historia del inglés en el burdel?

VLADIMIR: Sí.

ESTRAGON: Cuéntamela.

VLADIMIR: Oh, basta!

ESTRAGON: Un inglés más borracho de lo normal va a un burdel. La madam le pregunta que si quiere una rubia, una morena, o una pelirroja. Sigue.

VLADIMIR: ¡BASTA!

[VLADIMIR sale huyendo. ESTRAGON se levanta y lo sigue hasta el límite del escenario. Gestos de Estragon como los de un espectador que anima a un pugilista. Entra VLADIMIR. Pasa desairando a ESTRAGON, cruza el escenario con la cabeza inclinada. Estragón da un paso hacia él, se detiene.]

ESTRAGON: [Gentilmente] ¿Querías hablarme? [Silencio. ESTRAGON da un paso más] ¿Tenías algo que decime? [Silencio. Un paso más.] Didi...

VLADIMIR: [Sin voltearse.] No tengo nada que decirte.

ESTRAGON: [Un paso más.] ¿Estás enojado? [Silencio. Un paso más. ESTRAGON pone su mano sobre el hombro de VLADIMIR.] Ven, Didi. [Silencio.] Dame tu mano. [VLADIMIR se medio voltea.] ¡Abrázame! [VLADIMIR se pone tenso.] ¡No seas necio! [VLADIMIR se ablanda. Se abrazan. ESTRAGON retrocede.] ¡Apesta a ajo!

VLADIMIR: Es por los riñones. [Silencio. ESTRAGON mira atentamente el árbol.] ¿Qué hacemos ahora?

ESTRAGON: Esperar.

VLADIMIR: Sí, pero mientras esperamos.

ESTRAGON: ¿Qué tal si nos colgamos?

VLADIMIR: Hmm. ¡Eso nos daría una erección!

ESTRAGON: [Muy excitado.] ¡Una erección!

VLADIMIR: Con todo lo que sigue. Donde cae crecen mandrágoras. Por eso chillan cuando las arrancas. ¿Sabías eso?

ESTRAGON: ¡Colguémonos inmediatamente!

VLADIMIR: ¿De una rama? [Van hacia el árbol.] Yo no confiaría en ella.

ESTRAGON: Siempre podemos tratar.

VLADIMIR: Tú adelante.

ESTRAGON: Después de ti.

VLADIMIR: No, no, tú primero.

ESTRAGON: ¿Por qué yo?

VLADIMIR: *Tu eres más ligero que yo.*

ESTRAGON: *¡Precisamente!*

VLADIMIR: *No entiendo.*

ESTRAGON: *Usa tu inteligencia, ¿no puedes?*

[VLADIMIR usa su inteligencia.]

VLADIMIR: [Finalmente.] *Sigo en la oscuridad.*

ESTRAGON: *Así es la cosa. [Reflexiona.] La rama... la rama... [Furioso.] Usa tu cabeza, ¿no puedes?*

VLADIMIR: *Tu eres mi única esperanza.*

ESTRAGON: [Con esfuerzo.] *Gogo ligero — la rama no se rompe — Gogo muerto. Didi pesado — la rama se rompe — Didi solo. Por lo tanto —*

VLADIMIR: *No había pensado en eso.*

ESTRAGON: *Si te sostiene, sostendrá cualquier cosa.*

VLADIMIR: *¿Pero soy más pesado que tú?*

ESTRAGON: *Tú dímelo. No sé. Hay la mitad de posibilidades. O más o menos.*

VLADIMIR: *¿Bien? ¿Qué hacemos?*

ESTRAGON: *No dejemos de hacer algo. Es más seguro.*

VLADIMIR: *Esperemos a ver qué dice.*

ESTRAGON: *¿Quién?*

VLADIMIR: *Godot.*

ESTRAGON: *Buena idea.²*

Un chiste (“apestas a ajo”) marca la transición entre el abrazo de reconciliación y la decisión de ahorcarse. Estas acciones cómicas borran el límite entre una acción y la siguiente. Didi y Gogo parecen dos niños que pasan el tiempo solos, inventando juegos pueriles mientras llegan sus padres, o dos payasos que entretienen al público en las pistas laterales de un gran circo mientras que en las pistas principales se prepara el número importante. De hecho, es muy notoria en Beckett la influencia de formas populares de representación, como los mimos, el *clown*, y el cabaret. Una obra teatral hecha de este tipo de diálogos y situaciones da la sensación de no conducir a ninguna parte. Sin embargo, la casi imperceptible transición entre las diferentes secuencias produce una sensación de continuidad tal que el espectador se siente obligado a buscar un principio que unifique todas las acciones. Una de las tareas a las que más se ha dedicado la

² Las citas de la obra han sido tomadas de “*Waiting for Godot*”, en Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, Londres, 1986, pp. 7-88

crítica ha consistido en encontrar tal principio unificador. Se han planteado muchas hipótesis, y todas ellas se basan principalmente en dos puntos de vista.

El primero pone en el centro de la acción la figura de Godot, quien nunca aparece. Se ha insistido en la curiosa relación que guarda este nombre con la palabra inglesa *God* (Dios)³, y se ha recalcado un pasaje en el que Vladimir le refiere a Estragon la historia bíblica de los dos ladrones que fueron crucificados “al mismo tiempo que nuestro Salvador”: “se supone que uno fue salvado y el otro... [*busca el contrario de salvado*] ...condenado.” A partir de estos dos indicios, se ha deducido que la obra es una metáfora del estado de abandono metafísico que vive el ser humano después de la nietzschiana “muerte de Dios”⁴. Tales interpretaciones ponen excesivo énfasis en ciertos detalles, aunque olvidan, por lo general, el contexto en el que tienen lugar. Lo que los críticos basados en estos juicios no mencionan es que la referencia a los evangelios ocurre inmediatamente después de que de que Estragon se ha quitado una bota que le queda estrecha, y decide “airearla un poco”. En términos estructurales, la descarada imagen de la bota representa un contrapeso importante a la gravedad de la del ladrón salvado. Nada autoriza así a que la historia de los evangelios en este diálogo sea elevada al orden de una alegoría metafísica. Por el contrario, ella desciende al mismo tiempo a la vulgar idea de una bota vieja que debe ser ventilada para poder ser usada después.⁵ En cuanto al nombre de Godot, el mismo Beckett se encargó de desmentir cualquier hipótesis trascendente insistiendo, en una de sus escasas intervenciones, en que si su intención hubiera sido hablar de la muerte de Dios, no habría tenido que bautizar a ese extraño personaje como Godot, y simplemente le habría puesto “God”. Estas afirmaciones de Beckett dejan algo en claro: *Esperando a Godot* no simboliza nada. Decir que la situación de los dos vagos es una metáfora del supuesto abandono metafísico del hombre moderno es insostenible, puesto que los diálogos y las acciones —o sea, el material del que está hecha la obra—desmienten toda intención simbólica y toda referencia a un código cultural externo. En una carta de 1954 se refiere a un altercado con un actor que insistía en conocer las “motivaciones” de Pozzo:

*Muy cansado para satisfacerlo, le dije que todo lo que sabía de Pozzo estaba en el texto, y que si hubiera sabido más lo habría puesto en el texto, y que esa era la verdad también para los demás personajes.*⁶

³ Según esta hipótesis, el nombre Godot sería la combinación de la voz inglesa *God* y el diminutivo francés *-ot* (por ejemplo, en Pierre, Pierrot).

⁴ Un ejemplo de esta interpretación es el ensayo de Roland Gray, “Waiting for Godot. A Christian Interpretation”, en Butler (ed.), pp. 44-48.

⁵ Uno de los argumentos más poderosos contra las interpretaciones filosóficas de la obra es un comentario del mismo Beckett: “Uno de los pies de Estragón está santificado y el otro condenado. La bota le hace daño en el pie condenado y le va bien en el otro. Como pasaba con los dos ladrones que estaban junto a la cruz.” Klaus Birkenhauer, quien cita este fragmento, comenta inmediatamente, refiriéndose al diálogo entre Vladimir y Estragón acerca de los dos ladrones bíblicos: “No se trata de palabras cargadas de un contenido filosófico o estético que pudieran aspirar a tener un valor propio; no son más que un comentario a un detalle aparentemente absurdo, mas por ello enigmático,” es decir, la incomodidad de Estragón con sus botas. .” Klaus Birkenhauer, Beckett, Alianza, Madrid, 1976, pp. 13-14.

⁶ Knowlson, p. 412

Esperando a Godot es una obra autocontenida, que no resiste ninguna interpretación basada en supuestos externos a ella, sean estos metafísicos, sociales, psicológicos o de cualquier tipo. Ella sólo se refiere a sí misma, y cualquier intento de encontrar un principio unificador en una construcción exterior a ella es un error metodológico.⁷

Para evitar esto se ha formulado una segunda hipótesis, basada en la estructura interna de la obra. Podría resumirse de este modo: siguiendo a Aristóteles, se puede afirmar que el componente básico de todo drama es la unidad de la *acción*; esto implica que hay una acción que da cuerpo a toda la obra, y la configura como una totalidad. Tal acción debe ser, pues, el *esperar*.⁸ Aunque esta idea es sugerente, cabría insistir en que, tal como aparece formulada, no ayuda a entender la obra. Si bien es cierto que la obra sigue el modelo aristotélico en cuanto a la unidad de la acción (lo que el filósofo griego llama la *fábula*), también lo contradice, al negar que tal unidad se base en la estructura tradicional de comienzo, nudo y final. Según el modelo clásico, el principio de la unidad de la fábula consiste en que todas las acciones deben conducir a alguna parte de manera verosímil y necesaria.⁹ En *Esperando a Godot*, por el contrario, la verosimilitud y la necesidad no conducen a nada, sino a la espera misma. Desde este punto de vista, todas las secuencias de la obra, aunque transcurren durante el acto de esperar, no lo enriquecen, sino que, por el contrario, son superfluas con respecto a la fábula. En efecto, si toda la obra se resuelve en la simple espera, no hay ninguna razón para que lo que transcurre durante la obra sea así y no de otro modo. Por eso, esta hipótesis permanece indiferente a los detalles, como la llegada de Pozzo y Lucky —quienes, por otro lado, no conocen a Godot ni parecen interesarse por él y, por lo tanto, tampoco participan de la espera— e incluso al hecho de que Vladimir y Estragón esperen precisamente a Godot —quien quiera que éste sea—, y no a otra persona.

⁷ *Estamos de acuerdo con Birkenhauer, cuando dice: “Para valorar adecuadamente la obra de Beckett hay que desprenderse, en primer lugar, de la idea equivocada de que el escritor es un predicador, un filósofo o un sabio que pretende difundir sus ideas por el mundo.” Birkenhauer, pp. 13-16.*

⁸ *En términos generales, esta hipótesis se basa en el hecho de que el verbo esperar (en francés attendre, y en inglés to wait for) está, en el título de la obra, conjugado en gerundio (en attendant, waiting for, esperando), lo que indica que esta acción está siempre presente: todo el drama se desarrolla mientras se espera a Godot. Si comparamos esta postura con la que hace énfasis en la figura de Godot, la diferencia se basa en un curioso desplazamiento en el centro de gravedad de los términos del título: en lugar de llamarse Esperando a GODOT, la pieza se titula ESPERANDO a godot.*

⁹ *Dice Aristóteles en su Poética: “Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud. (...) Es entero lo que tiene principio, medio y fin. (...) Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas.” (1450b, 24-33) La verosimilitud y la necesidad son explicadas de este modo: “Es preciso, por tanto, que así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se transpone o suprime una parte, se altere y se disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.” (1451a, 30-37). Las citas han sido tomadas de: Aristóteles, Poética, traducción de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974 pp. 152-153 y 157 respectivamente.*

El error de estas dos hipótesis ha consistido precisamente en la búsqueda de principios unificadores que den con el *sentido* de la obra. Al hacerlo, falsean el principio de su construcción, que consiste en eludir cualquier sentido unívoco. Es esto precisamente lo que ha debido dejar perplejos a los espectadores de las primeras funciones: *Esperando a Godot* es una obra hecha de acciones que, en conjunto, no se resuelven, no van a ninguna parte como un todo, sino que se presentan a sí mismas como datos concretos que el espectador busca angustiosamente articular en alguna dirección determinada. La técnica que Beckett utiliza para componer esta obra se asemeja a la del *collage*, tan peculiar del arte de vanguardia. Sin embargo, también la supera, pues mientras que el *collage* (y en cierta medida el teatro Dadá, el surrealismo y el teatro épico brechtiano se basaban en este principio) apela a trozos de la realidad sacados de su contexto, de modo que se afirman a sí mismos como fragmentos, las acciones en *Godot* están articuladas en una continuidad asombrosa, que parece atenerse a las nociones de verosimilitud y necesidad de las que habla Aristóteles.

Por eso, *Esperando a Godot* no reclama un principio unificador, sino la atenta consideración de cada gesto, cada palabra, cada sonido y la forma en que éstos elementos se componen en la escena. Hay dos maneras opuestas de escapar al sentido. La primera consiste en diluirlo en una maraña de detalles, como ocurre en cierto modo en la técnica joyceana de composición. Así, se consigue incorporar extensivamente los datos de la realidad en la forma.¹⁰ En la segunda, los detalles se reducen a un mínimo posible, pero se aumenta la concentración en cada uno de ellos, a lo Kafka. Podría decirse —sin que esto implique la formulación de una ley general y absoluta— que la evolución de la obra de Beckett va del primer extremo al segundo, de la exuberancia de sus primeras obras (como el poema *Whoroscope* de 1930 y los cuentos de *More Pricks than Kicks* de 1933-34) a la pobreza absoluta de sus últimos trabajos (en obras como *Quad* de 1982 o *What Where*, de 1983), y que *Esperando a Godot* se ubica, por decirlo así, en un punto intermedio, en el que el arco que describe su obra tiende hacia la pobreza expresiva y el silencio.

Cuando decimos que la obra de Beckett diluye cualquier sentido positivo que se le quiera imponer, o que es autocontenida, no queremos decir que sea totalmente ajena a la realidad. Para una obra de arte, el carecer de sentido positivo no implica indiferencia frente al mundo, la experiencia y la historia. Al contrario, tanto *Esperando a Godot* como las demás novelas y piezas para teatro, radio y televisión de Beckett constituyen una respuesta específica a una realidad y a una experiencia histórica concretas, y en esa medida, la interpretación que hagamos de ella debe dar cuenta de los lazos que la unen con el mundo. Lo característico de estas obras es que tales lazos se resisten a ser comprendidos de un modo unívoco, —una moraleja política, un principio metafísico o una enseñanza

¹⁰ El ejemplo de Joyce deja claro que esta técnica no consiste en una simple acumulación arbitraria de detalles, como los ornamentos de un interior burgués. A lo que nos referimos aquí —y Beckett lo reconocía como el mayor mérito de Joyce— es al manejo extensivo de los materiales, no a su abigarramiento aleatorio.

religiosa—. Por eso, en lugar de un mensaje coherente y armónico, la obra presenta jirones de sentido. De ese modo, el crítico está obligado a ceder ante el hecho de que su sinsentido es producto de una intención artística particular, que consiste en la búsqueda consciente del fracaso.¹¹

2

Es precisamente la ausencia de Godot la que da testimonio de tal fracaso. Por algún motivo las existencias de Vladimir y Estragon se encuentran profundamente ligadas por un lazo común: la ausencia de aquel a quien esperan. Por otra parte, este lazo es muy frágil, pues carece de valor absoluto. Después del fragmento que hemos citado anteriormente, Vladimir y Estragón continúan el siguiente diálogo acerca del misterioso personaje:

*VLADIMIR: Tengo mucha curiosidad por saber lo que tiene que ofrecer.
Entonces lo tomaremos o lo dejaremos.*

ESTRAGON: ¿Qué le pedimos exactamente?

VLADIMIR: ¿No estabas allí?

ESTRAGON: Pude no haber estado oyendo.

VLADIMIR: Oh... nada definitivo.

ESTRAGON: Una especie de plegaria.

VLADIMIR: Precisamente.

ESTRAGON: Una súplica imprecisa.

VLADIMIR: Exacto.

ESTRAGON: ¿Y qué respondió?

VLADIMIR: Que ya vería.

ESTRAGON: Que no podía prometer nada.

VLADIMIR: Que se lo tendría que pensar.

ESTRAGON: En la quietud de su casa.

VLADIMIR: Consultar a su familia.

ESTRAGON: Sus amigos.

VLADIMIR: Sus agentes.

ESTRAGON: Sus corresponsales.

¹¹ Esta suposición básica sigue, en líneas generales, el punto de vista de Adorno en su estudio de *Final de Partida*, una de las obras más importantes de Beckett: “La interpretación de *Final de Partida* no puede perseguir la quimera de expresar el sentido de la obra por la mediación filosófica. Entenderla sólo puede significar entender su incomprensibilidad, concretamente reconstruir la coherencia del sentido del hecho de que no tiene sentido.” Theodor Adorno, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, *Gesammelte Schriften 11. Noten zur Literatur*, Rolf Tiedemann (ed.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, p. 283.

VLADIMIR: *Sus libros.*

ESTRAGON: *Su cuenta bancaria.*

VLADIMIR: *Antes de tomar una decisión.*

ESTRAGON: *Es lo normal.*

VLADIMIR: *¿No lo es?*

ESTRAGON: *Creo que lo es.*

VLADIMIR: *Yo también lo creo.*

[Silencio]

Godot no es un dios muerto, sino un personaje que no cumple sus citas. Su presencia es por decirlo así, negativa, pues es la presencia de alguien ausente. Esto no es una metáfora del abandono metafísico del hombre moderno, sino una condición estructural de la obra misma. Si Godot realmente representara un sentido trascendente, su aparición acabaría con la infelicidad de los dos vagos. Sin embargo, no parece ser éste el caso. Didi y Gogo no tienen claro qué le han pedido a Godot, ni saben si él está dispuesto a concedérselo, pues es alguien con muchos compromisos, todos ellos insoportablemente mundanos: su familia, sus corresponsales, sus agentes y su cuenta bancaria. Si en algún momento él llegara, el único acto trascendental posible sería el final de la obra, y no la salvación de los vagos, ya que, al fin y al cabo, ésta no tiene importancia. Es cierto que la obra gira alrededor de la espera. Sin embargo, tal espera no tiene motivaciones metafísicas o teológicas, ni es la única acción que engloba todas las demás como una cáscara de sentido. Godot, el personaje ausente sólo sirve para hacer evidente que los vagos carecen de algo y que, mientras ese algo llega, ellos deben llenar el tiempo con sus propios hábitos y juegos.

La ausencia de Godot es algo así como una promesa, pero esto no autoriza a nadie a elevar la espera al ámbito de la alegoría religiosa. Cualquiera de nosotros se ha enfrentado al hecho de tener que esperar a alguien que no llega. Aquello que nos pasa por la mente en momentos como ese es el tiempo perdido, y la persona que esperamos no está presente en nuestras mentes como un redentor absoluto, sino como la figura de quien puede liberarnos de el pequeño rato de angustia al que nos estamos enfrentando. Por eso, mientras esperamos nos dedicamos a las labores más pueriles: inventamos juegos imaginarios, caminamos de un lado a otro, miramos el reloj o contamos las baldosas del piso. La obra reproduce, de forma magnificada, ese mismo sentimiento, ese malestar propio de la conciencia del tiempo que pasa sin ningún remedio. *Esperando a Godot* es así heredera de *En busca del tiempo perdido*. Esta influencia no es difícil de rastrear en Beckett, como lo demuestran las primeras páginas de su monografía sobre Proust, escrita en 1931:

Las criaturas de Proust (...) son víctimas de esta condición y circunstancia predominante —el tiempo; víctimas como organismos

*menores, conscientes sólo de dos dimensiones y de repente confrontados con el misterio de la altura, son víctimas: víctimas y prisioneros. No hay escapatoria de las horas y los días. Tampoco de hoy ni de ayer. No hay escapatoria de ayer porque ayer nos ha deformado, o ha sido deformado por nosotros. (...) No estamos simplemente más cansados por ayer, somos otros, no somos más lo que fuimos antes de la calamidad de ayer.*¹²

Como “las criaturas de Proust”, los personajes de Beckett están expuestos al “cáncer del tiempo” que disuelve la personalidad en sucesivas representaciones.¹³ Por eso todos los personajes de la obra —salvo Vladimir en algunos momentos— son incapaces de recordar incluso el pasado más reciente, y hasta el tema de las conversaciones que están llevando a cabo. Ante este poder destructivo, ellos tratan de protegerse controlando, clasificando y ordenando el tiempo por medio de múltiples hábitos y acciones.

3

Hay un contraste importante entre el comportamiento de las dos parejas que protagonizan la obra. Pozzo mira continuamente su reloj, calcula las horas, y le exige precisión a Lucky, mientras que los dos vagabundos no saben qué día o aún qué hora es. La actitud del primero, que a primera vista podría interpretarse como una mayor conciencia del tiempo, es la expresión de una voluntad de dominio —cuya más cruel manifestación es el aberrante trato que da a Lucky— que se extiende como un somnífero a todas las dimensiones de la realidad. He aquí su representación en la entrada de Pozzo y Lucky a escena:

[(...) Entran POZZO y LUCKY. POZZO conduce a LUCKY por medio de una cuerda que pasa alrededor de su cuello, de modo que LUCKY es el primero en aparecer, seguido por la cuerda que es lo suficientemente larga para permitirle llegar al centro del escenario antes de que POZZO aparezca. LUCKY lleva una pesada maleta, un taburete plegable, una canasta de picnic y un sobretodo. POZZO un látigo.]

POZZO: [Desde fuera.] ¡Adelante! [Chasquido del látigo. Pozzo

¹² Samuel Beckett, *Proust*, John Calder, Londres, 1970, pp. 12-13.

¹³ En *La última cinta de Krapp*, de 1958, Beckett pone en escena esta situación. La obra, que transcurre durante “una noche del futuro”, presenta a Krapp escuchando una vieja cinta magnetofónica en la que ha grabado su voz hace muchos años. El extrañamiento que muestra ante su propia voz es a la vez el extrañamiento con respecto a sí mismo, a su propia identidad en el pasado. Véase: “Krapp’s Last Tape”, en *The Complete Dramatic Works*, pp. 213-223. En un espíritu similar, Benjamin escribe en su ensayo sobre Proust de 1929: “*À la recherche du temps perdu* es la tentativa incesante de llenar toda una vida con la mayor presencia de espíritu posible. La experiencia de Proust no es la reflexión sino la actualización. Está compenetrado de la verdad de que nadie dispone del tiempo suficiente para vivir los verdaderos dramas de la existencia que nos han sido destinados. Ello nos envejece. Y nada más. Las arrugas y pliegues en el rostro son las contribuciones de las grandes pasiones, o de los vicios, o de los conocimientos que se nos ofrecieron. Sólo que nosotros, los señores, no estábamos en casa.” Walter Benjamin, “Para una imagen de Proust”, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, traducción de Roberto J. Vernengo, Monte Avila, Caracas, 1970, p. 248.

aparece. Cruzan el escenario. LUCKY pasa delante de VLADIMIR y ESTRAGON y sale. POZZO a la vista de VLADIMIR y ESTRAGON para bruscamente. La cuerda se tensa. POZZO tira de ella violentamente.] *¡Atrás!*

[Ruido de LUCKY que cae con su equipaje.]

(...)

POZZO: (...) [Tira de la cuerda.] *¡Arriba cerdo!* [Pausa.] *Siempre que cae se queda dormido.* [Tira de la cuerda.] *¡Arriba puerco!* [Ruido de LUCKY levantándose y recogiendo su equipaje. POZZO tira de la cuerda.] *¡Atrás!* [Entra LUCKY caminando hacia atrás.] *¡Alto!* [LUCKY se detiene.] *¡Media vuelta!* [Lucky se da la vuelta. A VLADIMIR y a ESTRAGON, amablemente.] *Caballeros, estoy muy feliz de haberlos conocido.* [Ante su expresión incrédula.] *Sí, sí, sinceramente feliz.* [Tira de la cuerda.] *¡Más cerca!* [LUCKY avanza.] *¡Alto!* [LUCKY se detiene.] *Sí, el camino se hace largo cuando uno viaja solo durante...* [Consulta su reloj.] *... sí... [Calcula] ... sí, seis horas, correcto, seis horas completas, y nunca un alma a la vista.*

La realidad es, para Pozzo, un conjunto de datos que hay que medir y controlar cuidadosamente. Su voluntad de dominio se compone así de dos elementos: el hábito y la memoria. Todos los movimientos de Pozzo están minuciosamente organizados en un esquema de hábitos que resulta cómico, como negarse a sentarse en su silla si alguno de los dos vagabundos no se lo ha pedido cordialmente, fumar su pipa después del almuerzo, o exigir la atención suficiente para poder inspirarse y decir unas cuantas frases retóricas acerca del cielo. Por otro lado, aunque en algún momento se queja de que su memoria es un tanto defectuosa, no cabe duda de que puede recordar muchos más datos que Didi y Gogo. Su memoria, usando una distinción proustiana que ya es casi un lugar común, es más voluntaria que involuntaria.

De hecho, fue Beckett —junto a Walter Benjamin— uno de los primeros en advertir la íntima conexión que existe entre el hábito y las nociones de memoria voluntaria e involuntaria en la obra de Proust. En el ensayo que hemos citado, hábito y memoria aparecen como “atributos del cáncer del tiempo.” El hábito actúa por identificación con la realidad, de modo que con él se configura la relación con ella de acuerdo con un esquema preconcebido. El nos protege del terror de una realidad que nos deforma por medio del tiempo que pasa. De ese modo, pretende *fijar* el tiempo, brindándonos una sensación de felicidad narcótica que, por otro lado, paraliza las facultades creativas:

“Si el hábito,” escribe Proust, “es una segunda naturaleza, nos mantiene en la ignorancia de la primera, y está libre de sus crueldades y desencantos.” Nuestra primera naturaleza, entonces, corresponde (...) a un instinto más profundo que el mero instinto animal de la autopreservación, es puesta al descubierto durante estos períodos de

abandono.¹⁴

Esta noción de hábito está íntimamente ligada a la de memoria voluntaria. El hombre que tiene buena memoria, dice Beckett un poco más adelante, “no recuerda nada porque no olvida nada. Su memoria es uniforme, una criatura de la rutina, a la vez que una condición y una función de su hábito impecable, un instrumento de referencia en vez de un instrumento de descubrimiento.”¹⁵

A diferencia de Didi y Gogo, Pozzo está de paso, lo que indica que su horizonte espacial es mucho mayor. Por otra parte, la cuerda que lo une a Lucky le permite abarcar más área. Incluso el tiempo mismo parece reducido para él a coordenadas espaciales, como las del plano cartesiano.¹⁶ Su interés por saber la edad de Vladimir, su continua fijación con el reloj, su deseo de determinar las horas, los días y los años, son muestras de su deseo de hacer una cronología, que es una forma de “espacializar” el tiempo. Ante el terror del tiempo, aliado de la muerte, Pozzo despliega su voluntad de dominio en el espacio, proclamándose dueño del lugar donde se desarrolla la escena, y exigiendo precisión en los movimientos de Lucky, quien es, por otra parte, el espejo del que continuamente aparta la mirada. En efecto, Pozzo se siente orgulloso de lucir más joven que el decrepito Lucky, cuyas largas canas cuelgan de su cráneo. Sin embargo, tal decrepitud es también la suya, y por eso admite en algún momento entre sollozos que su sirviente *lo está matando*. La continua muerte de Lucky, el ser sobre el cual ha volcado la mayor parte de su voluntad de dominio, es también la suya.

Hay un detalle en el primer acto sobre el que quisiéramos llamar la atención, por la importancia para lo que sigue en la obra: se trata de que Pozzo pierde su pipa y su

¹⁴ Proust, p. 22.

¹⁵ Proust, p. 29-30. *La crítica no se ha ocupado de la íntima relación que guardan entre sí las obras de Benjamin y Beckett. Tal relación se basa, fundamentalmente, en la poderosa influencia que ejerció la obra de Proust sobre ambos. En su famoso ensayo sobre Baudelaire de 1938, Benjamin interpreta libremente Más allá del principio de placer de Freud a la luz de la obra de Proust y la teoría bergsoniana de la memoria voluntaria y la memoria involuntaria. Según esta interpretación, la función de la memoria voluntaria consistiría, como los hábitos de los que habla Beckett, en servir de escudo frente a los estímulos más fuertes y disolventes provenientes del exterior, esto es, los shocks. “Para el organismo viviente,” cita Benjamin a Freud, “la defensa de los estímulos es una tarea casi más importante que la recepción de éstos.” Y luego comenta: “La recepción de los shocks es facilitada por un refuerzo en el control de los estímulos, para lo cual pueden ser llamados, en caso de necesidad, tanto el sueño como el recuerdo. Pero normalmente este training —según la hipótesis de Freud— corresponde a la conciencia despierta (...). El hecho de que el shock sea captado y detenido así por la conciencia proporcionaría al hecho que los provoca el carácter de “experiencia vivida” (Erlebnis) en sentido estricto. Y esteriliza dicho acontecimiento (al incorporarlo directamente al inventario del recuerdo consciente) para la experiencia poética.” Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos, pp. 94-95. La “esterilización para la experiencia poética” del mecanismo psíquico de defensa frente a los estímulos es el mismo efecto que produce el hábito, según las palabras de Beckett.*

¹⁶ Estas características hacen de Pozzo el directo antecesor de Hamm, protagonista de *Final de Partida*, escrita por Beckett entre 1954 y 1956. Hamm está ciego —como Pozzo en el segundo acto de *Esperando a Godot*—, sentado en una silla de ruedas, en un cuarto de paredes lisas con dos ventanas muy altas. Igual que Pozzo, tiene un ayudante (llamado Clov), sobre el que ejerce su poder espacial pidiéndole, por ejemplo, que se cerciore de que él y su silla están en el centro de la habitación. Samuel Beckett, “Endgame”, *The Complete Dramatic Works*, pp. 89-134.

reloj. La pipa es un objeto del hábito, ya que la usa para llenar el tiempo que le sigue a la comida. Su pérdida, a mediados del primer acto, es uno de los síntomas de la ruptura de sus lazos con la realidad que tendrá lugar entre el primero y el segundo actos. Por otra parte, si consideramos la importancia que el reloj tiene en la vida de Pozzo, no será difícil descubrir que su pérdida, al final del primer acto, es una de las causas fundamentales de su desgracia en el segundo. En efecto, junto al reloj se evapora la posibilidad de incorporar el tiempo a su voluntad de dominio, de fijarlo en la precisión de los días y los minutos.

En la relación entre Vladimir y Estragón hay, en cambio, un mayor componente de temporalidad. Su campo de acción se limita al reducido espacio de la escena, que contrasta con el despliegue de fuerzas espaciales de Pozzo. Sin embargo, esto no implica una memoria voluntaria más fuerte o una mayor conciencia del futuro, de las horas y los días como las de éste. En cambio, Didi y Gogo carecen de toda referencia al mundo exterior, y simplemente sobreviven milagrosamente en el camino abandonado, llenando el tiempo. Los defectos de su memoria no se deben, como en el caso de Pozzo, a que sus vidas se extiendan en el espacio, sino a que están más expuestos al sufrimiento. No están gobernados por la memoria voluntaria, que todo lo controla y todo lo domina, sino por la explosiva memoria involuntaria que, en palabras de Beckett, “en su llamarada ha consumido el hábito y todos sus trabajos, y en su resplandor ha revelado lo que la falsa realidad de la experiencia no puede y nunca revelará —lo real.”¹⁷ Vladimir y Estragón están más abiertos, por decirlo así, a la primera naturaleza que el hábito ha recubierto. Y por eso su existencia es más creativa, a la vez que desgraciada: inventan juegos para pasar el rato, tratando de llenar el tiempo de sentido, y han de descubrir, noche tras noche, que las horas pasadas no han valido la pena, que Godot no vino hoy y que tal vez nunca vendrá. La llegada del niño, al final del primer acto, actúa como uno de esos *shocks* que sacuden las cadenas del hábito y exponen al individuo a lo incierto del sufrimiento:

NIÑO: El señor Godot —

VLADIMIR: Te he visto antes, ¿o no?

NIÑO: No lo sé, señor.

VLADIMIR: ¿No me conoces?

NIÑO: No, señor.

VLADIMIR: ¿No fuiste tú quien vino ayer?

NIÑO: No, señor.

VLADIMIR: ¿Es tu primera vez?

NIÑO: Sí, señor.

[Silencio.]

¹⁷ *Beckett, Proust, p. 20*

VLADIMIR: *Palabras, palabras. [Pausa.] Habla.*

NIÑO: *[De prisa.] El señor Godot me dijo que les dijera que no vendrá esta noche pero que seguramente mañana.*

[Silencio.]

VLADIMIR: *¿Eso es todo?*

NIÑO: *Sí, señor.*

(...)

[Silencio.]

VLADIMIR: *Muy bien, te puedes ir.*

NIÑO: *¿Qué le digo al señor Godot, señor?*

VLADIMIR: *Díle... [Duda.] ...díle que nos viste. [Pausa.] Nos viste, ¿no?*

NIÑO: *Sí, señor. [Retrocede, duda, se da la vuelta y sale corriendo. La luz descende de repente. En un momento es de noche. La luna sale por detrás, asciende en el cielo, se queda quieta, emitiendo una luz pálida sobre la escena.]*

El niño, como puede verse en el hecho de que no reconozca a los dos vagos, también ha sido devorado por el cáncer del tiempo. Al llegar anunciando que Godot no vendrá hoy, el niño cierra el acto, pero deja abierta la continuidad de la obra. Godot no viene, de modo que no hay que esperarlo ya. Sin embargo, vendrá mañana, así que habrá que asistir de nuevo a la cita. La acción queda en suspenso: una nueva existencia tendrá lugar para todos al día siguiente. El mensaje del niño abre, por decirlo así, la obra al vacío del tiempo que pasa, es como la magdalena proustiana, que desvela un mundo de infinitas posibilidades:

Grave incertidumbre es ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país por donde ha de buscar, sin que la sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear.¹⁸

La diferencia entre estas palabras de Proust y la escena de *Esperando a Godot* radica, sin embargo, en que en la obra de Beckett la apertura del tiempo no se manifiesta como la imagen positiva de la creación poética. Mientras que de la magdalena y la taza de té de Proust emerge “Combray entero y sus alrededores”, transformados ambos por el espíritu creador del poeta, lo que surge de las palabras del niño es la incertidumbre con respecto al día siguiente, y la conciencia de la falta de sentido del pasado vivido. Los actos con los que se ha llenado la espera no han conducido a ninguna parte. Al contrario, ellos mismo han evitado que el tiempo cobre un nuevo significado, de modo que el acto de creación, tan caro para Proust, aparece como otro de los narcóticos del tiempo. Peor aún, no

¹⁸ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido I. Por el camino de Swann*, traducción de Pedro Salinas, Alianza, Madrid, 1966, p. 61.

hay otra manera de vivir, y el futuro del día siguiente está envuelto en la tiniebla del aburrimiento. Los vagos deciden partir, pero no se mueven. Y el telón cae.

4

En la segunda parte de la obra, la oposición básica entre las dos parejas parece agudizarse. Mientras que, como era de esperarse, las vidas de Vladimir y Estragón no han cambiado en gran medida, misteriosamente la ruina ha caído sobre Pozzo y su cargador. Esta es la entrada de estos dos personajes en el segundo acto:

[Entran POZZO y LUCKY. POZZO está ciego. LUCKY cargado como antes. La cuerda como antes, pero mucho más corta, de modo que POZZO puede seguirle más fácilmente. (...) A la vista de VLADIMIR y ESTRAGON, (LUCKY) se detiene bruscamente. POZZO, siguiendo su camino, choca con él.]

VLADIMIR: ¡Gogo!

POZZO: [Agarrado a LUCKY, quien se tambalea.] ¿Qué pasa? ¿quién es? [LUCKY cae, deja caer todo y derriba a POZZO consigo. Yacen indefensos entre el equipaje disperso.]

La cuerda que une a Pozzo y a su sirviente, su propio reflejo, se ha hecho más corta, lo cual tiene una doble implicación: por un lado, es el síntoma de que el espacio que creía dominar se ha cerrado súbitamente, cubriendo de tinieblas todo lo que le rodea; por otro, hace patente que la brecha que lo separaba de Lucky, es decir, la que existe entre el dominador y el dominado, se ha estrechado. El mecanismo de protección contra el tiempo se ha vuelto así contra él. La decrepitud que lanzaba como una maldición contra su sirviente se ha dado la vuelta, convirtiéndolo, de un día para otro, en la imagen misma de la decadencia.¹⁹

En este proceso se encuentra la razón por la cual su actitud con respecto al tiempo ha cambiado tan radicalmente. Cuando Didi y Gogo le preguntan cuándo se volvió torpe Lucky, Pozzo responde furioso:

¡No acaban ustedes de atormentarme con su maldito tiempo! ¡Es abominable! ¡Cuándo! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, no es suficiente para ustedes, un día como cualquier otro, un día se volvió torpe, un día me quedé ciego, un día nos quedaremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo segundo, ¿no es suficiente para ustedes? [Más calmado.] Dan a luz a horcajadas sobre una tumba, el brillo destella un instante, y luego es de noche una vez más.

¹⁹ En una interesante interpretación de la obra a la luz de las ideas de Adorno, J. Hardin presenta la cuestión de la decadencia de Pozzo y Lucky como una crítica a la dialéctica hegeliana entre el amo y el esclavo. Según Hardin, la relación entre estos dos personajes es una escenificación del desarrollo de la ciega dialéctica de la Ilustración, basada en el progresivo despliegue de las fuerzas productivas por medio de la dominación. Su mayor consecuencia sería, pues, la autodestrucción del sujeto. Véase James Hardin, "Trying to Understand Godot. Adorno, Beckett and the Senility of Historical Dialectics", *Clio*, vol 23, No. 1, Washington, 1993, pp. 1-23.

La decrepitud de Pozzo no es solamente la reducción de las coordenadas espaciales en las que su existencia se despliega. También el tiempo, por decirlo de algún modo, ha terminado por envolverse sobre sí mismo, condensando las series de los instantes en uno sólo: el momento de la muerte. Así, la protección contra los estímulos que constituía su hábito sólo ha desencadenado la apertura hacia el sufrimiento desnudo, del que ya no puede escapar.

Por el contrario, la relación entre Didi y Gogo parece no haberse transformado.²⁰ Sin embargo, no se debe creer que ellos estén más a salvo, diciendo que su relación tenga ventajas comparativas con respecto a la de Pozzo y Lucky. En el ensayo citado, Beckett dice que “Proust ubica la amistad en algún lugar entre la fatiga y el aburrimiento (*ennui*).” Para Proust, continúa Beckett, “el ejercicio de la amistad equivale a un sacrificio de esa única esencia real e incommunicable de uno mismo a las exigencias de un hábito asustado cuya confianza requiere ser recuperada por una dosis de atención”. Es, por lo tanto, “un movimiento falso del espíritu” del interior al exterior, de “la asimilación espiritual de lo inmaterial tal como es suministrada por el artista” a la “abyecta e indigestible cáscara” de lo que llamamos “lo material y concreto.” La amistad aparece así como otra de las máscaras del hábito, de la cual no pueden extraerse fuerzas creadoras. Sin embargo, igual que éste, sirve para paliar el sufrimiento de la angustia del tiempo transcurrido.

Los gestos de solidaridad, que corresponderían a las expresiones más genuinas de la amistad, son llevadas por Beckett al extremo mismo del aburrimiento, e incorporadas a la cadena de juegos con los que los vagos llenan la espera. Vladimir y Estragon aprovechan la caída de Pozzo y Lucky para pasar el rato en una actividad que los distraiga por un rato. La desfachatez de sus actitudes, tan cargada de comicidad, desvela que el interés de los vagabundos por el otro no es sino el interés por ellos mismos. “Lo mejor sería sacar ventaja al llamado de ayuda de Pozzo”, dice Vladimir, el más filosófico de los dos. Luego se extiende en un apasionado monólogo cuyos ecos resuenan en la filosofía existencialista de mediados del siglo:

VLADIMIR: No gastemos nuestro tiempo en charlas triviales. [Pausa. Vehementemente.] Hagamos algo mientras tenemos la oportunidad. No somos necesitados todos los días. No es que estemos siendo necesitados precisamente nosotros. Otros podrían enfrentar la circunstancia igual de bien, si no mejor. ¡Entre toda la humanidad a la que se dirigen, aquellos gritos de ayuda resuenan en nuestros oídos! Pero en este lugar, en este momento del tiempo, toda la humanidad somos nosotros, lo

²⁰ En el mismo ensayo, Hardin interpreta la relación entre Vladimir y Estragón como la “versión judía” de la misma dialéctica entre Pozzo y Lucky, ya que aquella se desenvuelve con respecto a la figura de Godot. La relación de los dos vagos con este personaje sería, entonces, la representación de la versión hegeliana de la dependencia del pueblo judío con respecto a la Ley y a Dios (Hardin, pp. 10-15). Nos parece que, en este caso, la interpretación de Hardin es un poco exagerada, por las razones que ya dimos al referirnos a la interpretación “metafísica” de la figura de Godot.

queramos o no. Hagamos lo que más podamos de esto, antes de que sea demasiado tarde. ¡Representemos dignamente de una vez la asquerosa prole a la que el cruel destino nos ha consignado! ¿Qué dices? [ESTRAGON no dice nada.] Es verdad que cuando medimos los pros y los contras con los brazos cruzados tampoco somos menos dignos de crédito ante los de nuestra especie. El tigre salta a la ayuda de sus congéneres sin la menor reflexión, o se escabulle a las profundidades de la espesura. Pero esa no es la cuestión. Lo que hacemos aquí, esa es la cuestión. Y en esto estamos bendecidos al saber la respuesta. Sí, en la inmensa confusión una sola cosa es clara. Esperamos a que Godot venga (...) o a que la noche caiga. [Pausa.] Hemos mantenido nuestro compromiso, y eso es todo. ¿Cuánta gente puede presumir de tanto?

ESTRAGON: Miles de millones.

VLADIMIR: ¿Tú lo crees?

ESTRAGON: No sé.

VLADIMIR: Puedes tener razón.

POZZO: ¡Auxilio!

Al interpretar este discurso como una declaración de principios existencialistas, se olvida la forma y el contexto en el que se llevan a cabo. En su ensayo sobre *Final de partida*, Adorno insiste en que lo que Beckett toma de la filosofía existencialista es reducido a basura cultural, y creemos que así ocurre en este pasaje. En efecto, a pesar de sonar a una defensa del más puro existencialismo —la tesis sartreana de la “situación límite”—, no es más que una tomadura de pelo. Vladimir parece no saber de qué habla: el ejemplo del tigre es tan malo que el personaje mismo tiene que admitirlo, diciendo que “esa no es la cuestión”. Y Estragon, que no responde a las palabras de su compañero, cancela toda posibilidad de extender la idea de que ellos representan a la humanidad con una observación contundente: “miles de millones” pueden presumir de haber cumplido su cita con el destino y ello no los hace representantes de la humanidad, ni dota su existencia de sentido.

Por otro lado, la parodia al existencialismo filosófico se hace más evidente si se piensa en la situación en la que este diálogo tiene lugar. Mientras que Pozzo y Lucky están ridículamente tendidos en el suelo pidiendo ayuda para levantarse, Vladimir filosofa sobre los fines últimos de la vida. La secuencia en la que se resuelven estas acciones está cargada de una ironía tan corrosiva que liquida cualquier moraleja filosófica: Vladimir decide ayudar, pero también cae al suelo; Estragón se acerca para ayudarles, pero se retira asqueado quejándose de que alguien se ha tirado un pedo; después intenta ayudar de nuevo, y cae junto a los otros tres. Los cuatro personajes quedan tendidos en el piso, tan aburridos que, luego de un rato, Vladimir le pregunta a su amigo: “Pasemos ahora a otra cosa, ¿te importa?”, a lo que Vladimir responde: “Estaba justo a punto de sugerirlo.” Se ponen de pie y, sin ningún inconveniente, ayudan a Pozzo y a Lucky a levantarse,

y la escena continúa. En realidad, las reflexiones sobre el sentido de la existencia y la ideología del momento presente sólo han contribuido a desenvolver un episodio en la tediosa cadena de acontecimientos triviales que llenan el tiempo de los dos personajes.

Sin embargo, así como la queja de Pozzo con respecto al tiempo que pasa es como un pequeño estallido del sentido en medio del panorama gris de la obra, Vladimir logra tener algún momento de serenidad, en el que parece comprender su situación. Después de que el asqueado y decrépito Pozzo se ha ido con su criado, los vagabundos quedan solos. Se sabe que pronto llegará el niño anunciando que Godot no vendrá, y que tal vez lo hará mañana, pues ya casi se hace de noche. Entonces, Vladimir tiene un curioso monólogo, mientras que Estragon duerme:

VLADIMIR: ¿Estaba durmiendo mientras los otros sufrían? ¿Estoy dormido ahora? Mañana, cuando me levante, o cuando crea que lo haga, ¿qué diré de hoy? ¿Que con Estragón mi amigo, en este lugar hasta la caída de la noche, esperé a Godot? ¿Que Pozzo pasó, con su cargador, y que nos habló? Probablemente. ¿Pero qué habrá de verdad en todo ello? [ESTRAGON (...) duerme de nuevo. VLADIMIR lo mira.] El no sabrá nada. (...) [Pausa] De horcajadas sobre una tumba y un parto difícil. En el hoyo, persistentemente, el sepulturero pone el fórceps. Tenemos tiempo de hacernos viejos. El aire está lleno de nuestros sollozos. [Escucha.] Pero el hábito es un gran calmante [(Mira) a ESTRAGON] A mí también alguien me mira, de mí también alguien dice, él duerme, dejémoslo dormir. [Pausa.] ¡No puedo seguir! [Pausa.] ¿Qué he dicho? [Va febrilmente de un lado para otro, se detiene finalmente en el extremo izquierdo, se apura. Entra el NIÑO por la derecha. Se detiene. Silencio.]

“El hábito es un gran calmante,” dice Vladimir un momento antes de que se repita la secuencia del niño. Como el sueño, el hábito adomece nuestros sentidos, privando la realidad de su consistencia. La asociación del nacimiento con la muerte, a través de la imagen del parto sobre una tumba, que ya había mencionado Pozzo antes de salir, tiene aquí un matiz diferente. Mientras que para Pozzo consiste en la condensación de la vida vivida en un solo instante, en el que se confunden la vida con la muerte, Vladimir la despliega en la cadena temporal. “Tenemos tiempo de hacernos viejos,” dice. Aunque sea un sueño alejado de la realidad, la vida habitual tiene cierta continuidad. La conciencia que se revela en su lamento oculta en sí una débil pero jovial esperanza, de la que carece el mismo Pozzo, y que Estragon, en su sueño, no puede vislumbrar. Vladimir desvela los mecanismos de esa eterna duemevela entre la vida y la muerte, y se ofrece a sí mismo en sacrificio, aferrado a los jirones de un sentido desgarrado que se escapa continuamente.

5

El particular estado de vigilia de los personajes de Beckett tiene varios antecedentes en la historia de la literatura. Tal vez el más próximo se encuentre en Kafka, cuyas historias se desarrollan en una especie de limbo. Como Vladimir y Estragon —pero también como Muphy, Molloy, Malone, el Innombrable, los expulsados, los vagos y muchas de las criaturas del mundo de Beckett—, los héroes de Kafka viven en un mundo en el que no se puede estar, pero al que parecen estar condenados sin ningún remedio. Harold Bloom define esta cualidad kafkiana por medio de la categoría de lo “indestructible”:

Hay una callada fuerza de persistencia en Kafka, pero como su propio cazador Gracchus, no protesta en contra de la mortalidad. Lo que sea que constituye “lo indestructible”, no necesitamos encontrar ninguna imagen de inmortalidad en él. (...) Lo indestructible no es una substancia en nosotros que predomina, sino, usando las palabras de Beckett, es un continuar cuando no puedes continuar. En Kafka, el continuar casi siempre toma formas irónicas: el implacable asalto de K. al castillo, los viajes sin fin de Gracchus en su barco de la muerte, el vuelo del jinete del balde a las montañas de hielo, la cabalgata invernal del médico de campo a ninguna parte. Lo “indestructible” reside dentro de nosotros como una esperanza o una búsqueda, pero, según lo más cruel de todas las paradojas de Kafka, las manifestaciones de ese esfuerzo son inevitablemente destructivas, particularmente autodestructivas.²¹

La “callada fuerza” de la que habla Bloom ha sido heredada por Beckett, intensificando sus consecuencias autodestructivas. La voluntad hacia lo “indestructible” de Beckett conduce de la exuberancia poética de sus primeros poemas a la más absoluta pobreza expresiva de sus últimas obras. Tal voluntad, representada por la perseverancia de sus personajes, logra desvelar en el mundo la voluntad de dominio que ha de ceder ante su propio reflejo, tal como lo buscaban los más importantes artistas de la vanguardia.

Parodiando el lenguaje filosófico, la obra de Beckett pone en situación la pesadilla de un “yo pienso” que acompaña insoportablemente *todas* las representaciones del sujeto. Como dice Leo Bersani, uno de sus críticos más agudos, “el *cogito* (cartesiano) es mal leído (por Beckett) de un modo interesante como una intuición de solipsismo mental.”²² Estas referencias al lenguaje filosófico sirven para dejar en claro que, en Beckett, la ansiedad del tiempo y la muerte no son simples postulados existenciales, ni presentación en un lenguaje poético de una abstracta “condición humana”. Tal ansiedad es más bien del producto de un proceso histórico del que se pueden ver algunos gémenes es en el mundo de Dante, su más antiguo antecedente. Es el mundo que queda después de que el sujeto ha aniquilado la realidad exterior y la ha incorporado sin compasión a su propia

²¹ Harold Bloom, *The Western Canon*, Riverhead Books, Nueva York, 1995, pp. 428-430.

²² Leo Bersani, “Beckett. *Inhibited Reading*”, en: Leo Bersani y Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, p. 25.

voluntad de dominio, de modo que lo único que queda es él, indefenso, ante un montón de ruinas.²³ En este mundo, como lo muestra el paulatino empobrecimiento que sufre la obra de Beckett de *Whoroscope* a *What Where*, las obras de arte se ven empujadas al fracaso, a la incapacidad de concretarse en un sentido unívoco. Desde esta perspectiva, Bersani tiene razón al afirmar que Beckett hizo del fracaso su principio estético, y que ese fracaso no es una doctrina ideológica, sino la manera en que importantes problemas históricos se cristalizan en las formas artísticas modernas. “La impotencia, la incompetencia y el fracaso, así como la falta de contenido,” dice Bersani, “no conducen al fin del arte”. Son, por el contrario, las condiciones necesarias para romper con los compromisos que ataban al arte del pasado y comenzar de nuevo.²⁴ Su obra, más que ser el testimonio de un resignado, está impregnada de esperanzas. Beckett no niega de plano el valor de la cultura, tal como lo hacen algunas tendencias estéticas de moda, sino que potencia su valor interrogándola. Aquí reside toda su fuerza, a la vez que su debilidad, pues al tiempo que espera salir victoriosa del sacrificio global de la cultura, su obra se ofrece a sí misma como víctima.

²³ *La referencia a Dante no es casual. La figura del poeta italiano permea toda la obra de Beckett, hecho evidente en sus obras de juventud, como el capítulo “Dante and the lobster” (“Dante y la langosta”) del fragmento novelesco Dream of Fair to Middling Women escrito en 1932, cuyo protagonista se llama Belacqua — igual que el constructor de laúdes que, en el canto IV del Purgatorio en La divina comedia, está condenado a esperar un tiempo igual al de sus vida para poder entrar al purgatorio—. Por otra parte, la influencia de Dante no sólo se manifiesta en los títulos de sus obras o los nombres de sus personajes, sino en la estructura del mundo poético en el que viven sus criaturas. El infierno y El purgatorio son, como el de Beckett, los lugares en los que se muere viviendo, ambos construido por un sujeto omnipresente, fuera del cual la naturaleza externa no existe. Por eso, muy inteligentemente dijo alguna vez Harold Bloom que Kafka y Beckett son los Dantes del siglo XX.*

²⁴ Leo Bersani, pp.17-19.