

LEER A BECKETT DESDE BENJAMIN: ALGUNAS TENSIONES Y CRUCES POSIBLES

Maximiliano Ignacio de la Puente
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
maxidelapunte@gmail.com

Resumen

Nos referiremos en este trabajo a los vínculos, a los cruces posibles -pero sobre todo y fundamentalmente a las tensiones, a las distancias y divergencias-, que se pueden establecer en la intersección de las obras de dos grandes autores: por un lado, Samuel Beckett, uno de los escritores más influyentes que dejó el siglo XX; y por el otro, Walter Benjamin, uno de los filósofos que ha marcado una impronta fundamental en la historia de las ideas del mismo siglo. Ambos han ocupado sendas posiciones marginales en el campo cultural.

Intentaremos entonces aquí pensar la obra de Samuel Beckett a la luz de la filosofía de Walter Benjamin. Iluminar “benjaminianamente” a Beckett: ése será nuestro desafío. Trabajaremos específicamente con la lectura que Michael Löwy hace de las Tesis de la Filosofía de la Historia de Walter Benjamin, en su libro “*Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis Sobre el concepto de historia*”. Y por otro lado, tomaremos la obra de Beckett como un corpus integral, más allá de ejemplificar ciertos conceptos con algunas de sus obras dramáticas en particular, especialmente *Catástrofe*, *Fin de Partida* y *La última cinta de Krapp*, entre otras.

Palabras claves: pasado-redención-escritura

*“La imagen de la felicidad es inseparable de la imagen de la liberación.
El pasado trae consigo un índice secreto que lo remite a la redención.
¿No nos sobrevuela algo del aire respirado antaño por los difuntos?
¿Un eco de las voces de quienes nos precedieron en la tierra
no reaparece en ocasiones en la voz de nuestros amigos?
¿Y la belleza de las mujeres de otra época no deja acaso
unirse a la de nuestras amigas?
Existe un acuerdo tácito entre las generaciones pasadas y la nuestra.
Se nos concedió, como a cada generación precedente, una débil
fuerza mesiánica sobre la cual el pasado hace valer una pretensión.
Es justo no ignorar esa pretensión.”*
Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia” Tesis II

Introducción

Nos referiremos aquí a los vínculos, a los cruces posibles -pero sobre todo y fundamentalmente a las tensiones, a las distancias y divergencias-, que se pueden establecer en la intersección de las obras de dos grandes autores: por un lado, uno de los escritores más influyentes que dejó el siglo XX, y por el otro, uno de los filósofos que ha marcado una impronta fundamental en la historia de las ideas del mismo siglo. Ambos han ocupado tradicionalmente sendas posiciones marginales en el campo cultural. Algo que por supuesto no es ninguna casualidad.

Walter Benjamin fue un crítico revolucionario de la filosofía del progreso, un adversario marxista del progresismo, un nostálgico del pasado que sueña con el porvenir, un romántico partidario del materialismo, un pensador apartado de todas las corrientes. Su obra se presenta como una especie de bloque errático al margen de las grandes tendencias de la filosofía contemporánea (Löwy, 2002, 13). Fue un adelantado a su época en su revisión del materialismo histórico, en la forma en que, a través de las obras de su madurez, le inyectó una vitalidad renovada a un marxismo oficial absolutamente chato y homogéneo, rearmado oportunamente para justificar los crímenes del estalinismo.

Decir que Samuel Beckett fue uno de los dramaturgos que inauguró el teatro del absurdo, o que, a partir de los mundos ficcionales de toda su poética, fue uno de los críticos más acérrimos de la razón instrumental moderna, no alcanza para definirlo. Las etiquetas le resultan absolutamente vacuas. Beckett fue simplemente Beckett. La totalidad de su obra constituye un mundo propio, una poética inclasificable. Sus piezas teatrales generaron malos entendidos cada vez que fueron representadas, sembrando el desconcierto, la incredulidad y la sorpresa en espectadores y críticos por igual. Su teatro fue despojándose

paulatinamente de todo su instrumental y sus convenciones dramáticas, considerados imprescindibles por la dramaturgia occidental: en sus últimas obras ya no hay situación ni acción dramática, conflicto, espesor psicológico de los personajes, ubicación espacio-temporal, identidad, relato, decorados, y sin embargo asistimos a muchos momentos del más puro, genuino y verdadero hecho teatral; gemas que son prácticamente inhallables en la dramaturgia contemporánea, sumergida en la actualidad en un estado de decadencia atroz, dominada por el yugo del naturalismo. Su teatro parece hacer pie justo ahí, en el borde de la nada, a punto de precipitarse hacia el abismo. Pese a haberse convertido en un clásico, pese a haber sido absorbido por la industria cultural, Beckett nos sigue interrogando, sigue molestándonos, sus obras continúan indagando sobre nuestro fracaso, el de toda una cultura occidental moderna, que no deja de ser, como alguna vez escribió Walter Benjamin, “un documento de barbarie”.

Intentaremos entonces aquí pensar la obra de Samuel Beckett a la luz de la filosofía de Walter Benjamin. Iluminar “benjaminianamente” a Beckett: ése será nuestro desafío. Trabajaremos específicamente con la lectura que Michael Löwy hace de las Tesis de la Filosofía de la Historia de Walter Benjamin, en su libro “*Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis Sobre el concepto de historia*”. Y por otro lado, nos referiremos al universo autoral global que se desprende de las obras dramáticas de Samuel Beckett, esto es, tomaremos la obra de Beckett como un corpus integral, más allá de ejemplificar ciertos conceptos con algunas de sus obras dramáticas en particular, especialmente *Catástrofe*, *Fin de Partida* y *La última cinta de Krapp*, entre otras.

La reflexión y la escritura como fragmento

En Benjamin no hay sistema filosófico posible: su reflexión adopta la forma del ensayo o del fragmento, cuando no de la cita pura y simple. Los pasajes arrancados de su contexto se ponen al servicio de su propio uso (Löwy, 2002, 17). No hay posibilidad entonces de efectuar una sistematización de ese “pensamiento poético”, al decir de Hannah Arendt. Al mismo tiempo, los conceptos de Benjamin devienen en experiencias históricas concretas: Benjamin no es un pensador abstracto, que sostiene ideas eternas e intangibles, que no tienen correlato en las vivencias del hombre contemporáneo. Sino que más bien su pensamiento interroga, ausculta, molesta a una época en el corazón de su misma praxis, como quizás pocos filósofos han podido llevarlo a cabo. Beckett, por su parte, desarrolla una escritura fragmentaria por excelencia. El todo es algo que jamás se podrá reconstituir a lo largo de su poética. En todo caso, éste estará dado exclusivamente por el fragmento. En *La última cinta de Krapp*, por ejemplo, se nos ofrece un relato inacabado, en el que un viejo deformado llamado Krapp escucha sus propias grabaciones, efectuadas en un pasado muy lejano, a través de las cuales intenta rescatar sus vivencias. Una vida en la que lo mejor nunca aconteció, o al menos, no puede ser recordado por el protagonista de la obra. La historia se construye así a partir de una memoria llena de lagunas y reiteraciones, en donde no sólo el presente del personaje es desolador, sino que tanto su pasado como su futuro parecen pertenecer a la más absoluta de las oscuridades.

Catástrofe, por otra parte, obra breve de Samuel Beckett escrita en francés en 1982, puede entenderse como una lectura sobre el lugar que ocupa el hombre en una modernidad absolutamente en crisis. Los personajes de *Catástrofe* son seres sin voluntad, oprimidos, que existen sólo en tanto y en cuanto responden a órdenes, que les son transmitidas a su vez por otros que están inmersos también dentro de la lógica predatoria del sistema social: hombres totalmente carentes de personalidad individual, sometidos a un poder político omnisciente. Seres que forman parte de un engranaje que está mucho más allá de ellos, pero que los constituye, los forma y los determina. Su argumento se desarrolla durante el ensayo de la última escena de una obra teatral. Un hombre, bajo el nombre de P (Protagonista), se encuentra sobre una tarima. El Director y su Asistente llegan para señalar los últimos retoques a su obra. La imagen de P comienza a ser degradada mediante distintas modificaciones corporales y de vestuario, a través de las órdenes tiránicas e impiadosas del director. El iluminador, que estará siempre en off, sigue también las indicaciones del director, generando un juego de luces y sombras sobre el actor. Una vez finalizado el ensayo, el director imagina ya los aplausos que se oyen a lo lejos. La obra finaliza con P volviendo su cabeza hacia la oscuridad (Margarit, 2003, 102). En esta obra, como señalábamos antes, P existe en tanto es modelado por las órdenes del director. Son las disposiciones del director las que le dan entidad real. Los personajes se definen aquí por el rol que ocupan -de la misma manera en que el trabajador en la modernidad capitalista se define pura y exclusivamente por su función-, pero también en tanto son moldeados, constituidos, configurados por ese gran Otro que aquí es encarnado por la figura del Director. Es decir, la figura representativa del poder, del sistema, el testaferrero del mecanismo social-teatral, en este caso.

En consonancia con esto, a partir de Benjamin se reactualiza la crítica romántica de la modernidad: “la transformación de los seres humanos en máquinas de trabajo, la degradación del trabajo a una simple técnica, el sometimiento desesperante de los individuos al mecanismo social” (Löwy, 2002, 19). En sus escritos sobre Baudelaire, Benjamin retoma la idea romántica de la oposición radical entre la vida y el autómatas, en el contexto de un análisis de inspiración marxista de la transformación del proletariado en

autómata: los gestos repetitivos, vacíos de sentido y mecánicos de los trabajadores puestos frente a la máquina son similares a los gestos de autómatas de los personajes de Beckett; del Protagonista de *Catástrofe*, por ejemplo, que sólo ejecuta algún movimiento, o expresa algún mínimo hábito de vida, en tanto es accionado por el Asistente. Su cuerpo es un mero receptáculo de las órdenes del Director, que se materializan a través del obligado canal del Asistente. Personajes que carecen ya del conocimiento de la experiencia auténtica, si es que alguna vez pudieron acceder a ella. Autómatas que han liquidado por completo su memoria (Löwy, 2002, 29-30), como le sucede a Krapp, quien es incapaz de recuperar aquello que ha vivido, aún a pesar de que muchas de sus vivencias estén grabadas en cintas magnéticas. Pero lo que escucha le es ajeno completamente. No hay sentido posible ya para él. Su vida se le escapa, se le escurre entre los dedos. Y es incapaz siquiera de darse cuenta de ello. Lo único que puede hacer, en todo caso, es reírse, sentir desprecio por aquello que él mismo fue alguna vez, o simplemente conmovirse por el atisbo de una experiencia auténtica: la visión de los ojos de la mujer que amó alguna vez, hace ya mucho tiempo.

El pesimismo activo y la poética del fracaso

Benjamin concibe la revolución como la interrupción de una evolución histórica que lleva a la catástrofe (Löwy, 2002, 24), interrupción que, dentro del universo de *Catástrofe*, podemos asimilar al corte rasante y seco, a la ruptura radical de esa cadena de mandos que se establece entre Director, Asistente y Protagonista; ruptura que, dentro de los límites de la obra de Beckett, nunca llegará a acontecer.

Ante la advertencia del peligro catastrófico que trae aparejada la evolución histórica, Benjamin reivindica un pesimismo revolucionario. Un pesimismo que estará siempre al servicio de la emancipación de las clases oprimidas: “un pesimismo activo, organizador, práctico, íntegramente volcado al objetivo de impedir el advenimiento de lo peor (Löwy, 2002, 25).

Frente a esto podemos oponer la poética del fracaso de Beckett, quien elabora una obra que desde su mismo origen se encuentra impedida, imposibilitada, y que por lo tanto va a suponer esa imposibilidad para poder ser. No nos encontraremos aquí con una escritura que delate su fracaso, sino más bien con una poética que se elaborará alrededor de ese fracaso, utilizando para ello “un lenguaje que es también impotencia y fracaso” (Margarit, 2003, 8).

En ese sentido, como sostiene Carlos Pereda -en su artículo *Lecciones de la bajeza*, incluido en el libro “Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana”- en Benjamin, de lo que se trata es de rescatar la sabiduría del fracaso, esto es, se trata de salvar para nuestra memoria todo lo excluido por los poderosos, aquellos que están siempre dispuestos a excluir y aplastar. La filosofía de Benjamin, al igual que la poética de Beckett, nos entrena para: “en los límites mismos del fracaso, no sucumbir en la tentación de la impotencia” (Fehrmann y Massuh, 1993, 91). Las obras de ambos se construyen así desde la negatividad pura y dura, desde el lugar, la mirada y las experiencias de los vencidos. No sólo se elaboran desde esa instancia sino que suponen lo negativo, el fracaso, la derrota, lo bajo, para poder ser. Una filosofía y una poética de lo vulgar, de lo marginal, del borde.

A esta altura es necesario preguntarse si ese “cepillar la historia a contrapelo”, esto es, si en ese “luchar contra el espíritu de la historia antes que unirse a él” (Buck-Morss, 1981, 111), si en esa declaración de principios de Benjamin no está contenida ya la insistencia en la poética del fracaso de Samuel Beckett, es decir, su necesidad de elaborar una obra que se construya sobre la imposibilidad, como decíamos líneas arriba: decir, nombrar, señalar, desocultar esa imposibilidad, esa impostura, esa pérdida, aunque en realidad ya no haya nada que se pueda decir, nada por nombrar ni señalar, sólo quizás la propia e irreversible degradación. Autoimponerse la obligación de expresar aunque no haya nada que expresar, en el caso de Beckett. Comprender la historia desde el punto de vista de los oprimidos, desde Benjamin.

El horror “dentro del cráneo”

Löwy sostiene que Benjamin, allá por 1940, tuvo la premonición de los monstruosos desastres que podía alumbrar la civilización capitalista-industrial burguesa en crisis (Löwy, 2002, 26). Pudo entrever el horror del fascismo en su máxima expresión. Beckett, a su vez, tuvo que vivir ese naufragio en carne propia, y dio cuenta de ello en sus obras. Es evidente que la obra de Beckett está profundamente marcada por el horror de la Segunda Guerra Mundial: sin Auschwitz sería imposible pensar en *Esperando a Godot* o en *Fin de Partida*, en tanto en estas obras asistimos a un mundo escenificado en el cual la catástrofe ya ha sucedido, como dijo el gran dramaturgo alemán Heiner Müller. Y es que la obra entera de Beckett puede leerse desde esta clave. Aquel horror que Benjamin llegó a intuir, pero que no alcanzó a ver en su máxima expresión con sus propios ojos, está plenamente presente en las obras de Beckett. Y ese horror manifiesto en el mundo exterior propició la retirada del hombre a su interior, después de la Segunda Guerra Mundial. Un mundo interior que se exterioriza como espacio cada vez más despojado, en la medida en que, a su vez, las palabras ya no alcanzan para dar cuenta de ese exterior (Margarit, 2003, 53). Ese espacio mental que se encuentra

“dentro del cráneo”, es el que intenta representar y exponer Beckett en la escena. Mundo caracterizado, como no puede ser de otra manera, por la pérdida, la indeterminación, la oscuridad y el fracaso.

Esta imposibilidad de las palabras, que ya no permiten dar cuenta del afuera, -como afirmábamos en el párrafo anterior-, señala aquello que en la obra de Beckett asume una importancia cardinal: el cuestionamiento de la palabra como medio de comunicación de la experiencia. La palabra permite construir la identidad o el sentido, pero a la vez los niega, señalando la brecha insalvable entre la experiencia del mundo y su reconstrucción o transmisión a través del lenguaje. Si en una primera etapa de su producción esto se manifestaba a través del uso de diálogos que señalan la dificultad para la comunicación, en las obras breves directamente el lenguaje aparece desarticulado, sin emisor o ausente (por ejemplo en *No yo*, *Ese tiempo* o *Acto sin palabras*). Se le otorga cada vez una mayor importancia a la cualidad significativa del silencio, a la capacidad expresiva del sonido prelingüístico, a la superposición de voces, y a la escisión entre el personaje en escena y las fuentes de emisión de voz. Se podría decir que lo que caracteriza a estas obras es una imagen del lenguaje "en negativo", violentado y desgarrado. Un lenguaje que se pregunta a sí mismo por su función, cuyo autocuestionamiento lo conduce a la interrupción de la frase a mitad de camino y al silencio. El camino de Beckett entonces, en la progresión de su obra dramática, es desde las palabras hacia el silencio.

Espacio y Tiempo

Las nociones de espacio y tiempo que define Beckett en sus obras dramáticas son coordenadas que están atravesadas por lo que Max Weber había identificado como “creciente racionalización y desencantamiento de la sociedad” (Buck-Morss, 1981, 135). Beckett describe el tiempo de la alienación moderna / posmoderna: un tiempo interminable, vacío, homogéneo, sin referentes concretos, que es pura repetición de ese sin sentido que rodea y agobia a los personajes hasta llevarlos a la inacción total. Un tiempo caracterizado por la subordinación a una razón instrumental cada vez más deshinchada, a medida que nos internamos en las obras dramáticas del último período de su vida, el último Beckett, aquel de las obras breves. Desde Benjamin, será la revolución la que hará saltar ese *continuum* de la historia uniforme y hueca, que se dedica a narrar exclusivamente el cortejo triunfal de los vencedores.

En las obras de Beckett los personajes viven en un tiempo detenido, en un puro presente, sin poder recuperar las luchas de sus antepasados, sin poder vivenciar en absoluto el pasado. El pasado, igual que el presente, es una instancia que carece de sentido, en tanto momento constitutivo de la subjetividad de los personajes. Nuevamente nos encontramos aquí con un hombre alienado, escindido tanto respecto de su presente como de su pasado, sin posibilidad alguna de recuperar vivencias propias y/o ajenas. Todo le resulta de una “ajenidad” extrema, como le sucede al personaje de Krapp, por ejemplo, como señalábamos líneas arriba. Por otra parte, en Beckett nunca hay un espacio referencial claro, sino que se crea un espacio abstracto cuyo fin es dar a lo acontecido el carácter de una "imagen mental". Por este motivo encontramos a menudo escenarios a oscuras donde un foco ilumina a una persona o a una parte de la persona. En este contexto, los elementos que forman parte del escenario, como en un sueño, adquieren un carácter simbólico. En *Rockaby*, por ejemplo, una mujer en una silla es mecida al ritmo de sus pensamientos, estableciendo una relación directa entre una acción externa –el movimiento de la silla mecedora– y un proceso interior o mental del personaje.

Tomemos por ejemplo, el planteo espacial que se propone en *Fin de Partida*. En esta obra, el espacio se construye como un lugar representativo de la degradación del mundo: un entorno cerrado, un espacio asfixiante, que se revela como vago e indeterminado. Un lugar que carece de referencias específicas, un interior gris, un ambiente desamueblado, habitado por personajes que son sólo despojos de sí mismos, de lo que alguna vez fueron: un hombre en silla de ruedas; sus padres, sin piernas, que sobreviven dentro de sendos tachos de basura; otro hombre, convertido en mero “esclavo” del primero, que no puede sentarse. De manera tal que no sólo el espacio asume un lugar degradado sino que también los cuerpos de los personajes se ven desmembrados, deformados, deteriorados. Como si la indeterminación espacial afectara la identidad de los personajes. Por otro lado, desde las ventanas de esa habitación es posible ver la tierra y el mar, pero sin embargo los personajes no pueden acceder a ellos. Y es que la obra, como afirma Lucas Margarit, se construye a partir de referencias a espacios interiores y exteriores: el mundo, la habitación, los tachos de basura, y cada una de estas instancias señalarían distintos grados de degradación contenidos dentro del mundo. La imagen del espacio -no sólo en esta obra sino también en la totalidad de la producción dramática de Beckett- puede pensarse entonces como un vacío que se manifiesta cada vez más acentuadamente (Margarit, 2003, 48-49-53).

De manera análoga a lo que ocurre con el espacio, en las obras breves de Beckett el tiempo adquiere un carácter abstracto. No hay objetos ni referencias culturales que permitan establecer claramente una época. Los personajes se presentan como un continuo estar siendo, estar siendo percibidos en un presente que se manifiesta desde el hecho mismo de la percepción. Viven en un eterno presente cuyo pasado se les escapa, lo que les impide construir un futuro. El tiempo se reduce a la continuidad de lo mismo, a la repetición incesante del mismo acto: la percepción del paso del tiempo. La representación de un tiempo homogéneo y

vacío, tal como lo construye la historiografía historicista, en las tesis de Benjamin. Un tiempo que no puede dejar de estar asociado a la representación del progreso del género humano en la historia, como sostiene Benjamin en la tesis XIII: concebir el progreso como lo distintivo de la historia del hombre sólo puede ser posible en la medida en que pensemos a la humanidad como recorriendo un tiempo vacío y homogéneo. Una evolución histórica para la cual el concepto de progreso es fundamental, en tanto ese progreso que lleva adelante la razón instrumental sólo engendra catástrofe. Y por eso se vuelve imprescindible luchar para alcanzar un “verdadero estado de excepción”, en la medida en que “que las cosas sigan así, ésa es la catástrofe” (Löwy, 2002, 104).

En este contexto, la identidad que proporciona la memoria es puesta en cuestión. En el puro presente, los personajes de Beckett son incapaces de dar forma a un relato coherente que articule su experiencia. Recurren entonces a dispositivos técnicos como fotografías o grabaciones con la intención de adquirir solidez, pero su intento los conduce nuevamente al fracaso y los devuelve a la incertidumbre existencial. Como ejemplo de esto último, podemos pensar en el cortometraje *Film*, -cuyo guión fue elaborado en torno a la premisa del filósofo inglés Berkeley: “ser es ser percibido”- o en *La última cinta de Krapp*.

En lo que respecta al pasado, éste se presenta como inaccesible, inalcanzable e inaprensible para los personajes de las obras de Beckett. Es un pasado mítico, que remite al Paraíso perdido, pleno de cualidades idílicas. Un pasado poblado de objetos, hechos, situaciones, personas que ya no están más en ese presente de carencia y despojamiento absoluto en que viven esos personajes. Un pasado que quizás es utópico justamente porque está negado para ellos, en el sentido de que es imposible que puedan retornar a él. Porque el tiempo sólo avanza hacia adelante -pese a que los personajes de Beckett parecen habitar por siempre un “tiempo cero”, detenido, una temporalidad homogénea y vacía que se repite infinitamente, como un mecanismo de relojería absolutamente preciso-, no hay posibilidad de detenerse y volver la mirada hacia atrás, como el Ángel de la historia de la tesis IX de Benjamin. El pasado no se puede recuperar, es pura pérdida, pura carencia. Una ausencia, por demás, sumamente añorada. Esos “otros tiempos” pasados que traen la posibilidad de la resignificación del presente del relato, en tanto implican la promesa de la posibilidad de otras alternativas diferentes a la actual; promesas en negativo, en tanto forman parte de una instancia pasada que ya no se puede recuperar, como decíamos líneas arriba. El pasado como tiempo promisorio que deviene en la idea del tiempo como degradación (Margarit, 2003, 61), es un mecanismo que se encuentra presente en toda la dramaturgia de Beckett.

Por otra parte, el mundo exterior (esto es, aquel lugar al que no se puede acceder, como veíamos por ejemplo en *Fin de Partida*), de la misma manera que el pasado, queda determinado por el recuerdo idílico de “algo” perdido. Y puede pensarse también una correspondencia entre ese exterior y la naturaleza que subsiste fuera de esos espacios cerrados que proponen las obras de Beckett, en la medida en que ambos se encuentran marcados por la misma mirada de degradación y desintegración: una naturaleza moderna deteriorada, erosionada, afectada por el “desencantamiento del mundo” -producido a partir de la adopción a ultranza del desarrollo técnico-, sujeta así a la explotación indiscriminada del hombre.

El verdadero estado de excepción: el pasado como redención

Ya que el objetivo de Benjamin, como afirma Michael Löwy, es “profundizar y radicalizar la oposición entre el marxismo y las filosofías burguesas de la historia” (Löwy, 2002, 32), inyectándole nueva vitalidad al potencial revolucionario del primero, su concepción del pasado asume una impronta totalmente diferente: el pasado es aquel tiempo portador de redención, en tanto que, a partir de las luchas libradas en ese tiempo, es posible alcanzar la rememoración histórica de las víctimas del pasado (Löwy, 2002, 56). Pero para que tal reparación pueda llevarse a cabo, es necesario cumplir con los objetivos por los cuales aquellas generaciones pasadas, vencidas ya, lucharon y no lograron alcanzar. Como afirma Löwy, Benjamin claramente identifica aquí la redención con la liberación de los oprimidos: esto es, la “reparación de las injusticias pasadas y la realización de la utopía social” (Löwy, 202, 59). Por lo tanto, esta recuperación de las luchas y de las víctimas del pasado sólo puede realizarse en un presente activo. Se trata así de transformar el presente, caracterizado por la misma situación de injusticia y de explotación que el pasado. El pasado, entonces, como sostiene Löwy, sólo podrá comprenderse a la luz del presente, y su verdadera imagen es fugaz y precaria, “como un relámpago”.

Y es por eso que la revolución es concebida por Benjamin como “un salto dialéctico fuera del *continuum*, en primer lugar hacia el pasado y luego hacia el futuro. El `salto de tigre hacia el pasado` consiste en salvar la herencia de los oprimidos e inspirarse en ella para interrumpir la catástrofe presente” (Löwy, 2002, 140). Se trata así de hacer estallar la uniformidad de la historia, recuperando las tradiciones de lucha de las generaciones pasadas, como señalábamos arriba. Una tradición caracterizada por la presencia explosiva de momentos emancipadores del pasado volcados hacia el presente: “El primer día nuevo incorpora todo el tiempo precedente. En ese día se condensan todos los movimientos de rebelión del pasado, toda la riqueza de tradición de los oprimidos. Se trata de percibir la constelación crítica que tal o cual fragmento del pasado forma con tal o cual del presente” (Löwy, 2002, 144).

De esta manera, contra la concepción historicista cuantitativa del tiempo histórico como acumulación, cuyo arquetipo más claro es el reloj como portador de un tiempo homogéneo y vacío que produce el eterno retorno de lo siempre igual; -esto es, del sufrimiento, la miserabilidad y de la explotación lisa y llana, cada vez más insoportable y aberrante-, Benjamin esboza su concepción cualitativa, discontinua y heterogénea del tiempo. Es “el tiempo de la memoria, de la rememoración orgánica, que tiene llenos y vacíos” (Löwy, 2002, 150-51). Las “astillas del tiempo mesiánico” de Benjamin son los episodios de rebelión, los breves instantes que salvan un momento del pasado y producen una interrupción en la continuidad histórica. Ese tiempo cualitativo, pleno potencialmente de astillas mesiánicas, se opone al devenir vacío, al tiempo meramente cuantitativo de la sociedad moderna occidental (Löwy, 2002, 162).

Es evidente que en Beckett no hay ninguna idea de revolución ni de redención de un pasado recuperado por un presente críticamente activo, pero no obstante, es posible ver en toda su poética una crítica profunda a esa degradación, a ese deterioro alienante que alcanza su máxima expresión con la entronización de la moderna racionalización instrumental en la sociedad poscapitalista. Crítica que opera por simple “mostración”, por la mera “descripción” -sin valerse del naturalismo, sino más bien renegando de él-, de los fenómenos subyacentes en las sociedades contemporáneas. Y es que a partir de los mundos ficcionales que proponen sus obras es posible advertir que “toda la sociedad moderna está sometida a la repetición, al `siempre lo mismo`, disfrazado de novedad y moda (Löwy, 220, 104). La eterna repetición de lo mismo que en la poética de Beckett se ve ejemplificada en la manera en que este recurso -el de la recurrencia y la reiteración de objetos, textos, situaciones, procedimientos escénicos y acciones físicas- es utilizado para construir sentido. Los soliloquios artísticos, circulares, de sus personajes, funcionan también como repeticiones. Los personajes de sus obras están presos en una circularidad, en una duplicación, de la que nunca pueden escapar.

Por otra parte, este deterioro también se puede ver en el lugar que ocupan los objetos en las obras de Beckett: un lugar de degradación. Los objetos nunca cumplen con la función para la que fueron creados, sino que se los utiliza como meras prótesis de funcionamiento. Es decir, la relación que se establece con un objeto permite al personaje afirmarse como sujeto y huir de la angustia: esto produce, a su vez, acciones repetitivas, obsesivas, a la búsqueda de sentido, cuya única finalidad es evitar la incertidumbre del ser. A la vez, se puede observar una cosificación de los sujetos. Por ejemplo, cuando se presenta a un personaje postrado en su cama que sólo puede mover su boca, o cuando la boca es una mujer-boca, un sujeto vuelto objeto. Beckett borra los límites externos e internos del personaje: no se sabe bien dónde empieza ni dónde termina un personaje, o si es sujeto u objeto desde un punto de vista dramático. El sujeto, en otros casos, queda sometido a la voluntad de otro que lo domina y lo convierte en objeto, como señalábamos antes en *Catástrofe*, por ejemplo.

De esta manera, el recorrido beckettiano deviene finalmente (como sostiene Halima Tahan -en su artículo *Beckett: las complicidades productivas*, que forma parte del libro “Samuel Beckett en la Argentina”, compilado por Jorge Dubatti-), en un lento proceso de “desculturización”, en la huida y el exilio, un refugiarse en un espacio interior que es alcanzado también por signos evidentes de esa misma degradación que afecta al mundo exterior. Movimiento incesante de fuga que busca apartarse de lo codificado. (Dubatti, 1998, 204). “Desculturización” tanto más necesaria quizás porque, como sospechaba Walter Benjamin, todo documento de cultura no deja de ser a la vez uno de barbarie.

Por lo que hemos expuesto hasta aquí, es posible pensar a los autores a los que nos hemos referido en este trabajo como aquellas subjetividades que, en términos de Michael Löwy, “precipitan el fin de los tiempos” (Löwy, 2002, 164).

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (2004). Sobre el concepto de Historia. Editora Fantasma. Buenos Aires.
- BUCK-MORSS (1989). Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Editorial Visor. Madrid.
- BUCK-MORSS (1981). Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Siglo veintiuno editores. México.
- DE LA PUENTE, Maximiliano y LIVCHITS, Leonel (2006). Proyecto Samuel Beckett - Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Presentado en el marco del “Centenario Beckett”, organizado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (Inédito).
- DUBATTI, Jorge (comp.), (1998). Samuel Beckett en la Argentina. Libros del Rojas- Eudeba. Buenos Aires.
- FEHRMANN, Silvia y MASSUH, Gabriela (comp.), (1993). Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana. Alianza Editorial. Buenos Aires.
- IBARZÁBAL, Clara (2006). Beckett, un teatro indigesto. Ponencia presentada en el marco de las “Jornadas Beckett”, coordinadas por Jorge Dubatti, organizadas para conmemorar el centésimo aniversario del nacimiento del dramaturgo irlandés (Inédito).
- LÖWY Michael (2002). Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “sobre el concepto de historia”. Fondo de

Cultura Económica. Buenos Aires.

MARGARIT, Lucas (2003). Samuel Beckett: Las Huellas en el vacío. Ediciones Atuel-La Avispa. Buenos Aires-Madrid.