

Beckett y el fin de la literatura

Genealogía de un mito¹



Bruno Clément

Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, Francia.

bpe.clement@gmail.com

Cristian Ton (traducción)

Fecha recepción: 15 de julio de 2023

Fecha aceptación: 01 de agosto de 2023

Resumen

En julio de 1937, un amigo de Samuel Beckett, Axel Kaun, le pide que traduzca al inglés algunos poemas alemanes. Esta carta está escrita en alemán y es en alemán la lengua en que, el 9 de julio del mismo año, Beckett le comunica su rechazo. Un rechazo debidamente argumentado y que nos interesa profundamente, puesto que define una especie de programa poético del que, podemos decir, y de hecho se ha dicho a menudo, incluso relativamente tarde, que la obra de Beckett, en mayor o menor medida y sin duda con ciertos matices, ha llevado a cabo.

Palabras clave: poemas alemanes; genealogía; Blanchot

Beckett et la fin de la littérature – généalogie - un mythe

Abstract

In July 1937, a friend of Samuel Beckett, Axel Kaun, asked him to translate some German poems into English. This letter is written in German and German is the language in which, on July 9 of the same year, Beckett communicates his rejection. A properly argued rejection that interests us deeply, since it defines a kind of poetic program of which,

1. Conferencia del viernes 9 de abril de 2021: Beckett et la fin de la littérature - généalogie d'un mythe en el marco de la Cátedra de Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie (2005-2020) del Collège de France dictada por el profesor Antoine Compagnon. Agradecemos el permiso y la predisposición del Profesor Bruno Clément para traducir y publicar su conferencia.

we can say, and in fact it has often been said, even relatively late, that Beckett's work, to a greater or lesser extent and without . doubt with certain nuances, has been carried out.

Key words: German poems; genealogy; Blanchot

En julio de 1937, un amigo de Samuel Beckett, Axel Kaun, le pide que traduzca al inglés algunos poemas alemanes. Esta carta está escrita en alemán (una lengua que Beckett domina perfectamente) y es en alemán la lengua en que, el 9 de julio del mismo año, Beckett le comunica su rechazo. Un rechazo debidamente argumentado y que nos interesa profundamente, puesto que define una especie de programa poético del que, podemos decir, y de hecho se ha dicho a menudo, incluso relativamente tarde, que la obra de Beckett, en mayor o menor medida y sin duda con ciertos matices, ha llevado a cabo. Esta carta importante data, ya lo dije, de 1937. Recién fue conocida por el público, un público selecto y bastante confidencial, en 1983, época en la que Rubyn Cohn, una amiga personal de SB que luego se convirtió en una gran experta en su obra, la publicó en Calder en una recopilación de *Disjecta*. Si le creemos a Ruby Cohn, la carta en cuestión no fue publicada completamente en contra de la opinión de su autor, pero tampoco sin un encogimiento de hombros aquiescente por parte del interesado, lo cual no sorprende mucho cuando se le conoce un poco (¿por qué publicar esta *German bilge*, este “fárrago alemán”, habría dicho a Ruby Cohn?).

Se lee, específicamente, en esta carta:

Cada vez más, mi lenguaje se me presenta como un velo que hay que rasgar para llegar a esas cosas (o a esa nada) que se esconden detrás. ¡Gramática y estilo! Para mí, parecen ser tan irrelevantes como un traje de baño Biedermeier o la imperturbabilidad de un caballero. Una máscara. Esperemos que llegue el momento, gracias a Dios, en ciertos círculos ya ha llegado, en el que la mejor manera de usar el lenguaje sea maltratarlo de la manera más efectiva posible.

¿Es la literatura la única que se ha quedado rezagada en los viejos caminos que la música y la pintura han abandonado desde hace tanto tiempo? ¿Hay algo sagrado, paralizante, en esa cosa antinatural que es la palabra, algo que no se encuentra en los materiales de las demás artes? ¿Existe alguna razón por la cual esta materialidad tan arbitraria de la superficie de la palabra no pueda disolverse, como por ejemplo la superficie del sonido, devorada por grandes silencios oscuros en la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, que hacen que durante páginas enteras no se puede percibir nada más que un camino de sonidos suspendidos a alturas vertiginosas que conectan abismos insondables de silencio?

Escribiendo en un alemán que considera malo, Beckett se disculpa ante su interlocutor:

de poner en peligro, involuntariamente, una lengua extranjera, como me gustaría poner en peligro consciente y deliberadamente la mía propia, y como lo haré.
Deo juvante.

De esta manera, espera poder captar el “murmullo de esa música final o de ese silencio que está en fondo de Todo”.

Si ciertos puntos de este programa pueden juzgarse destructivos, arrojando descrédito sobre cierta forma de expresión (es característico de todos los grandes artistas trabajar en este tipo de revolución), la carta que Beckett le envía a su amigo es finalmente muy

constructiva. Y muy decidida. Beckett incluso hace algunas propuestas específicas: aboga, por ejemplo, por una literatura de la “no-palabra” (la musicalidad) y esboza, quizás el punto más innovador, una poética bilingüe.

Hay algunos puntos en común con otros grandes innovadores: con Mallarmé, quien habla de la poesía como una “música del silencio”, y busca “devolver un sentido más puro a las palabras de la tribu”, etc.; pero también con un filósofo como Bergson (quien, apenas se lo sabe, recomendaba a los filósofos escribir en una lengua que hiciera “olvidar las palabras”).

Por lo tanto, todo menos una voluntad de poner fin a la literatura (¡no es de ninguna manera el objetivo de Mallarmé, ni de Bergson tampoco!). Por el contrario, hay una voluntad declarada de hacer que la literatura recupere lo que el joven Beckett concibe como un retraso que ha sufrido, según él, en comparación con la pintura y la música.

En octubre de 1953, cuando se publica *El innombrable*, último volumen de una trilogía de novelas de Beckett, Blanchot publica, en la revista NRF, un artículo que se ha convertido en un hito, mucho más significativo que la carta que acabo de citar, y que titula “¿Dónde ahora? ¿quién ahora?”. En este artículo, que Blanchot recopiló seis años más tarde en *El libro por venir* (sección “¿Hacia dónde va la literatura?”), se puede leer que *El innombrable* es un libro “deliberadamente privado de todos los recursos”, que “acepta comenzar en este punto donde ya no hay posibilidad de continuidad”, “un libro escrito sin engaños, sin subterfugios” y que hace oír “el estancamiento de lo que nunca avanza”. “No hay nada admirable” en este libro, dice Blanchot. “Los sentimientos estéticos ya no tienen cabida aquí”. Finalmente, y estas son sus últimas palabras sobre estas tres novelas, Blanchot plantea la hipótesis, que concuerda con el resto del conjunto, y precisamente con esta sección, que incluye un capítulo titulado “La desaparición de la literatura”, de que *El innombrable* se acerca quizás al punto de donde surgen todos los libros “donde, sin duda, la obra se pierde, que siempre arruina la obra”.

Tras la muerte de Beckett, en 1989, casi 50 años después, Blanchot persiste y señala, llegando incluso a decir que a propósito de Beckett se hablaría erróneamente de una obra: “No hay obra en Beckett”, afirma expresamente sin escrúpulos.

La confrontación de estos dos textos (la carta de Beckett y el artículo de Blanchot), separados en el tiempo por unos quince años, nos deja un poco perplejos. ¿Cómo se pudo pasar de un programa bastante determinado y, en cualquier caso, inventivo, que apuntaba hacia una especie de revolución literaria, a esta meditación sin duda llena de atractivos, y que ha pesado tanto en el discurso crítico beckettiano, que lleva la obra de Beckett hacia “la ausencia de obra” de la que hablan en aquel momento tanto Blanchot como Foucault, este también lector de Beckett (y quien lo cita incluso, sin mencionarlo por su nombre, al comienzo de su lección inaugural aquí mismo, en el Collège de France, en 1970)? Voy a intentar responder a esta pregunta, no sin antes traducirla en términos que se ajusten a las preocupaciones teóricas que han sido las mías propias durante mucho tiempo, y que se refieren a lo que a veces he llamado la poética del comentario.

Pero antes de esto, me gustaría señalar dos cosas.

La primera es que la forma en que planteo la pregunta (¿cómo se pudo pasar en tan poco tiempo, y a propósito de la misma obra, de un programa constructivo a la tesis de “la desaparición de la literatura”?) esta forma de hacer la pregunta es evidentemente tendenciosa. De hecho, no se puede decir *que realmente se haya pasado*, en 15 años, de la declaración de un programa estético a ese decreto de la ausencia de obra y el repudio de todo criterio o de todo sentimiento estético. Beckett escribe esta carta en 1937, pero solo es una carta,

es privada y nadie la conocía antes de la iniciativa de Ruby Cohn en 1983. En 1953 (y tampoco en 1959), Blanchot no había tenido la oportunidad de conocerla. Al proclamar, de manera bastante solemne y duradera, que “no hay obra en Beckett”, está más atento y sensible al espíritu de la época (al que, por cierto, contribuye en gran medida a alimentar) que a las declaraciones de intención del autor al que se refiere (y al que casi le niega, de hecho, ser un autor). Obviamente, no ocurre lo mismo en 1990. En ese momento, la totalidad de la obra de Beckett es conocida y publicada, así como la carta de 1937, que en esa época aún no se comenta mucho. Una mirada rápida a los títulos principales de Beckett, así como a las formas extremadamente variadas que ha tomado su producción, hace que esta declaración de la ausencia de obra tenga un sabor más bien extraño.

Mi segunda observación es la siguiente. Blanchot construyó finalmente su discurso sobre Beckett citando solo 4 o 5 de sus libros (las tres novelas de la trilogía, *Molloy*, *Malone muere*, *El innombrable*; *Cómo es*, que data de 1960; y en las últimas líneas de su último texto de 1990, algunas palabras de *Sobresaltos*, un breve texto en prosa escrito por Beckett inicialmente en inglés y publicado en Francia solo unos meses antes de la muerte del autor). En otras palabras, Blanchot habla de Beckett sin mencionar ni una palabra sobre su teatro, sin decir nada sobre su poesía, sin siquiera insinuar su bilingüismo, sin hablar de sus textos tan ricos sobre la pintura, sin mencionar tampoco su obra cinematográfica, que no es del todo insignificante (Beckett es autor de una película y de varias piezas breves para la televisión que dieron lugar a que Deleuze escribiera *Lo agotado*, un texto de gran belleza). Decir en 1989, en el momento en que Beckett muere, que no hay obra en Beckett es llevar la tesis del fin de la literatura muy lejos, es llevarla más allá no solo de lo razonable, sino más allá de lo evidente. Es negar la existencia de *Fin de partida*, de *Los días felices*, de *La última cinta*, es negar la existencia del teatro; es negar la existencia de *Mal visto, mal dicho* (que Badiou en algún lugar considera como uno de los textos en prosa más hermosos escritos en el siglo XX), de *Compañía*, de *Rumbo a peor*, es negar la existencia y la importancia de los “dramaticules”, de todas esas piezas más o menos experimentales que manifiestan, por el contrario, la invención inagotable de Beckett en términos formales, y por lo tanto, atestiguan su voluntad de *hacer obra*.

Y sin embargo, y sin embargo... la fortuna de estas pocas páginas de Blanchot (5 o 6 en total, como máximo) ha sido inmensa. No creo exagerado decir que hoy en día sigue siendo legítima y relevante a los ojos de muchos, y probablemente no solo en Francia (en 1995, más de 40 años después del famoso artículo de Blanchot, Badiou aún lo cita con favor). ¿Cómo se puede explicar esto? Voy a utilizar el ejemplo de Beckett y su fortuna crítica para tratar de caracterizar no exactamente el gesto crítico en sí, sino las condiciones de su aparición. Donde se verá que el caso de Beckett probablemente no sea tan excepcional como se cree, y donde volveremos a hablar, de todas formas, del fin de la literatura.

El espíritu de la época

Un primer elemento debe tenerse en cuenta, me parece, para explicar que en 1953 (que es el año de *El innombrable* pero también el de *Esperando a Godot*, del cual Blanchot nunca hablará) se pueda evocar una posible desaparición, incluso el fin mismo, de la literatura (recuerdo que “La desaparición de la literatura” es uno de los capítulos que precede al de Beckett en *El libro por venir*). Para designar este primer elemento del complejo crítico, usemos la expresión muy vaga “el espíritu de la época”. En los años de los que estamos hablando, y donde prácticamente todo se juega en el caso de Beckett, el espíritu de la época es el de *El grado cero de la escritura*, del cual Blanchot habla

en el texto que precede a este en *El libro por venir*. Ahora bien, “el espíritu de la época” (a principios de los años 50) no se ajusta a la historia.

¿Cómo titula Blanchot su texto sobre Beckett? Mediante una cita, y ese título por sí solo es un logro. Es, en todo caso, todo un programa. “¿Dónde ahora? ¿quién ahora?” Esta cita está truncada en realidad. Las primeras palabras de *El innombrable* son “¿Dónde ahora? ¿cuándo ahora? ¿quién ahora?” Al omitir la pregunta “¿cuándo?”, Blanchot logra varios objetivos de una sola vez: en primer lugar, oculta lo que acabo de mencionar como “el espíritu de la época”. La triple pregunta de *El innombrable*, sobre la cual se ha escrito mucho, es, sin lugar a dudas, también una pregunta histórica. En efecto, ¿qué ocurre ahora (en 1953) con la actividad de escritura que, desde hace siglos, se basa por completo en las cuestiones del tiempo, del lugar, del sujeto? Sin embargo, el punto de vista de Blanchot está lejos de ser histórico. A la pregunta “¿dónde?”, él responde “en la región del error” y evoca “el lugar vacío donde habla la ociosidad de una palabra vacía”. A la pregunta “¿quién?”, responde “un Yo poroso y agonizante” o, parafraseando el título de Beckett (Blanchot parafrasea maravillosamente) “un ser sin nombre”. Pero a la pregunta “¿cuándo?”, no responde, al menos no directamente (lo “por venir” del título *El libro por venir* podría ser la respuesta, volveré sobre ello). Lo que es seguro es que del “ahora” que afecta a cada una de las tres interrogaciones, Blanchot no dice nada. Su tesis está inscrita en todas estas abstenciones, omisiones y conexiones (con Barthes, con Genet, con Kafka, con Mallarmé...), que son aún más impactantes por su mutismo: la literatura ha llegado a su propio fin, está muriendo por ser lo que es, en lugar de haber sido lo que fue. Desaparece esa función esencial que Bergson llamaba “fabuladora”, y al mismo tiempo que desaparecen las historias, desaparece aquel que era su garante, el auctor (Blanchot dice que, con Beckett, se abandona “todo lo que sucede bajo la autoridad de una conciencia”). Alguien firma estos libros (Blanchot menciona a Samuel Beckett), pero los firma, ¿cómo decirlo?, sin ser su autor, es simplemente el receptáculo neutral e impersonal de una voz que lo atraviesa como a pesar de sí mismo; Blanchot habla de “una palabra neutra que se habla a sí misma, que atraviesa a quien la escucha, sin intimidación”. Habla, siempre en *El libro por venir*, de “un autor sin libro, de un escritor sin escritura”.

Porque esos años cincuenta, sí, por supuesto, son los años de lo “neutro”, del cual Blanchot se convirtió en el heraldo. Y hay que admitir que logra, con cierta verosimilitud, la de los creadores de historias, atraer a Beckett hacia las redes de lo neutro. Sin embargo, debo recordar, un poco en el mismo espíritu en el que cité la carta de 1937, que Beckett nunca habla de un “yo poroso y agonizante”, sino de lo que él llama, en una fórmula inagotable para mí, “la insuprimible percepción de sí mismo”.

El final de los años cincuenta, el comienzo de los años sesenta, es la época del Grado cero, la época de lo neutro; también es la época en la que lo que Foucault llama “la ausencia de obra” gana reconocimiento; es además la época del estructuralismo, que había relegado al sujeto al margen del discurso teórico y aún más del discurso crítico.

Los años cincuenta son, finalmente, los años del llamado “nouveau roman”, aunque sus autoras y autores no necesariamente estuvieran de acuerdo con esa denominación. En todo caso, el “nouveau roman”, al que sin siquiera dudar se lo ha asociado a Beckett, quien como es obvio no ha consentido ni protestado, se caracteriza por (o en todo caso se ha podido caracterizar por) una serie de distanciamientos: distanciamiento del personaje, distanciamiento del narrador omnisciente, distanciamiento de lo que antes se llamaba trama (“Ya no se trata de personajes”, dice Blanchot en el mismo artículo, y siempre a propósito de Beckett, “ya no se trata de personajes bajo la protección tranquilizadora de sus nombres personales, ya no se trata de un relato, incluso llevado en el presente sin la forma del monólogo interior”). Para retomar una fórmula célebre (de Jean Ricardou), la novela llamada “nueva” ya no podía ser definida como la escritura

de una aventura (nada se suponía que le sucediera a nadie), sino como la aventura de una escritura (la literatura, por así decirlo, repliega su proceso sobre sí misma, antes o para poder decretar su propia inanidad, su propia desaparición).

La vida, y lo “fuera de la vida”

Seré menos extenso en el segundo punto. El asunto de lo neutro me permitirá explicarme. Beckett, incluso aquellos que no lo conocen bien, incluso aquellos que quizás solo han oído su nombre, saben que Beckett no era un hombre muy público. Todo lo que sabemos de él, me refiero al autor, a la persona llamada Samuel Beckett, lo sabemos de una manera casi indebida: a través de su correspondencia, cuya publicación él se opuso siempre en vida y que ahora está casi completamente publicada; a través de testimonios, confidencias, más o menos indiscretas pero sobre todo más o menos verosímiles, que solo encontraron confirmación y autoridad en la idea que de él las diversas leyendas habían forjado como personaje principal. Beckett nunca concedió una sola entrevista, nunca respondió a ninguna pregunta sobre el significado de alguna de sus obras o sobre su intención al escribirlas. Nunca permitió que lo filmaran; ahora circulan algunos segundos de imágenes robadas, y al verlas se tiene la sensación de estar infringiendo un imperativo aún más fuerte por no haber sido formulado desnudamente. Beckett era un hombre discreto, reservado, salvaje, elija el adjetivo que desee. Era difícilmente accesible. Se dice que, cuando salía, se cuidaba de pegarse a las paredes, de no dejarse reconocer. El anonimato no era exactamente su asunto, pero su deseo de no parecer, ni siquiera aparecer, no puede ser cuestionado. Pocas personas (pocos artistas, pocas escritoras, ningún escritor que yo conozca) han tenido una conducta comparable.

Excepto, por supuesto, Maurice Blanchot.

Difícil hacer como si la tesis de lo neutro pudiera ser abstraída de la dimensión cardinal de la vida de Maurice Blanchot, de la cual ninguna foto circuló durante su vida, y quien, por razones que sin duda no podrían ser ajenas a un pasado vivido como vergonzoso (antisemita, de extrema derecha, colaboracionista), deseó nunca ser encontrado o reconocido en vida, excepto por unos pocos amigos muy cercanos.

Hay, por lo tanto, lo pienso muy profundamente, una afinidad entre Beckett y Blanchot que se ha manifestado en la obra crítica de Blanchot a través de esta sublime teorización de lo neutro, que tal vez fue para él la tabla de salvación; y en Beckett, a través de una distancia cautelosa hacia cualquier comunicación o explicación, y, por consiguiente, hacia cualquier aparición pública.

Esto es lo que comúnmente se llama una coincidencia. Sin embargo, esta coincidencia es la causa, al menos parcial, de estas pocas páginas que Blanchot ha dedicado a Beckett y que tanto han contribuido a su notoriedad.

Algunos pasajes, algunas frases de sus comentarios sobre Beckett, incluso enmarcadas en un aparato teórico bien definido, y sólido, son iluminadoras desde este punto de vista. Incluso si para Blanchot las proposiciones que voy a citar no estaban formuladas sino para respaldar la tesis de lo neutro y de lo impersonal, llama la atención la insistencia con la que se evoca la vida y la muerte no de algún personaje, o instancia narrativa en particular, sino de Samuel Beckett mismo.

No hay nada admirable en una prueba de la cual no se puede escapar, nada que suscite admiración en estar encerrado y dar vueltas en un espacio del cual incluso

no se puede salir ni con la muerte, porque para caer en él, ha sido necesario precisamente haber ya caído fuera de la vida.

Lo que es seguro es que la persona de Samuel Beckett se menciona y, más que mencionarse, se encuentra presente en estas pocas páginas: no está ausente en ninguna línea de este primer y decisivo artículo. Por supuesto, esto se hace para afirmar que no tiene nada que ver con lo que se está tratando, pero, aun así, la persona del autor que hace desvanecer la noción de autor es esencial:

¿Quién habla aquí? [...] Por un convenio tranquilizador, nos respondemos: es Samuel Beckett. Con esto, parecemos admitir lo que hay de pesado en una situación que, al no ser ficticia, evoca el verdadero tormento de una existencia real.

Este sutil juego, que a veces da la impresión de ser un coqueteo, alcanza su consagración en el último texto (apenas dos páginas) que Blanchot dedica a Beckett en el número especial de *Critique* que le fue dedicado en 1990. En este increíble texto, Blanchot, al hablar de Beckett, se cita a sí mismo. La justificación (obviamente no verificable) que ofrece para esta autorreferencia me deja personalmente absorto:

... no diciendo algo, simplemente hablando, hablando sin vida, sin voz, con una voz más baja que cualquier voz: viva entre los muertos, muerta entre los vivos, llamando a morir, a resucitar para morir, llamando sin llamado (extracto de *La espera el olvido* que cito para terminar porque Beckett aceptó reconocerse en él).

“Eficacia de la ficción”

Tomo prestada esta expresión de Bergson para intentar caracterizar lo que para mí es el último rasgo del discurso crítico. No del discurso crítico que Blanchot sostiene sobre Beckett, sino de cualquier discurso crítico que importe, es decir, que marque de manera duradera las mentes, tanto las de otros críticos como, a veces, las de las escritoras o los poetas. Sí, quiero hablar de cualquier discurso crítico que deja atrás a los críticos profesionales. A veces se llama a este tipo de comentario, que toma prestado casi todo su material del autor que se lee, una “crítica mimética”. De hecho, se observa que ciertos comentaristas, al leer ciertos autores, tienden a hablar como ellos, a pensar como ellos, e incluso a inventar como ellos. Aquellos de ustedes que dirigen trabajos de investigación sobre Quignard o Duras, aquellos cuyos doctorandos trabajan sobre Blanchot, o Derrida o Heidegger, habrán notado esto, al igual que yo: ciertas obras generan como de forma natural un discurso crítico que se asemeja a ellas o, mejor dicho, que las continúa y que, por lo tanto, es incapaz de traicionarlas.

El de Beckett sin duda es uno de ellos, al menos lo ha sido durante mucho tiempo y no está claro si ya no lo es. Y quiero mostrar, para concluir, que el discurso sobre el fin de la literatura, que Blanchot sostiene sobre él, lejos de constituir un comentario original, histórico, inquieto o perspicaz, es, por el contrario, una prolongación de la propia obra.

Se sabe que Beckett, bajo la enigmática figura de un cierto Godot, erigió la ausencia como principio, y que, aparte de la obra que lleva su nombre, escribió muchas otras obras de teatro, relatos e incluso películas, en las cuales los personajes, narradores o no, esperan algo, o a alguien, que el lector informado, que la espectadora avisada sabe muy bien que nunca vendrá. En los relatos de la *Trilogía* que Blanchot comenta, por ejemplo, los narradores no esperan todos exactamente lo mismo, pero no hay duda de que todos esperan algo y que esa espera es lo que tienen en común.

“Yo estaré completamente muerto muy pronto, al fin y al cabo”, dice, por ejemplo, Malone (son sus primeras palabras), quien mientras espera decide jugar, contarse historias, etc. En cuanto a los diferentes narradores de *El innombrable*, se agotan diciendo lo que esperan, y lo que esperan podría resumirse en una palabra: al igual que Malone, esperan que esto termine. Godot, como se sabe, no vendrá; y también se sabe que si viniera, aquellos que lo esperan estarían salvados. Pero el narrador de *El innombrable* se ve obligado, a pesar de todo (son las últimas palabras del libro, Foucault también las cita al comienzo de *El orden del discurso*), al igual que Vladimir, al igual que Estragon (volverán mañana, “y así sucesivamente”, dice cruelmente Vladimir), al igual que Blanchot mismo, a continuar: “... hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar”, dice a su vez (pero casi al mismo tiempo que *Esperando a Godot*). “Terminado, está terminado, va a terminar, quizás va a terminar”, esto es solo el comienzo, y es famoso. Es el comienzo de *Final de partida*, escrito por Beckett en 1957. No se terminará de citar las palabras, las expresiones, las tramas y los personajes de la obra que, instalados en la espera, multiplican las declaraciones que, al expresar su deseo por el fin, sea cual sea ese fin, temen al mismo tiempo que ocurra. Un título de Beckett resume toda esta cuestión del fin: “Para acabar aún”. El fin siempre está *por venir* (como este *Libro* de Maurice Blanchot del cual ya he comentado el título), siempre se vuelve a comenzar, nunca es efectivo. Pero, a decir verdad, es el único tema.

Al darle a su primer texto sobre Beckett un título que lo cita, Blanchot no corría el riesgo de traicionarlo. Por el contrario, comenzaba a prolongarlo, a explicitarlo, a parafrasearlo; la espera de los diversos narradores se convertiría en su propia espera. Porque él también, sí, él también espera el fin (el de la literatura), también lo desea y también lo teme, lo suficiente al menos como para retrasar su llegada mediante la continua producción de textos, cada uno de ellos más cercano, según él, al verdadero fin, al final anónimo, a lo neutro. Al leer a Beckett, Blanchot también espera, quiero decir, como Malone, como Vladimir, como Clov, como la Boca de *No-yo* (“retomar allí”, dice ella, “partir de allí...”), Blanchot también espera algo mucho más importante de lo que apenas tiene tiempo de leer, ya que lo que se lee está escrito, si es que está escrito, como hemos visto, importa infinitamente menos que lo que se espera, y en lo que se debe creer para poder seguir adelante. Incluso se podría decir que eso no importa en absoluto.

Se podría decir que estoy exagerando, que Blanchot, aunque sea tan fiel a Beckett, tan cuidadoso de no traicionarlo, no llegaría a decir eso abiertamente. ¡Pero sí lo dice! Y en cierto sentido, es magnífico. Cito las pocas líneas que preceden inmediatamente su lectura de *El innombrable*:

Las historias siguen siendo historias, su brillo, su habilidad sarcástica, todo lo que les da forma e interés también las desliga de Malone, el que muere, las desliga del tiempo de su muerte para volver a conectarlas con el tiempo habitual del relato en el que no creemos y que aquí no nos importa, *porque nosotros esperamos algo mucho más importante.*

¡Pero sí, Blanchot espera a Godot! El fin de la literatura, también, es lo que esperamos, y hay que creer, quizás, que importa más que toda la literatura que lo anuncia. El Libro del que habla Blanchot permanecerá, como Godot, como el fin de la partida para Clov, como la salida para aquellos que vagan en *El despoblador*, como el “todo eso” que repite May en *Pasos*, como lo que repiten todas estas mujeres, todas estas voces que ellas escuchan y nosotros con ellas, este Libro, que da título a la colección que publica en 1959, seguirá siempre por venir.

“Oh, todo terminar” son las últimas palabras del admirable *Sobresaltos*. La muerte de Beckett, que ocurrió unos días después de que las escribiera, habrá terminado de confundir el juego. Estas últimas palabras también, ¿debo decirlo realmente?,

son las que Blanchot ha elegido como título de su último artículo sobre Beckett. Es casi demasiado bello para ser verdad.

El espíritu de la época, por lo tanto; el complejo juego que el texto del comentario mantiene con la persona del comentarista; y, por supuesto, lo que del texto que se lee guía u obliga a ese lector para los demás que es el crítico. Me parece que estas tres razones combinadas, estos tres hilos entrelazados, casi serían suficientes para caracterizar el ejercicio de comentar las obras, sin llegar a decir que constituyen su única materia. No los he desentrañado, por lo tanto, para descalificar o invalidar el gesto que, mediante su entrecruzamiento, duplica la obra. Sinceramente creo que toda crítica verdadera, buena y hermosa procede de esta manera, y que el estar en desacuerdo es propio del comentario. Es su condición, y osaría decir, su grandeza. El Flaubert de Sartre, el Proust de Beckett, el Beckett de Blanchot, el Sainte-Beuve de Proust (tan injusto cuando se conoce un poco a Sainte-Beuve), el Pascal de Voltaire, tan violentamente injusto, el megalomaniaco *William Shakespeare* de Hugo, el tan provenzal *Pour saluer* Melville de Giono, son más importantes para la crítica que las obras eruditas, precisas, tan documentadas como puedan ser o parecer querer ser.

No abogo por la incoherencia ni el delirio, sino por el enriquecimiento; abogo por la belleza, milito por la excitación y el placer de la inteligencia. Me parece que el secreto del comentario consiste en dos o tres ingredientes esenciales: la rigurosidad es, sin duda, el primero de ellos; pero no sería nada sin el amor admirativo, sin la viva implicación. La belleza de un enfoque crítico, así llamo a la riqueza de lo que permite ver con una mirada maravillada, cuenta sin duda más que su pertinencia estricta, siendo la pertinencia de todos modos un término que no me aventuraré a definir.

Quizás se crea que, un poco como Sartre con Flaubert, he querido ajustar cuentas con Blanchot. En absoluto. Admiro profundamente estas páginas que dedica a Beckett, al igual que admiro sinceramente, e incluso con envidia, todo comentario cuya fidelidad es una traición verosímil. Porque en materia de comentario, ahí está, lo habré dicho: en materia de comentario, fuera de la traición, no hay salvación.

