

LA NOSTALGIA

Por haber escrito Beckett, en 1931, un ensayo brillante sobre Proust, se ha solido extraer la conclusión de que había cierta analogía entre los dos escritores en lo relativo al tratamiento de la memoria. Esta convicción se halla reforzada cuando se constata que los brotes del pasado se presentan como bloques, como una especie de reductos prosódicos, y que la infancia es antepuesta tanto en sus lugares (Irlanda) como en sus personajes (la Madre y el Padre).

Nuestro parecer es que esta analogía es engañosa dado que la función de la memoria involuntaria, ligada en Proust a una metafísica del tiempo, es en Beckett, una experimentación de la alteridad, sin contar con que habría que hablar en éste de un voluntarismo del recuerdo.

De ello deriva el que los fragmentos de infancia —o los recuerdos amorosos—, siempre marcados por un brusco cambio de tono de la prosa (una belleza serena hecha de fluidez rítmica, de asonancias, de certeza elemental: la noche, los astros, el agua, las praderas...), nunca sean lo que la situación presentada (el lugar del ser) podría albergar de verdad o de eternidad. Se trata de otro mundo, de la eventualidad de que se yuxtaponga a la oscuridad-gris del ser, en una improbable lejanía, un universo coloreado y

sentimental cuyo relato pone a prueba el solipsismo, imponiendo a través de él en la meditación literaria el tema de la diferencia pura, de «la otra vida».

Es esencial el que no se trate de una experiencia de la conciencia sino de un relato que circula materialmente a distancia del sujeto. ¿Por qué? Porque lo que propone este relato atañe ora a la existencia de una «voz» que llegaría al sujeto desde fuera, ora a lo que un encuentro real permite oír en boca de otro, de hecho fábulas y tiernas lindezas, ora a una estratificación del mismo sujeto cuya infancia o juventud no son para nada el origen de ello, sino lo que alberga en sí mismo de alteridad interior, el hecho de que una existencia no tenga unidad pues está compuesta de sedimentos heterogéneos, lo que consolida la tesis de la imposibilidad de un *cogito* capaz de contar el sujeto como Uno.

En tres obras de Beckett se utilizan de manera sistemática estos tres usos de la nostalgia.

La última cinta (1959) presenta a un «personaje», Krapp, que escucha relatos y consideraciones diversas grabadas en una cinta magnética. La voz que nos llega de esta manera es, en general, una «voz fuerte, un tanto solemne, patentemente la de Krapp en una época muy anterior». Krapp escucha fragmentos de estas cintas viejas, los comenta y graba estos comentarios. Así es puesta en escena su propia distancia entre estos trozos imaginados del pasado y su situación real. Krapp es un anciano que sólo se alimenta de plátanos y que, como es la ocupación favorita de los habitantes de la oscuridad-gris del ser, debe morir con toda seguridad de manera interminable.

Los comentarios, gestuales o prácticos, de Krapp, son generalmente poco gratos. En especial cuando la prosa de la cinta parece elevarse a fraseos filosóficos del tipo de:

[...] indestructible asociación hasta el último suspiro de la tempestad y de la noche con la luz del entendimiento y el fuego.

En ese momento «Krapp desenchufa con impaciencia el aparato». Enseguida comprendemos que busca un fragmento de lo que esta voz (que sólo es suya aparentemente, que es la de aquel otro que fue y que le muestra la multiplicidad irreducible del Yo) le cuenta: un fragmento sublime, compuesto de elementos sensibles y verbales completamente extraños a su situación real, elementos tales que entre ellos y él ninguna transición es susceptible de ser pensada.

Tendremos de ese fragmento varios trozos, incluso múltiples variantes, pero a través de las cuales permanece intacto, salvaguardado por la cinta (por la prosa, que es como una banda de billar, una salvación indirecta, diagonal), lo que autoriza a Krapp a evaluar qué es, en una desviación que no es tanto temporal como propia de una escisión del ser, esa «otra vida» de la cual cada uno es portador. Krapp terminará por dejarse llevar a una audición íntegra y nostálgica del fragmento:

... en lo alto del lago, con la barca, bogueé cerca de la orilla, luego empujé la barca aguas adentro y abandoné a la deriva. Ella estaba tendida en las tablas del fondo, con las manos debajo de la cabeza y los ojos cerrados. Sol ardiente, apenas brisa, el agua algo rizada como a mí me gusta. Noté un rasguño en su muslo y le pregunté cómo se lo había hecho. Cogiendo grosellas silvestres, me respondió. Volví a decirle que aquello me parecía que no tenía salida, y que no merecía la pena continuar, y ella dijo que sí sin abrir los ojos. Entonces le pedí que me mirase y al cabo de unos instantes... al cabo de unos instantes lo hizo, pero sus ojos eran como grietas por culpa del sol. Me incliné sobre ella para darle sombra y los ojos se abrieron. Me dejaron entrar. Íbamos a la deriva entre las cañas y la barca se quedó encallada. ¡Cómo se doblaron, con un suspiro, ante la proa! Me deslicé por encima de ella, el rostro contra sus senos y mi mano sobre ella. Estábamos allí, ten-

didos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.

En un primer momento, Krapp se esfuerza por anular la nostalgia recurriendo a la pura distancia:

Acabo de escuchar a ese pobre cretinillo por el que yo me tomaba hace treinta años, cuesta creer que haya sido hasta ese punto gilipollas. Al menos eso Terminó. Gracias a Dios.

Pero toda la continuación muestra que se interrumpe la reiteración del fragmento por esta protesta abstracta. La otra vida refulge bajo el insulto. Claro es que Krapp acaba cayendo en el clásico doblete del vacío y del silencio. Es el fin de la obra: «Krapp permanece inmóvil, mirando frente a él en el vacío. La cinta sigue rebobinándose en silencio». Ningún verdadero vínculo se establece entre la nostalgia y el curso de las cosas. La memoria no tiene una función salvífica. Únicamente es lo que confirma, en cuanto hay inicio de relato, la fuerza inmanente del Otro.

En *Cómo es* esta fuerza del relato procede de un Otro real, la «víctima», Pim, que da al «héroe» su propia vida, real o inventada, es lo de menos:

Esta vida que hubiera habido inventado rememorado a partir de cómo saber esto ahí arriba me la daba la hacía mía ese que me cantaba los cielos sobre todo los caminos sobre todo donde él se deslizaba igual que ellos cambiaban siguiendo el cielo y a donde se iba en el atlántico por la tarde el océano según que se vaya a las islas o regrese de ellas el humor del momento no precisamente la gente muy poco siempre los mismos sacaba de ellos les dejaba buenos momentos no queda nada de ello.

Esta vez, el relato es transmisión de existencia, posibilidad de fabular su propia vida, teniendo como materiales los fragmentos más intensos de la vida del otro. La nostalgia sigue estando porque para aquellos que reptan en la oscuridad esos fragmentos permanecen inaccesibles, están «arriba», como estigmas de luz. Pero la posibilidad de requerir el relato, de sonsacárselo a aquél con quien «se pasaban buenos momentos buenos para mí se habla de mí para él también se habla de él tan feliz», permite a la prosa su función de medida de la distancia entre la otra vida y la real, entre la oscuridad y la luz, inscribiendo así en el ser incluso la posibilidad de la diferencia:

[...] yo nada sólo di esto di lo otro tu vida ahí arriba TU
VIDA un tiempo mi vida AHÍ ARRIBA un tiempo largo ahí
arriba EN LA en la LUZ un tiempo luz su vida ahí arriba en la
luz octosílaba casi en todo tomar un azar.

En *Compañía*, la construcción del texto se realiza a partir de diecisiete secuencias «memoriales» unidas a la suposición inicial, a saber, que «una voz llega a alguien a sus espaldas en la oscuridad». Estamos ante unos relatos límpidos cuya dimensión biográfica es subrayada al inicio de manera paródica, como en este párrafo que comienza con: «Tú viste el día en el cuarto en que probablemente fuiste concebido». Sin embargo, poco a poco, la tonalidad nostálgica se instala en la prosa. Es ella la que va a intentar superar, persuasión por medio del poema latente, el peligro de que esta fabulación no sea sino un remiendo ficticio de la soledad, la cual obliga todavía en ese momento a que se pueda imaginar una luz eterna:

Un arenal. El atardecer. La luz muere. Ninguna pronto ella ya
no morirá. No. Nada de eso porque ninguna luz. Ella se iba
muriendo hasta el alba y no moría nunca. Estás e pie de espaldas
al mar. Único ruido el suyo. Cada vez más débil a medida que

muy suavemente ella se aleja. Hasta el momento en que muy suavemente regresa. Te apoyas en un largo bastón. Tus manos reposan sobre el puño y sobre ellas tu cabeza. Si tus ojos llegaran a abrirse verían primero a lo lejos en los últimos rayos los faldones de tu abrigo y los tobillos de tus botines hundidos en la arena. Luego y sola el tiempo que ella desaparezca la sombra del bastón en la arena. Que ella desaparezca de tu vista. Noche sin luna ni estrellas. Si tus ojos acabaran por abrirse la oscuridad se aclararía.

La fuerza de la nostalgia, tal como ella suscita en la escritura fragmentos de belleza, y pese a que retorna siempre la certeza de que la otra vida está separada, perdida, luz de fuera, consiste en permitirnos suponer que un día (antes, después, el tiempo no cuenta nada en el asunto) el ojo acabará por abrirse y que bajo el trasfondo de una mirada extrañada, en los matices de la oscuridad-gris del ser, se abrirá un claro.