



Pelícano

Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades
de la Universidad Católica de Córdoba

EL ASALTO DE LO IMPENSADO



Atender el acontecimiento: narración y tiempo en Beckett¹

Attending to the Event: Narrative and Time in Beckett

Atentar ao acontecimento: narração e tempo em Beckett

Felipe A. Matti²

Resumen

Este artículo analiza la dimensión sustractiva del acontecimiento que Samuel Beckett explora en sus obras, empleando como eje principal la novela *Watt*. Efectivamente, allí Beckett señala cómo la atención que uno pone al discurrir del mundo altera el acontecer de lo nuevo: es al momento en que el narrador abandona la tediosa descripción de su entorno que acaece un cambio radical en éste. A raíz de ello, cabe preguntarse cuál es la correspondencia entre el Tiempo en cuanto pleno acontecer, el cual se sustrae del mundo al que uno presta atención, y el tiempo en cuanto discurrir, que solapa la emergencia de lo nuevo.

Palabras clave: Beckett, acontecimiento, narración, tiempo, literatura

¹ Esta nota de investigación nace de una exposición dada bajo título "Atender el acontecimiento: el transcurso del tiempo en Beckett" en la Semana de las letras el jueves 5 de septiembre de 2024 en la Pontificia Universidad Católica Argentina.

² Licenciado y Profesor de Filosofía por la Pontificia Universidad Católica Argentina (2020). Actualmente realiza sus investigaciones doctorales sobre el pensamiento estético de Gilles Deleuze. Es Becario doctoral UCA-CONICET (2021-presente), Profesor Titular de Historia del arte II en Escuela Nacional de Museología (Buenos Aires) y Profesor Asistente de Estética y Filosofía del Arte (UCA) ORCID: 0000-0001-9676-7705 / Correo electrónico: mattifelipeandres@uca.edu.ar



Recibido: 15/11/2024 - Aceptado: 26/04/2025

Publicado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de Córdoba, República Argentina.

Artículo publicado bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-

SinDerivar 4.0. © Universidad Católica de Córdoba.

Abstract

This work analyses the subtractive dimension of the event that Samuel Beckett explores in his oeuvre, pivoting around the novel *Watt*. In effect, there Beckett points out how the attention one pays to the discourse of the world alters the occurrence of the new: it is when the narrator abandons the tedious description of her surroundings that a radical change takes place. From thereon, it is possible to question whether there is a correspondence between Time as plain event, which subtracts itself from the world one pays attention to, and time as discourse, which overlaps the emergence of the new.

Keywords: Beckett, event, narration, time, literature

Resumo

Este artigo analisa a dimensão subtrativa do acontecimento que Samuel Beckett explora em suas obras, tendo como eixo principal o romance *Watt*. De fato, Beckett mostra como a atenção que se dedica ao desenrolar do mundo altera o surgimento do novo: é no momento em que o narrador abandona a tediosa descrição de seu entorno que ocorre uma mudança radical nele. Diante disso, cabe questionar qual é a correspondência entre o Tempo como pleno acontecimento, que se subtrai do mundo ao qual se presta atenção, e o tempo como desenrolar, que obscurece a emergência do novo.

Palavras-chave: Beckett, acontecimento, narração, tempo, literatura

Introducción

Este trabajo tiene como fin analizar el vínculo que hay entre narrar y acontecer, tomando como punto de partida la obra de Samuel Beckett, en particular su novela *Watt*. Ciertamente, la tendencia al silencio con la que Beckett define, tácitamente, al acto de narrar guarda estrecha relación con una definición del tiempo de orden acontecimental. Dicho de otro modo, Beckett metódicamente desarma sus narraciones hasta que devienen un flujo lingüístico totalmente librado de concretizaciones, es decir carentes de sujetos de enunciación, de objetos situados circunstancialmente, o mismo de un flujo temporal determinado cronológicamente. A raíz de ello, busco señalar aquí cómo la narración es esencialmente el acto por medio del cual un sujeto cualquiera se sitúa en un mundo, lo cual equivale a decir que todo aquello que rodea al sujeto que narra también es situado, ya que consolida su subjetividad. Luego, propongo que de esto se sigue el acontecer de las cosas. Para desarrollar esta hipótesis, entonces, me serviré tanto de la obra de Samuel Beckett, así como también de la lectura e interpretación que hace Alain Badiou del primero. Por consiguiente, para presentar el problema que busco elucidar aquí, pasaré a introducir esto último, para luego abordar la obra de Beckett, ya contando con el aparato crítico y ontológico badiouiano.

Badiou sostiene que todas las situaciones admiten su propio operador, o encuentro paradójico, que agrupa la multiplicidad del mundo en una sola cosa, a esto le llama "el

contar por uno". Esto significa que todos los múltiples son presentados como un conjunto en una situación dada: por ejemplo, mi cuerpo es, en esta situación dada, el conjunto que reúne los elementos de un cuaderno, el escritorio, la silla, los libros a mi alrededor, la lámpara, su luz, el teclado iluminado, el sonido del colectivo al pasar, el chillido del gavián mixto en persecución de una paloma fuera de mi ventana, etc. Esto es así porque toda esta plétora de sensaciones y situaciones discordantes guardan relación conmigo, en la medida en que yo, como subjetividad, las reconozco como constitutivas de mi situación y las estructuro en función de ello: la multiplicidad deviniente del mundo existe como una sola cosa, en cuanto que mi situación es lo que "cuenta-por-uno" el múltiple que es Felipe en la situación actual que escribe este texto.

Esta acción de "contar" y "situar" es lo que Badiou define como estructura, que es lo que prescribe, para un múltiple presentado, el régimen de su contar-por-uno. Así, cuando una multiplicidad es agrupada y contada por una, esto es, cuando una multiplicidad se "sitúa", entonces se dice que ella, la multiplicidad, pertenece a la situación en el modo particular de los efectos de la estructura de dicha situación. Es decir, para que yo esté situado como lo estoy ahora, mis elementos (pues soy un múltiple) se presentan como acomodados a la situación actual que me opera. Así, toda situación está estructurada. Ahora bien, dado que todos los múltiples son múltiples de múltiples, y que el efecto posterior del conteo, o de la presentación, es únicamente pensable como múltiple, la presentación como tal es también un múltiple:

'Múltiple' se dice, en efecto, de la presentación retroactivamente aprehendida como no-una, en la medida en que el ser uno es un resultado. Pero múltiple se dice también de la composición de la cuenta, o sea de lo múltiple como 'muchos unos', contados por la acción de la estructura. Hay una multiplicidad de la inercia, la de la presentación, y una multiplicidad de composición, que es la del número y la del efecto de estructura (Badiou, 2015, p. 35)

Por consiguiente, la unidad existe solamente como operación, en la medida en que todo múltiple se consolida en un "ahí" y "ahora" a partir de una "cuenta-por-uno". De allí que lo uno, no es jamás una presentación, en cuanto que lo múltiple es el régimen de la presentación, es la condición formal de que cualquier cosa sea presentable. El ser es lo que se presenta, lo que es susceptible de ser contado. Por eso, múltiple es la inercia que puede ser discernida de forma retroactiva a partir del hecho de que la operación del contar-por-uno debe efectivamente operar para que haya Unidad. El múltiple es el predicado inevitable de lo que está estructurado porque la estructuración —en otras palabras, el contar-por-uno— es un efecto. El uno, que no es, no puede presentarse a sí mismo; sólo puede operar. Como tal, funda, 'detrás' de su operación, el estatus de la presentación: pertenece al orden del múltiple. En este punto, Badiou escinde el múltiple, ya que por múltiple puede entenderse tanto una multiplicidad consistente (contada), o una inconsistente (aquella que cuenta, u opera el conteo sin ser contada). La situación, o la presentación estructurada, se relaciona con estos términos, en la medida en que toda

situación es dual: es tanto inconsistente como consistente. Esta dualidad se establece en la distribución del contar-por-uno, o del acontecimiento, donde lo que se sitúa es una inconsistencia antes, y una consistencia después. Por lo tanto, no hay nada fuera de las situaciones, razón por la cual el múltiple que presenta, al no estar situado, no es nada. Así, si el Uno es el régimen de la presentación, entonces el Ser no es, o más bien, no es Uno. Esencialmente, como múltiple operativo, el Ser está sustraído de todo recuento.

En consecuencia, remarca Badiou, si no puede haber ninguna presentación del Ser, porque el Ser es lo que acontece en toda presentación, entonces la situación ontológica es la presentación de la presentación, así como cualquier múltiple es múltiple de múltiples. Por consiguiente, una situación cuyo múltiple presentado sea el de la propia presentación podría constituir el lugar desde el cual se aprehende todo acceso posible al ser. Si existiera una situación donde el múltiple presentado es el múltiple inconsistente, por paradójico que parezca, entonces lo que se presenta es la situación desde la cual pueden aprehenderse todas las presentaciones composibles. Tal ocurrencia es el Acontecimiento:

En general, la tesis 'lo uno no es' no puede ser presentada por una situación. Por el contrario, la situación envuelve la existencia de lo uno, puesto que la cuenta-por-uno es la ley; no hay nada que pueda ser presentado sin ser contado. Incluso, nada es presentable más que como efecto de la estructura, por lo tanto, bajo la forma de lo uno y de su composición en multiplicidades consistentes. De manera que lo uno no es sólo el régimen de la presentación estructurada, sino también el régimen de la posibilidad de la presentación misma. En una situación no ontológica (no matemática), lo múltiple es posible sólo si la ley lo dispone explícitamente al uno de la cuenta. Desde el interior de una situación, no puede aprehenderse ninguna inconsistencia que estuviera sustraída a la cuenta, es decir, a-estructurada. Una situación cualquiera, tomada en su immanencia, invierte entonces el axioma inaugural de todo nuestro procedimiento. Enuncia que lo uno es y que lo múltiple puro -la inconsistencia- no es. Lo que es totalmente natural, ya que una situación cualquiera, mientras no sea la presentación de la presentación, identifica necesariamente el ser con lo presentable, por lo tanto, con la posibilidad de lo uno (Badiou, 2015, pp. 67-68)

Entonces, dado un múltiple presentado, el múltiple-uno (o el múltiple inconsistente) forma parte de él. Este teorema ontológico desemboca en un impasse: que el vacío, o múltiple inconsistente, es más grande que el múltiple presentado, ya que es todo aquello que no está situado. Piénsese por ejemplo, en todo lo que es el pajarillo luego de cantar en nuestro balcón: las posibilidades de su existencia son tan infinitas como incognoscibles porque no nos son presentadas, y porque nosotros no podemos situarlas en ningún lado ni en ningún momento. Lo que postula Badiou, es que todas las situaciones que se nos escapan, todas las existencias impresentadas, constituyen ellas mismas un múltiple, el múltiple inconsistente e impresentado, que no tiene lugar, y que no tiene tiempo;

pero que fundamenta nuestro lugar y nuestro tiempo. De allí que, como se verá más adelante, sostengo que narrar es no solamente decir y expresar nuestra situación, sino, en rigor, intentar aprehender aquella inconsistencia.

En definitiva, el pasaje ontológico del conjunto presentado a los subconjuntos más grandes es una operación que excede la situación dada. De ahí que el múltiple de los subconjuntos de un múltiple situado comprende, forzosamente, un múltiple que no pertenece al conjunto inicial. Esto significa que, dado que todo es múltiple de múltiples, y que el contar-como-uno depende de la concordancia entre la situación que evoca el múltiple y los elementos de la multiplicidad (no) presentada, todos los múltiples tienen como elementos aquello que no pertenece a la situación. Si no fuera así, ningún acontecimiento sería posible. A esto, Badiou lo llama teorema del punto de exceso.

El uno es el resultado del conteo, o el efecto de la estructura. El vacío es un múltiple "vaciado" (es él mismo su propio elemento), y por lo tanto, no presentable. Al conjunto vacío, o vacío, Badiou le atribuye la cualidad operativa de presentar: es el nombre que da a la sutura-del-ser, o la presentación axiomática del múltiple puro, es decir, la presentación de la presentación. Esto no significa que el vacío sea en sí mismo el Ser, pues el Ser no es. Se trata, en cambio, del acto de sustracción al que, como elemento común y múltiple inconsistente, todos los múltiples están sometidos. Entonces, el conjunto vacío, o contar-por-uno, consiste en indexar la negación de todo múltiple presentado: es el nombre del múltiple no presentable. El vacío es el subconjunto genérico de la totalidad de los mundos que no es construible, o que no puede ser contado, en la medida en que lo genérico es, en conjunto, la sobreabundancia del ser tal como escapa del alcance del lenguaje, cuando un exceso de determinaciones produce un efecto de indeterminación. En otras palabras, lo que escapa al conteo es el conteo en sí mismo, ya que todo acontecimiento pertenece a la construcción conceptual, en el doble sentido de que solo puede pensarse anticipando su forma abstracta, y solo puede revelarse en la retroacción de una práctica de intervención que es en sí misma enteramente pensada.

En esencia, un acontecimiento siempre puede ser localizado, porque siempre es un punto de una situación (se refiere a un múltiple presentado). Además, los acontecimientos solo ocurren en situaciones que presentan al menos un sitio, están ligados al lugar, al punto, en el que la historicidad de la situación se concentra. Esto significa que el sitio designa el tipo local de la multiplicidad que está implicada, o que permanece fiel, a la concatenación (o conjugación) de elementos que el acontecimiento reclama. El sitio es lo que constituye la posibilidad de que un acontecimiento sea, porque debe haber una determinación local de sitio, una situación en la cual al menos un múltiple en el borde del vacío está presentado. Por lo tanto, el acontecimiento es el múltiple que presenta tanto su sitio entero como la presentación misma: moviliza los elementos de su sitio, pero añade su propia presentación a la mezcla.

Pero, ¿por medio de qué elementos, pertenecientes a la situación, puede este múltiple paradójico conectarse con el significante, o nombre, que lo localiza y lo hace pertenecer a una situación dada? En otras palabras, ¿qué es lo que permite a Badiou situar

el Acontecimiento en lo real, sugerir que el contar-por-uno discurre históricamente? Ningún término presentado, o múltiple, puede ofrecer tal cosa, pues el sitio no puede nombrar el acontecimiento, aunque sí podría limitarlo o calificarlo. Como Badiou señala, aunque se lo llame la revolución “francesa”, no es Francia quien engendra y nombra su acontecimentalidad. Entonces, si lo no percibido del sitio es lo que fundamenta la nominación del acontecimiento, los elementos de una situación dada que permiten que un acontecimiento sea nombrado (o localizado) no son los allí presentados, sino los [im] presentados, es decir, el vacío.

De esta manera, el Acontecimiento es un múltiple ultra-contado, un subconjunto de todos los múltiples al que pertenecen tanto los elementos de su propio sitio como el acontecimiento en sí mismo. En resumen, el Acontecimiento es la ocurrencia que enuncia que algo debió haber sucedido, o que lo que había acontecido necesariamente tenía que haberlo hecho. El acontecimiento solo existe en la medida en que se ve sometido a una intervención que exige recurrencia a la estructura regulada de la situación, y en la que, al hacerlo, toda novedad es relativa. Ahora bien, como lo señala la literatura disponible, Badiou mismo busca cierta respuesta a esta problemática en la literatura, particularmente en su texto *Condiciones*, donde la figura de Beckett es central. Como bien señala Gibson, para Badiou “Beckett no es ni el sujeto de un acontecer, ni le concierne la emergencia del sujeto, o sujetos, como consecuencia de un acontecimiento. Por el contrario, este comparte la preocupación modernista clásica de ir más allá del enciclopedismo y la veracidad del conocimiento establecido” (2006, p. 143). Sin embargo, para Badiou no hay verdad sin acontecer, en la medida en que la verdad es la estructura elemental que permite a lo múltiple tener una consistencia. De este modo, si uno posa la mirada en la novela *Watt*, observa, siguiendo nuevamente a Gibson, que “el mundo de *Watt* es el Ser de Badiou. Es un infinito actual, o una pura multiplicidad” (2006, p. 155). Sin ir más lejos, *Watt* es un intento por evocar el infinito actual en al menos dos maneras, “la lírica y la lógica” (Gibson, 2016, p. 157). De mi parte, quisiera concentrarme en la primera. En efecto, *Watt* reconoce su ignorancia en torno al paso del tiempo, las idas y venidas de los cuerpos, las cosas dichas y las cosas hechas, a tal punto que su mayor esfuerzo está puesto en poder narrar y recontar todo lo que sucede, prestando atención a cada momento de su vida en la casa del Sr. Knott, ya que, de no hacerlo, *Watt* es incapaz de reconocer cuándo su situación cambia rotundamente. En *Watt*, “el pensamiento confronta la obscuridad de una situación dada” (Gibson, 2006, p. 158).

Como bien apunta Barbara Will, sucede que todo acontecer solamente puede contarse, en tanto que múltiple infinito e impresentable, cuando aquella subjetividad que “cuenta-por-uno” su mundo y situación es sustraída. Efectivamente, como veremos más adelante, la novedosa propuesta de Beckett es que si se deja de prestar atención a la situación propia, entonces allí ocurre lo nuevo. Esto se sigue de que todo acontecimiento es justamente un punto paradójico donde lo múltiple contado se sustrae de su propia situación y entra en un estado de plena coalescencia con lo múltiple inconsistente:

El acontecimiento —una creación, una novedad, una ruptura epistemológica (Badiou está fuertemente influenciado por Althusser), un desarrollo sin precedentes, una ruptura, o, para usar la imagen más simple de Beckett: un “sonido repentino”— emerge y desaparece en el momento en que se le nombra, en el momento en que se lo capta como “verdadero”. Es aquí donde entra en juego el coraje. Porque un acontecimiento tiene sentido y es “verdadero” en retrospectiva, en el momento retroactivo en que se lo nombra. Pero también se vuelve verdadero cuando los individuos se definen en relación con un acontecimiento, o, para usar los términos de Badiou, cuando “se comprometen con fidelidad” a un acontecimiento. Comprometerse con fidelidad es mucho más que una simple declaración; es una apuesta hecha con lo indecible. Es una ‘serie arriesgada de apuestas, apuestas sobre la naturaleza de la situación por venir’ (Will, 2014, pp. 118-119).

Esto se une, a su vez, con lo expuesto por Claire Joubert en “Badiou with Beckett: Concept, Prose and the Poetics ‘d’avenir” (2012), en la medida en que, según la autora, el acontecer es precisamente el proceso por medio del cual una situación es “des-historiciada” en la verdad, que es inmortal y absoluta, y que exige del nuevo múltiple conformado una absoluta adhesión y fidelidad. De esto se sigue que la obra de Beckett es en sí una operación de la verdad, en cuanto que sus escritos son el esfuerzo por narrar esta curiosa definición del acontecimiento y la estructuración del mundo. Si tomamos como ejemplo *El innombrable*, es notorio el deseo beckettiano por alcanzar cierta forma vacía que trabaja relaciones con la totalidad de las cosas a definir, o articular en una enunciación específica; esto es, aquello a partir de lo cual toda narración es posible. A esta metodología aquí se la llama narración sustractiva, o, en su defecto, sustracción narrativa, ya que, como señala el filósofo Alain Badiou:

Para Beckett, escribir es un acto gobernado por un severo principio de economía. Es necesario sustraer más y más — todo aquello que figura como ornamento circunstancial, toda distracción periférica, para exhibir o *separar* las raras funciones a las cuales escribir debe restringirse. [...] En las ‘novelas’ de Beckett, esta sustracción de ornamentos tiene una metáfora interna: los personajes, que *hacen [realice]* la ficción de escritura genérica, pierden sus atributos inesenciales en el curso del texto: ropa, objetos, posesiones, partes del cuerpo, fragmentos lingüísticos. Beckett usualmente enlista aquello que debe ser perdido para que estas funciones genéricas emerjan. [...] De este modo resalta que es solamente por medio de pérdida y disipación de estas calamidades periféricas que la esencia de la humanidad genérica pueda ser atañida” (Badiou, 2003, p. 3).

Ahora bien, Badiou también apunta algo esencial de la obra beckettiana: aquello presentable tan solo cuando se la despoja de su situación (es decir, toda característica diegética que la ubica en un *aquí y ahora*) “oscila según su flujo entre el ser y el no-ser”

(Badiou, 2012, p. 313). Esta temporalidad dilatada hace de ella algo indecible, algo im-presentable, y es por eso que la narración es, ante todo, una operación de *presentación* progresivamente depurada que tiende hacia una especie de quiebre que somete la prosa a señalar el traspaso del tiempo; y que finalmente se dilata en una metáfora de términos infinitos cuya combinación y recurrencia organizan finalmente el pensamiento del tiempo en cuanto que tal. Esto puede observarse en varias obra de Beckett, como por ejemplo en *Fin de partie*, que, siguiendo a Marcelo Lara, comienza justamente abriendo el espacio, vaciando toda la situación para intentar captar aquél acontecer fugaz que fundamenta todo devenir:

De alguna manera, cuando comienza la obra se abre un espacio al que podemos ingresar a partir de una pregunta: ¿qué dicen esas propo siciones que enuncia Clov, “Fini, c’est fini, ça va finir, ça va peut-être finir”? Es decir, ¿qué hay entre “c’est fini” y “ça va finir”, qué espacio se abre entre los dos tiempos que esos sintagmas designan? En esta especie de tirantez producida por direcciones opuestas quizás podamos encontrar un territorio fértil para acercarnos a una lectura de la obra que no contemple un tiempo circular³ como motor dramático de una situación que no se termina, de una acción que no se concreta jamás. Una lectura que se hunda en un espacio de incertidumbre, en el territorio de esa aparente omisión que estalla en la primera línea del primer parlamento de la obra. Una lectura que se afirme en ese vacío de un tiempo que no se enuncia ni se anuncia. Un curioso presente que no se hace presente (Lara, 2013, p. 58).

Sin ir más lejos, aun cuando no del todo coincidente con la lectura aquí expuesta, la lectura que hace Solange Heffesse sobre este problema es contundente. Para la autora, quien sigue a Deleuze en lugar de Badiou, el acontecimiento es justamente una apertura de lo posible. Por consiguiente, “no se trata de responderle a lo real y nada más, sino de fabricarlo, producirlo como una nueva realidad” (Heffesse, 2022, p. 43). Esto quiere decir que todo lo que es, en la medida en que no hay existencia más que la posible, es necesariamente. Dicho de otro modo, “el acontecimiento crea, fabrica, encarna posibles: nuevas existencias y nuevas relaciones con lo dado, que derivan de una construcción, siguiendo procedimientos determinados” (Heffesse, 2022, p. 43).

En definitiva, este tratamiento del lenguaje y el tiempo puede ser ya apreciado en las novelas más tempranas de Beckett, tales como *Murphy*, donde Celia triunfa sobre el espíritu libre del protagonista tras quebrantar la “ficción” mental que hace éste de su libre albedrío. Llegado el culmen de la novela, Beckett presenta un narrador que es, en última instancia, la novela *Murphy* y no ya el recuento histórico, o la narración de Murphy-personaje: “todas las marionetas en este libro ayezan [aquejan] tarde o temprano, excepto Murphy, quien no es una marioneta” (Beckett, 1985, p. 122). Más cercano a este sentimiento sustractivo es el melancólico disgusto que tiene el narrador de *Textes pour rien* respecto a sus producciones:

Me siento lejos de esas historias, no debería ocuparme de ellas, no necesito nada, ni ir más lejos, ni quedarme en donde estoy, todo me resulta verdaderamente indiferente. Debería apartarme, del cuerpo, de la cabeza, dejar que se arreglen, dejar que se acaben, no puedo, sería necesario que sea yo quien se acabe" (Beckett, 2010, p. 81).

Entonces, ¿para qué? ¿para qué sustraer todo de la narración, al punto que ya no quede nada, que ya no pueda seguir narrando? ¿acaso para que acontezca, para que emerja la posibilidad de otras ficciones? De algún modo, la tendencia sustractiva apunta al desarrollo de lo nuevo, lo cual solamente acontece dado un silencio extremo. En cuanto que la narración es solamente la descripción de una situación, el acontecimiento es suprimido totalmente, puesto que nada nuevo puede precipitarse, nada puede reestructurarse, porque se reprime el surgimiento de lo inusitado: acontecer es emerger del vacío, debido a lo cual es necesario "desatender" a la situación actual, para entonces dar lugar a aquello inesperado. Por ende, cuanto más esperemos, menos llegará la renovación del tiempo, porque estaremos tan atentos a lo que discurre, que nada puede acontecer. Y esto se desprende del punto de partida inverso que tiene la obra beckettiana, a saber, *Watt*, la novela del acontecer por excelencia, donde Beckett se esforzará por señalar cómo la narración es incapaz de narrar el acontecimiento, ya que toda narración estriba en la ubicación de un tiempo y un espacio concretos, de una subjetividad que reclama la potestad enunciativa.

Cuando narro, describo la situación en la que estoy, tengo un *hoy*, un *mañana*, y un *ayer*. Lo que acontece no está situado, y ese es el problema: debe de haber una forma por la que el acontecimiento se pueda *presentar*. Esto mismo puede apreciarse también en obras como *Not I* o *Acts without words*, donde sólo permanecen didascalias impersonales, así como, alternativamente, en 1974, Beckett cuestionará el poder que tiene el poema de abnegar el verdadero transcurso del tiempo al entrelazarlo con la situación concreta en la que está el poeta:

algo allí
 ¿dónde?
 allí fuera
 ¿fuera dónde?
 Fuera
 ¿qué?
 de la cabeza, qué si no
 algo allí en alguna parte fuera
 de la cabeza
 (Beckett, 1974, *something there*)

I. Atender, el elemento de toda narración

Por lo tanto, la clave está en preguntar qué se necesita para terminar de narrar, y no cómo se narra el acontecer. En efecto, lo que concierne al irlandés pocas veces es cómo y cuándo empezó la retahíla de sensaciones que configuran el mundo, que sitúan cualquier ficción. Muy por el contrario, Beckett se frustra reiteradas veces al percibir que, aún tras su muerte, aquellas voces que confabulan sus historias persistirán, porque no le pertenecen a él, sino al Tiempo en sí. En simples términos: lo que acontece no puede ser narrado. Aquel murmullo anónimo que vive intercalado en la duración no empieza, tampoco termina, sino que transcurre abiertamente, tal como puede observarse en *Textos para nada*:

Todo se confunde, los tiempos se confunden, antes sólo había estado, ahora estoy siempre, dentro de unos instantes aún no estaré, penando a media ladera, o entre los helechos que rodean el bosque, los alerces, no intento comprender, nunca más intentaré comprender, como suele decirse, de momento estoy aquí, desde siempre, para siempre, ya no temeré a las palabras importantes, no son importantes. No recuerdo haber venido, nunca podré irme, mi pequeño mundo, tengo los ojos cerrados y siento en la mejilla el humus áspero y húmedo, mi sombrero ha caído, no ha caído lejos o el viento se lo ha llevado lejos. Lo apreciaba mucho.

[...] Sí, hasta el final, en voz baja, meciéndome, haciéndome compañía y siempre atento, atento a las viejas historias... (Beckett, 2010, p. 83).

Esta singular propuesta beckettiana se identifica con un minimalismo estructural que recorre sus obras. Por ejemplo, sus personajes teatrales son mutilados de presentación en presentación, llegando hasta el ahogado *stream of consciousness* de *Not I* donde sólo es perceptible una femenina, a veces hasta sensual, boca parlanchina. Esto es reflejado en el progresivo silencio que inunda la poesía beckettiana, que busca colmar ruidosamente el vacío del que provienen las palabras, tal como ocurre en *Pss*:

allí
el tardío vivir yacía
allá abajo
acabado no dicho
otra vez ido
con lo que contar
hacia delante otra vez
contar de nuevo
cabeza en manos

sostenme

suelta [las manos]

sostenme (Beckett, 1981, *PSS*)

En lo que compete a la prosa, esto es todavía más tangible, ya que, repentinamente, la novela beckettiana cesa por completo luego de profundos ensayos novelescos. Efectivamente, *El innombrable*, leído bajo la clave del acontecimiento, no es sino un ejercicio de supresión y silencio por medio del cual Beckett busca hacerse del límite del texto para alcanzar el culmen luego del cual el acontecimiento tiene lugar:

voy a despertarme, en el silencio, y no volveré a dormir, seré yo, o voy a seguir soñando, soñando con un silencio, un silencio soñado, lleno de murmullos, no sé, son palabras, no despertarme nunca, son palabras, es lo único que hay, hay que seguir, es todo lo que sé, van a detenerse, eso lo conozco, siento que me sueltan, será el silencio, un ratito, un buen rato, o será el mío, el que dura, el que no duró, el que sigue durando, seré yo, hay que seguir, no puedo seguir, hay que seguir, entonces voy a seguir, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que ellos me encuentren, hasta que me digan, qué esfuerzo extraño, qué pecado extraño, hay que seguir, quizá ya se hizo, quizá ya me lo dijeron, quizá me trajeron hasta el umbral de mi historia, delante de la puerta que se abre a mi historia, eso me sorprendería, que se abriera, voy a ser yo, va a ser el silencio, en el que estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir (Beckett, 2016, p. 155).

Ahora bien, ¿de qué modo puede uno retirarse de la narración y así dar lugar al acontecimiento, si uno y otro se rechazan irreconciliablemente? Por empezar, narrar es dar un nombre. Nombrar es el acto por medio del cual mantengo la cosa simultáneamente donde ella es y el lugar donde ella no es: es dar la referencia explícita del lugar que ocupa la cosa dentro de un marco lingüístico, o campo semántico, además de su tiempo presente. Narrar consiste en nombrar las cosas, hacer de ellas un punto singular. Cuando narro lo que ocurre, las múltiples sensaciones y descripciones que me rodean se contraen en una situación. ¿Qué situación exactamente? En la que estoy, el hundimiento que ocupo indefectiblemente. Al mismo tiempo, esta situación está siempre al borde del colapso. Me voy de aquí, mi situación cambia. Como sujeto de enunciación porto el discurso que me ubica en un punto del mundo. Así, se entiende por qué Beckett tiende al silencio, particularmente cuando la voz ahogada se interpone entre la narración y el cambio de situación. Por lo tanto, vociferar la situación en la que algo se encuentra es luchar contra su desaparición.

Lo que alcanza Beckett a vislumbrar aquí es que el acontecimiento advendrá como una ruptura en la narración, como algo que no tolera (ni tolerará jamás) ser narrado, como aquello que le advendrá a la narradora sin que sea capaz de percatarse de ello. En suma, todo siempre fue narrado, todo siempre es dicho, todo siempre es nombrado,

hasta que deja de serlo. En esa línea huidiza trabaja Beckett. Bajo esta mirada, narrar es describir cómo todo sucumbe lentamente al silencio indescriptible y, lo podemos adivinar, innombrable. Efectivamente, narrar el acontecimiento requiere sustraer progresivamente todo lo circunstancial, todo lo que se le añade a la cosa, para exhibir, para *desatar* las raras funciones a las cuales la narración puede y debe atenerse. Porque narrar tiene por destino hacer hablar el sin-fondo del mundo. Este vacío que, eventualmente, se llama Tiempo. Y esto es aplicable al acto de ficción en general, a saber, la fabulación, ya que toda ficción es fruto de la sustracción de voces.

Transcurrir, durar, o subsistir es disolverse en el esporádico repliegue del Tiempo. Así, las voces de Beckett van perdiendo ornamentos identitarios a lo largo de la obra, porque son los personajes quienes *realizan* la ficción, quienes fabulan una vez que Beckett escritor es desmigajado y reabsorbido por el acto de fabulación, que consiste en devenir genérico, en estar lo más cerca posible al borde del abismo. Toda fabulación tiene como fin *presentar* esta condición del lenguaje, ya que es la acción de situar un mundo; debido a lo cual, *mientras* fabulo, alejo el vacío que me sostiene, y solamente me puedo acercar a él, que siempre reclama su presencia, quitando todo nombre innesencial de las cosas. Es así como se posiciona la pregunta fundamental que acapara *Watt*: ¿Es posible nombrar lo que pasa o adviene, en tanto que adviene?

Por lo tanto, tiene lugar una transposición entre fabular y narrar, donde fabular significa hablar hasta callar, porque el límite de la palabra es la voz impersonal que la convoca, y narrar significa hablar sin callar nunca, atendiendo continuamente al estado de cosas actual en el que me encuentro (es decir, la situación). Es así como *Watt* es un genial ensayo de sustracción, donde Beckett busca desembarazarse de toda duración y dar con la manera de [no]mbrar el acontecimiento. Sin embargo, para alcanzar este punto en el pensamiento de Beckett, es necesario ir en reversa, puesto que el ejercicio de dar narrativamente con el acontecimiento se comprende una vez examinado el punto donde el silencio converge con la narración, el cual Beckett analiza en *El innombrable*.

II. Atender el silencio

¿Qué es el innombrable? ¿Quién es innombrable? Beckett nos lo dice, “aquél al que no atraparán, el que no será liberado, el que se arrastra entre los bancos hacia el nuevo día que se anuncia espléndido” (Beckett, 2016, p. 63). El innombrable es la silenciosa convivencia de voces impersonales que toda subjetividad codifica y estructura para hacer lenguaje. Innombrable es fondo de la narración, y querer narrar este bajo fondo equivale a liberar la palabra escrita y caputar el elemento que reverbera en toda enunciación, con el fin de realizar nuevas formas literarias. He aquí la ranura por la que entrará el tiempo en la discusión. La voz de Beckett está al borde del colapso. El vaciamiento al que todas las voces están sometidas es eterno e impertérito. Por ende, el fondo de la narración es el tiempo del acontecimiento, la pura perpetuidad que acalla cuando no hay sujeto que la reclame:

Existo en palabras, estoy hecho de palabras, de las palabras de los otros, qué otros, el lugar también, el aire también, las paredes, el suelo, el techo, palabras, todo el universo está aquí, conmigo, [...] vengo de mí, nada más que yo, que una parcela de mí, retomada, perdida, omitida, palabras, soy todas estas palabras, todas estas extrañas, este polvo de verbo, sin fondo en el cual depositarse, sin cielo en el cual disiparse, encontrándose para decir, evadiéndose para decir, que las soy todas, las que se unen, las que se abandonan, las que se ignoran, y nada más, sí, algo más, algo completamente distinto, soy algo completamente distinto, algo mudo, en un lugar duro, vacío (Beckett, 2016, p. 121).

Pero, ¿cómo aproximarse a este vacío de donde proviene todo lo dicho? Beckett lo rubraya: “lo que hay que evitar, no sé por qué, es el espíritu sistemático” (Beckett, 2016, p. 6), lo más simple sería entonces no empezar, pero la narración le obliga a uno a seguir, a perpetuarse en la situación actual. El problema es acuciante, Beckett se percata que no puede empezar por narrar el acontecer, y que lo problemático es terminar de no-narrarlo. El barre fondo de la narración es el Tiempo, pero visto como lo que no termina, lo que siempre ya empezó. ¿Cómo lo alcanzo? ¿Cómo concretar mi situación y decir “ahora, desde este momento, narraré todo lo que sucederá”? Debo terminar lo que sí empezó, la fabulación. Vacando mi decir, doy lugar al acontecer. Alcanzando el límite de lo que hilvana momentos, de lo que sostiene mi situación, podré hacerme de aquello que la excede. Así, el origen de toda fabulación es sumirse en el silencio. Hay una espera del acontecer, hay una espera del silencio. Y esto es porque lo que acontece sorprende. El acontecimiento no es consecución lógica de lo que describe la narración, por el contrario, desarma todo lo narrado. Esto es vivido particularmente por Watt: una voz que se pierde narrando su situación al extremo, y que, sin darse cuenta, sin mediar con palabras, se percata de que su situación ha cambiado. La clave, entonces, es la atención, palabra que debemos estresar su riqueza lingüística: atender no es solamente “estar atento a”, sino también esperar, ser paciente de algo que sobreviene. En este aspecto, Watt es el protagonista que espera y atiende por excelencia.

Así, mientras el narrador está situado, el sitúa todo lo demás al prestar atención a su entorno. Allí el silencio está oculto, el acontecer es el avenir. Obsérvese esto en el episodio donde un caballero entra al entorno de Watt, sin que éste se diera cuenta, ya que estaba distraído jugando con un sombrero.

Así es que de nuevo aconteció algo que Watt jamás llegaría a saber, debido a no haber prestado la debida atención a cuanto ocurría a su rededor. [...] Pero le parecía raro que no pudiera llegar a saber nada de esas cosas, de estos minúsculos cambios en el escenario de su vivir, de las pequeñas ganancias, de las pequeñas pérdidas, las cosas aportadas, las cosas retiradas, la luz recibida, la luz sustraída, las vanas ofrendas del tiempo, las pequeñas cosas que acompañaban a los diversos advenimientos, a las permanencias y a las partidas, que no llegara a saber nada de lo que estas cosas habían sido, en tanto él viviera, nada

del origen que estas cosas tenían, del modo en que se producían, y del modo en que un momento dado era, en comparación con el momento anterior, nada del tiempo que aquellas cosas permanecían, del modo en que permanecían, de los efectos que producían, del momento en que desaparecían, del modo en que desaparecían, y cómo era el instante en que desaparecían, comparado con el instante anterior, y con el instante anterior a su llegada, y con el instante anterior a su partida (Beckett, 2016, p. 55).

Lo nuevo no transcurre, lo que pasa es, en realidad, lo que ya pasó, en cuanto cae a los ojos atentos del que lo dice. Lo que acontece, lo que sobreviene, es el cambio de la situación sin que yo me percate. Repentinamente toda mi circunstancia se vacía, y de esta cesura surge la necesidad de reubicarme totalmente. Así, el Tiempo es este vacío, este no-sitio que es lugar de todo lo demás, cuya capacidad es evacuar todo el presente. Es de este modo que Malone no muere hasta sumirse en el silencio; y es en contrapartida de ello que el Innombrable permanecerá aún subsistente una vez finalizada la conversación silenciosa que sostiene Beckett, atacando su integridad. Nada señala mejor esto que el acontecimiento del Sr. Gall, y Gall Jr. en *Watt*, es decir cuando afinan el piano de la casa del Sr. Knott:

En cierto sentido, dicho acontecimiento se parecía a todos los acontecimientos dignos de mención que Watt vivió en casa de Mr. Knott [...] en el sentido de que no terminó de acabar, sino que siguió desarrollándose, en la mente de Watt, desde su principio hasta su fin, una y otra vez, en sus complejas conexiones de luz y sombras, en el paso del silencio al sonido, del sonido al silencio, en la quietud antes del movimiento, y en el movimiento después de la quietud, en los aumentos y disminuciones de velocidad, en los acercamientos y los distanciamientos, en todos los variables detalles de su desenvolvimiento, de acuerdo con el irrevocable capricho de su ocurrencia. Y se parecía en el sentido del vigor con que dio nacimiento a un contenido puramente plástico, y del modo en que perdió, y gradualmente, en el bello proceso de su luz, su sonido, sus impactos y sus ritmos, todo significado, incluso el más literal.

[...]

Y pasó a ser un simple ejemplo de luz comentando cuerpos, de quietud comentando el movimiento, de silencio comentando el sonido, de comentario comentando el comentario.

La fragilidad del significado exterior produjo muy malas consecuencias en Watt, ya que le indujo a buscar otro significado, un significado de lo ocurrido, en las imágenes del modo en que había ocurrido.

[...]

El acontecimiento de los Gall dejó rápidamente de tener ni tan siquiera el leve significado de dos hombres. [...] En consecuencia, Watt no sabía qué había ocurri-

do. [...] Pero experimentaba la necesidad de creer que, en aquel momento, había ocurrido esto y lo otro, la necesidad de poder decir, cuando la escena comenzó a revelarse interiormente: sí, lo recuerdo, y entonces ocurrió esto.

[...]

Por fin, para volver al acontecimiento de los Gall, padre e hijo, tal como lo relata Watt, ¿tenía significado para Watt, en el momento de ocurrir, y luego perdió este significado, para luego recuperarlo? ¿O acaso tenía un significado totalmente diferente, para Watt, en el momento de ocurrir, y luego perdió este significado, y luego recibió aquel significado, únicamente o juntamente con otros, que Watt le atribuye en su relato? ¿O acaso carecía en absoluto de significado, para Watt, en el momento en que tuvo lugar, y allí no había Gall, ni piano, sino tan sólo una incomprensible sucesión de cambios, de los que, al fin, Watt extrajo a los Gall y al piano, para su propia defensa?

[...]

Hacia el final de su estancia en casa de Mr. Knott, Watt aprendió a aceptar que nada había ocurrido, que una nada había ocurrido, aprendió a soportarlo, e incluso, con cierto pudor, a gustarle que así fuera. Pero, en aquel entonces, ya era demasiado tarde.

Y este 'entonces' es aquel en que el acontecimiento de los Gall, padre e hijo, se parecía ya a otros acontecimientos, y se había convertido en el primero de una serie, serie de otros acontecimientos notables (Beckett, 2016, pp. 97-100).

El acontecimiento esta *entre* el todavía y el ya. ¿Cómo entonces dar testimonio poético de ello? Beckett, de algún modo, lo logra. Es callando y volviendo a hablar, espaciando la palabra, que uno narra lo que acontece. Ciertamente, para lograrlo hay que barrer el polvo de verbo que es la narración, recoger sus copiosas cenizas para luego arrojarlas al vacío. En conclusión, el acontecimiento siempre puede ser localizado, porque el punto específico donde cualquier situación (o múltiple presentado) encuentra al múltiple inconsistente e impresentado que la fundamenta. En efecto, los acontecimientos se dan únicamente en situaciones que presentan al menos un sitio, ya que están ligados al lugar, al punto singular en el que se concentra la historicidad de la situación. Esto significa que el estar situado es lo que constituye la posibilidad de que un acontecimiento sea, porque debe haber una determinación local del sitio, una situación en la que al menos un múltiple al borde del vacío sea presentado. Así, el acontecimiento es el múltiple que presenta tanto su sitio entero como la presentación en sí misma.

Pero, ¿por medio de qué elementos, pertenecientes a la situación, puede este múltiple paradójico estar vinculado al significante, o nombre, que lo localiza y lo hace pertenecer a una situación dada? Ningún término presentado, o múltiple, puede ofrecer tal cosa, ya que el sitio no puede nombrar el acontecimiento, incluso si pudiera limitarlo o calificarlo. Entonces, si lo no percibido del sitio es lo que fundamenta la nominación del acontecimiento, los elementos de una situación dada que permiten que un acontecimiento

sea nombrado (o localizado) no son los que allí se presentan, sino más bien lo que está *no-presentado*, o el vacío. De este modo, el Acontecimiento es un múltiple ultra-contado, un subconjunto de todos los múltiples al que pertenecen los elementos de su propio sitio, así como el acontecimiento mismo. En resumen, el Acontecimiento es la ocurrencia que enuncia que algo debió haber sucedido, o que aquello que ya había discursado necesariamente tuvo que haberlo hecho. El acontecimiento solo existe en la medida en que es sometido por una intervención que exige el retorno a la estructura regulada de la situación, y que, al hacerlo, toda novedad se vuelve relativa. De allí que el tiempo discurre en el [re]comienzo de la narración, en la puesta en marcha de la fabulación. No basta con nombrar la situación en la que uno está, no basta con describirla asiduamente, puesto que así solo se perpetúa la estructuración de lo dado: allí nada acontece, ni podrá acontecer. Es menester acallar, dar espacio al vacío que proclama la renovación de lo dado. Así, entre un silencio y otro, entre un punto final y otro, todo cambia, la situación cambia. El engaño está en no perpetuar la distracción, sino perseguirla hasta el punto donde uno se fuga de su estado actual. Entre una palabra y otra, el tiempo transcurre.

Referencias bibliográficas

- Badiou, A. (2003). *On Beckett*. Clinamen Press.
- Badiou, A. (2012). *Condiciones*. Siglo XXI.
- Badiou, A. (2015). *Ser y acontecimiento*. Manantial.
- Beckett, S. (1985). *Murphy*. Flammarion.
- Beckett, S. (2010). *Relatos*. Tusquets.
- Beckett, S. (2016a). *El innumerable*. Godot.
- Beckett, S. (2016b). *Watt*. El hilo de Ariadna.
- Gibson, A. (2006). *Beckett and Badiou: The pathos of intermittency*. Oxford University Press.
- Heffesse, S. A. (2022). Samuel Beckett por Gilles Deleuze: Acontecimiento y construcción de posibles. *Beckettiana*, (19), 39–52.
- Joubert, C. (2012). Badiou with Beckett: Concept, prose, and the poetics *d'avenir*. *Journal of Beckett Studies*, 21(1), 33–55.
- Lara, M. (2013). *Fin de partie*: En medio del abarrotado vacío del tiempo. *Beckettiana*, (12), 57–64.
- Will, B. (2014). The resistance syndrome: Alain Badiou on Samuel Beckett. *South Central Review*, 31(1), 114–129.