



Beckettiana

CUADERNOS DEL SEMINARIO BECKETT



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

3

1994

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Dr. Luis A. Yanes

Vicedecano

Dr. José Emilio Burucúa

Secretario Académico

Lic. Ricardo P. Graziano

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. Félix Schuster

Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Prof. Gladys Palau

Secretario de Supervisión Administrativa

Dr. Antonio Marcelo Scodellaro

Prosecretaría de Publicaciones

Prof. Gladys Palau

Coordinador de Publicaciones

Lic. Mauro Dobruskin

Consejo Editor

Dr. Luis A. Yanes

Prof. Berta Braslavsky

Prof. Beatriz Sarlo

Prof. Hilda Sábato

Dr. Carlos Herrán

Beckettiana. Publicación anual del SEMINARIO BECKETT
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
AÑO 3, 1994

Dirección

Dra. Laura Cerrato

CORRESPONDENCIA A: T. GUIDO 135 - (1834) - TEMPERLEY - ARGENTINA - TEL.: 245-2042
e-mail: rqcerrat@criba.edu.ar

Composición y armado

M. de las Mercedes Dominguez Valle

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 1994
Puán 480 - Buenos Aires - Argentina

SERIE: FICHAS DE CATEDRA.

ISSN: 0327-7550

INDICE

ARTICULOS Y NOTAS

- 7 "Nothing but the Larks..."
(Fragmentaria aproximación a *Not I*). Liria C. Evangelista
- 15 Las alas del cuervo. Elina Montes
- 25 La imposible totalidad: los dobles en el teatro de Beckett. Gabriela Leiton
- 31 Hacia *Mirlitonnades*. Lucas Margarit
- 37 *Mirlitonnades* (1976-1978). Samuel Beckett
- 45 Samuel Beckett: Fragmentación y *mass media*. Laura Cerrato

RESEÑAS

- 57 Beckett, Samuel. *Los días felices*.
Ed. bil. a cargo de Antonia Rodríguez Gago. Lucas Margarit
- 59 S. E. Gontarski. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*.
Vol. 2: "Endgame". Laura Cerrato

ARTICULOS
Y NOTAS

"NOTHING BUT THE LARKS..."
(FRAGMENTARIA APROXIMACIÓN A *NOT I*)

LIRIA C. EVANGELISTA

En su libro *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, el crítico Ihab Hassan intenta una operación que, no por discutible, resulta menos interesante: la construcción de un nuevo modelo de historia literaria donde la Posmodernidad es analizada no como quiebre y negación de la producción artístico-literaria de la Modernidad, sino como continuidad y profundización de una problemática cuyas raíces él encuentra ya en el Romanticismo. Fundamentalmente la relación entre la Palabra y el Mundo, las actitudes en torno al lenguaje, sus efectos y la posibilidad de la representación:

But it is time, perhaps, to make a new construction of literary history. A different line has emerged within the tradition of the modern. It leads more directly, through the present, to a literature to come. Its authors sing in a lyre without strings (...). Art, language and consciousness may seek transcendence in a state that we can evoke, anagogically, in the plenum of silence. But art, language and consciousness may also seek to empty themselves as man recoils into a pure intuition of his subjectivity, recoil into a negative state of silence.¹

Aspiración a lo Absoluto, aspiración a la Nada, son los modos que para Hassan adopta la Literatura del Silencio. A partir de aquí, podemos comenzar las lentas aproximaciones a Beckett: la palabra fluyendo enloquecedora y enloquecida, los cuerpos fragmentados, la música y el silencio, pueden ser las máscaras que adopta el Vacío. Las palabras y los silencios como reversos de la Eternidad y el Sujeto disolviéndose hasta no ser más que la pura categoría gramatical. Son, quizás, las múltiples formas en que la literatura -el arte- se persuade de su propia imposibilidad. (¿Y de su necesidad?).

Acercarse a los textos de Beckett -textos que bordean el límite de lo teatral, de lo narrativo y que se instalan, por momentos violentamente en lo poético- no es sencillo sino que es, por lo menos perturbador. Parafraseando a George Steiner² una vez que

hemos leído a Beckett no podemos ser los mismos: algo de tranquilidad y de inocencia se ha perdido. Es en este sentido que nos preguntamos -quizás retóricamente- si las armas que la crítica literaria ofrece bastan para dar cuenta de esta peligrosa inquietud, para explicarla, o si la comprensión provendrá de la súbita iluminación con que la filosofía zen nos propone el entendimiento de un haiku. En cualquier caso, tenemos la certeza de que un resto quedará siempre abierto a los destellos de la intuición, la percepción secreta o el silencio. En suma, lo inexplicable.

Desde *Disjecta*, es la voz de Beckett la que nos acerca su concepción del arte - casi bajo la forma de un acertijo- y nos abre un espacio para la reflexión. Es la voz de quien canta, como dice Hassan en la cita anterior, con una lira sin cuerdas. Desde el silencio, en el Vacío, la persistencia del canto, más allá de toda lógica:

D.- What other plan can there be for the maker?

B.- Logically none. Yet I speak of an art turning from it in disgust, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road.

D.- And preferring what?

B.- The expression that there is nothing to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.³

Indudablemente, aquello que en primer lugar llama nuestra atención es “la obligación de expresar”. Nos preguntamos por qué, frente a la Nada, sin Poder ni Deseo de expresión hay, en cambio, la compulsión, la obligatoriedad de la expresión. Martin Esslin nos dice acerca de este punto:

Self perception is a basic condition of our being; we exist because, and as long as, we perceive ourselves. If it is true that for the artist perception leads to the obligation to express what he perceives, it follows that for the artist the compulsion to express his intuition of the world is a condition of his very existence..⁴

The obligation to express is not dictated by any idea of utility to others. But the fact that the obligation is felt leaves open the possibility of genuine human communication, which could only be possible, within the terms of reference of this type of thinking, as the re-creation of the experience of self-perception in one individual through inducing a secondary and analogous process of the perception of another individual's self-perception.⁵

Esslin retoma así, de manera a nuestro juicio iluminadora, la afirmación que Beckett desarrolla y tematiza en *Film*: “ser es ser percibido”. Pero también, ser es percibir y percibirse. En el cruce de la percepción del mundo y de la auto-percepción, el Ser se constituye. Si, como dice Beckett, se trata de que no hay nada que expresar junto con la obligación de hacerlo, aquello que se intuye y se expresa del mundo es la Nada. Ese acto de expresión deviene, así, en la afirmación de una negación, y el Ser se fundamenta en esta contradicción lógica y existencial: se habla (se escribe) para afirmar el no Ser o la imposibilidad de Ser, pero, paradójicamente, se es porque se habla (se escribe) y es esta operación la condición de posibilidad de la escritura (¿de la existencia?). De esta manera, la lectura de Beckett -y, en este caso particular, de *Not I-* es tanto una angustiante experiencia de la negación, como una poética de la intuición y la autopercepción.

Si intentamos ahondar nuestra reflexión sobre el fragmento de *Disjecta*, percibimos claramente que, en primera instancia, se pone en juego el problema de la representación en una doble vertiente. Por un lado, en torno a una cuestión fundamental: la intuición del Mundo, la percepción que el creador tiene de la Realidad, la materia que se transmutará en escritura. Materia que ya no será un espacio cerrado y transparente, de lo claramente percibido y decible, de lo nombrable sin fisuras, sino del ámbito de lo “Mal vu, mal dit”; ni tampoco el flujo múltiple de la realidad o los esfuerzos de una conciencia por aprehender y traducir los datos más o menos caóticos que esa realidad ofrece. Lo que hay, en cambio, es una aguda percepción de la Nada.

Por otro lado, el sentimiento de la obligatoriedad de la expresión de esa misma Nada que se percibe, focaliza en la cuestión de cuáles serán las formas de representación que puedan dar cuenta de esa percepción. En términos pictóricos, nos preguntamos cómo pintar en la inmensa tela de la escritura el infinito paisaje del Vacío, cuáles serán los signos que articularán la nueva relación entre el creador y el mundo, entre el Sujeto y la Realidad. Desde que lo percibido es la Nada, por un Sujeto sin poder ni deseo de representarla, podemos pensar que la relación Sujeto/Objeto se modifica radicalmente. No habiendo poder ni deseo de representación, el acto creativo dará cuenta -casi compulsivamente- de la desintegración del Yo que percibe y de la consiguiente disolución del Mundo percibido.

Para nuevas visiones será necesario un nuevo lenguaje, lenguaje que a la vez afirme en el acto de la negación: lo innombrable, lo indecible. Palabras, vertiginoso flujo de palabras para nombrar la Nada, la instantánea visión del silencio.

In 1932 Beckett had been one of the signatories to Eugène Jolas' manifesto

(...) the first clause of which announced: "In a world ruled by the hypnosis of positivism, we proclaim the autonomy of the poetic vision, the hegemony of the inner life over the outer life". The eighth point in the manifesto declared: "The final desintegration of th "I" in the creative act is made possible by the use of a language which is a mantic instrument, and which does not hesitate to adopt a revolutionary attitude toward word and syntax, going even so far as to invent a hermetic language, if necessary."⁶

Hasta aquí, hemos visto la búsqueda de nuevos lenguajes que dieran cuenta de una nueva percepción del mundo, la afirmación de la visión poética y la necesidad de un nuevo sistema de representación. En *Not I* (como en otras piezas de Beckett, incluso en *Film*) asistimos a la completa, exasperada aniquilación de la "outer life". Este movimiento conlleva la representación de una conciencia volviéndose eternamente sobre sí misma, indefinidamente presa en la tensión de afirmarse y negarse. Conciencia que, suspendida en esa contradicción nunca resuelta, se torna voz de una narración que pone en escena nuevas problemáticas.

En primer lugar, lo que tradicionalmente se entiende por texto teatral se desvanece, desde lo relacionado con la puesta en escena, la anécdota, la trama y la construcción del personaje. Sin personaje, en *Not I* encontramos un signo que remite a una totalidad perdida, y es sólo voz. Lo teatral deviene así pura voz, monólogo donde también se desdibujan los límites de lo narrativo y que reclama una escucha, una mirada y una comprensión más vinculadas, quizás, con lo poético. Por otro lado, esto nos lleva a preguntarnos qué ocurre, en esta obra, con aquellos atributos que configuran la conciencia y que, constituyendo al Sujeto, diseñan su relación con la Realidad y sus percepciones del Mundo: la Memoria, el Tiempo (y la Historia), cuáles son sus modos de representación y mediante qué operaciones se la lleva a cabo. Y, en último término, si es posible emplear la noción de Sujeto al enfrentarnos a un texto de estas características.

Beckett refuses one of the most important features of the body as traditionally projected, its wholeness, or unity. Time and again the body is dismembered, fragmented, or reduced grotesquely to its parts...⁷

Desde las indicaciones que marcan la puesta en escena, asistimos a lo que, a nuestro juicio, será la operación estructurante de *Not I*, verificable también en todos los niveles textuales: la fragmentación. El juego de luces y sombras focaliza nuestra atención sobre la violentísima sinécdoque que es Mouth. Un cuerpo mutilado por la oscuridad, un todo que el espectador puede presuponer (pero que, perturbadoramente se nos niega) y de donde proviene, como un resto onírico -de pesadilla- esa Boca que no

sabremos nunca si es dueña de la Voz que escuchamos desgarrarse entre la imperiosa -y dolorosa- necesidad de hablar el texto y el deseo de verse libre de esa obsesión, o está habitada por ella.

Luego, como duplicación de la audiencia teatral, encontramos a Auditor: "sex undeterminable, enveloped from head to foot in loose black djellaba, with hood, fully faintly lit..."⁸ Bordada en las sombras, se yergue esta figura casi fantasmagórica. En su Note, Beckett detalla el único movimiento que Auditor realiza y que se repetirá tres veces, cada vez más tenuemente, precisando que éste será "a gesture of helpless compassion". Podemos pensar a Auditor no sólo como duplicación de la audiencia teatral de la obra, sino también como la proyección de sus sensaciones frente a ella. Duplicación y proyección en un juego casi especular entre la escena y el público: el espacio -no solo el escénico, sino la totalidad del espacio teatral-, ha sido fragmentado.

La obra entera puede ser pensada como un fragmento desprendido de la Totalidad de un flujo verbal incontenible proveniente de Mouth, a quien podemos suponer condenada a repetir una y otra vez, incesantemente, aquello que se nos cuenta. Dice Martin Esslin:

The immense dramatic tension in *Not I*, for instance issues from the mouth's refusal, or inability, to acknowledge the experience it recounts as that of its own self. The words "Who?...no!...she!" are the recurring trigger that sets off the Auditor's gesture of helpless compassion. Highly concentrated and condensed though it is, the story the mouth tells contains the substance of a whole conventional full-length play or novel; it is the story of a life without love (hence, perhaps, so passively experienced that it was never felt to be a life lived by the self, but rather something which was passively endured like someone else's experience.⁹

Beckett señala en las indicaciones sobre puesta en escena: "...Mouth's voice unintelligible behind curtain. House lights out. Voice continues unintelligible behind curtain..."¹⁰

Comienza la obra y lo que llega hasta nosotros es un fragmento, palabras de una Voz sumida en el infierno de una narración infinita. En el comienzo, emerger de la oscuridad, la expulsión, el nacimiento:

...out...into this world...tiny little thing...before its time... in a godfor-...
what?...girl?...yes...tiny little girl...into this...out into this...before her time

...god forsaken hole called... no matter... parents unknown... unheard of... he having vanished... thin air... no sooner buttoned up his breeches... she similarly... eight months later... almost to the tick... so no love... spared that... no love such as normally vented on the ...speechless infant... in the home... no... nor indeed for that matter any of any kind... no love of any kind... at any subsequent stage... so typical affair... nothing of any note till coming up to sixty when... what?... seventy?... good God!... coming up to seventy... wandering in a field... looking aimlessly for cowlips... to make a ball... a few steps then stop... stare into space... then on... a few more... stop and stare again... so on ...drifting around... when suddenly... gradually... all went on... all that early April morning light... and she found herself in the... what?... who?... no!... she! (...) found herself in the dark..."¹¹

En estas primeras líneas del texto, en este fragmento mínimo de un discurso más abarcador, percibimos ya el ritmo y la organización de la obra. La clave articuladora continúa siendo la fragmentación. La repetición y la contradicción son sus modos. Y el texto se asemeja, así, a una partitura con un tema básico e incontables variaciones que lo expanden, lo contraen, le otorgan nuevas formas.

También, podemos percibir en *Not I*, variaciones sobre un tema infinito: la música del texto -sonoridad vertiginosa- bien puede ser, en su reverso, la del opaco silencio del instante previo al nacimiento o a la muerte.

Percibimos que estamos ante la alquimia mágica de un tiempo transmutado en esencia. Los restos de una vida, los aromas de la memoria, el pasado puesto eternamente en acto por una Voz que no puede dejar de narrar, nos inducen a creer -a sentir con angustia- que el Tiempo no es más que un destello, un pálido fulgor y que la vida entera podría resumirse en Nada. Apresado entre el Ser y el no Ser, alguien narra, "the whole being... hanging on its words".¹²

En un tiempo esencial, la memoria se deshilacha en fragmentos que no pueden ser recuperados como propios, que serán siempre denegados. El texto se funda y adquiere su fuerza, precisamente, de aquello que jamás se nombra: "I". La tensión entre lo no dicho y lo dicho, entre I y She -la persistencia en la tercera persona- actúa como un dispositivo fragmentador del discurso. Quizás porque en la aceptación del I -entrega y disposición al Ser- se encontraría, a la vez, la victoria de un Yo, momentánea e ilusoriamente triunfante y la derrota -necesaria- que implica su disolución. La condición de posibilidad de la narración de Mouth es precisamente, su negación del Yo, así como, al principio de este trabajo, habíamos aventurado que la condición de posibilidad de la escritura es, para Beckett, su negación.

Ausente y negado el Yo, el Tiempo despojado de la duración, la Memoria fragmentada y fragmentadora, el texto esboza una narración de una autorreferencialidad casi absoluta. *Not I* nos habla, también, de la imposibilidad de construir una historia. Aquí, History deviene en Story -la Historia en Narración- y de lo que se trata, creemos, es de narrar el estallido, el desastre, el silencio, con palabras que van perdiendo su cualidad significativa y que persisten como sonidos:

Nothing (in these texts) seeks to attain a relationship with a "reality" that is beyond them. They have lost the desire for representation and therefore reveal only the urge for production. Yet their organizational purity does not rob them of the power to move us because, within their various patternings, the words remain redolent of the great systems of meaning of which they are the collected or recollected fragments."¹³

De allí, creemos, proviene el inquietante efecto de *Not I*.

Como hemos visto, la fragmentación opera en todos los niveles. El dispositivo de fragmentación y denegación se registra también, en el espacio de lo corporal. La disolución del cuerpo guarda estrecha relación con el lenguaje. La negación del cuerpo, convertido también en fragmento, es condición necesaria para la narración: lo único que subsiste es la contorsión monstruosa de los órganos del habla, vinculados estrechamente al flujo imparabile e incomprensible de las palabras:

...when suddenly she felt... gradually she felt... her lips moving... imagine!... (...) and not alone the lips... the cheeks... the jaws... the whole face... all those... what?... the tongue...? yes... the tongue in the mouth... all those contortions without which... no speech possible..."¹⁴

Fragmentación, negación, contradicción: las formas que ha adquirido lo que Hassan ha llamado la Literatura del Silencio. Los muchos nombres para nombrar la Nada. El Sujeto ha estallado. Y lo que queda es la Nada. O una alondra.

NOTAS

- ¹ Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus...*, pag. 4.
- ² Steiner, George. *Language and Silence*.
- ³ Beckett, Samuel. *Disjecta*, "Three Dialogues", pag. 139.
- ⁴ Esslin, Martin. *Mediations...*, pag. 77.

- ⁵ Ibid. pag. 120.
⁶ Deane, S. *Celtic Revivals*, pag. 133.
⁷ Connor, Steve. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, pag. 161.
⁸ Beckett, Samuel. *Not I*, pag. 376.
⁹ Esslin, Martin. *Op. Cit.*, pag. 120.
¹⁰ Beckett, S. *Op. Cit.*, pag. 376.
¹¹ Beckett, S. *Op. Cit.*, pag. 376-377.
¹² Beckett, S. *Op. Cit.*, pag. 379.
¹³ Deane, S. *Op. Cit.*, pag. 132.
¹⁴ Beckett, S. *Op. Cit.*, pag. 379.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Acheson, James and Arthur, Kateryna. *Beckett's Later Fiction and Drama*. New York: St Martin's Press, 1987.

Beckett, Samuel. *Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber, 1986.

Beckett, Samuel. *Disjecta*. London: Faber & Faber, 1983.

Connor, Steve. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. New York: Oxford: Basil Blackwell, 1988.

Dean, S. *Celtic Revivals*. London: Faber & Faber, 1985.

Esslin, Martin. *Meditations. Essays in Brecht, Beckett and the Media*. London: Abacus, 1983.

Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. 2nd. Edition. The University of Winconsin Press, 1982.

Lodge, David. *Working with Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Steiner, George. *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1972.

Steiner, George. *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New York: Atheneum, 1967.

LAS ALAS DEL CUERVO

ELINA R. MONTES

*Non accade nulla nel mondo e l'uomo
stringe ancora la pioggia nelle sue ali
di corvo e grida amore e dissonanza.*

Salvatore Quasimodo

Una de las principales pretensiones de la crítica sea quizás la de ser aprehendida como aquel espacio en que mejor pueda plasmarse la distancia con el objeto, tramar una ilusión en la que el sujeto de la enunciación tiende a desaparecer, ejerciendo el poder camaleónico que entra en concordancia con la especificidad de un lenguaje. Debo admitir sin embargo un sentimiento de sutil y fascinante fracaso percibido toda vez que me aproximo a un autor y su obra en el sentir, nuevamente, indefectiblemente, esa carga de fuerte y auténtica emotividad que hace que los recortes, objeciones, opiniones nazcan de la íntima relación que cada texto imprime en mi piel. Relación que nunca evita (toda vez que el compromiso se vuelva visceral) que surjan los temores ocultos, los fantasmas tempranamente acallados pero siempre latentes, los goces y placeres que templan nuestros días y nos definen cuando intentamos definir al otro.

La experiencia de lectura de la obra de Beckett no podía faltar a la cita con esta confrontación. Más allá de cierto humor, de lo absurdo de los malentendidos, más allá de la contenida desnudez de las palabras, Beckett despierta en mí la aterradora experiencia del vacío. Sólo queda entonces dar cuenta (racionalmente, como expreso ejercicio crítico) de los posibles resortes que hacen a esa respuesta poco tangible de los sentidos; una angustia indefinible, uno de los tantos nombres de la soledad.

Quizás sea tarea ingrata y carente de sentido tratar de buscar los hilos conductores de la obra de Samuel Beckett, más ingrato aún cercarlos con la etiqueta de un nombre. Podría decir muchas cosas, sólo algunas acertadas o tal vez ninguna. Sin embargo, y sin temor a equivocarme, pienso que no está ausente de ella el único tema común a todos los seres humanos, hablo de la soledad, en última o primera instancia. Soledad ante el significado de los códigos que falsamente aceptamos como comunes y que hacen espuria

nuestra comunicación aún con los que más conocemos o amamos, frente a las palabras y a la cáscara vacía con que envuelven los objetos y seres que nombramos: vacilación frente a lo indefinible, aturdimiento de lo no cognoscible. Fragilidad de ese código al que nos aferramos con la tenue esperanza de hallar algunas respuestas, alguna verdad.

Soledad del lenguaje y de su eco que vibra en las paredes vacías de nuestra conciencia tanto como en ese espacio exterior al que solemos llamar mundo. Dos espacios gemelos en los que nuestra cotidianeidad teje y desteje sus caminos. El tratamiento del espacio en la obra de Samuel Beckett creo que puede definirse como una constante, no siendo las infinitas variaciones otra cosa que las múltiples imágenes de su confirmación. Una suerte de vaina que nos comprime hasta dejar libre sólo la parte de nosotros que exhala o absorbe el murmullo incesante de un lenguaje fracturado. Constreñidos al parloteo y la escucha pero exánimes ante cualquier otro acto que pudiera modificar nuestro entorno. Pobres seres abandonados a la sola experiencia del habla como últimos sobrevivientes de una especie desolada a un desastre que no alcanzamos a comprender.

Lo que me propongo entonces es trazar una trayectoria sólo parcialmente apoyada en la sistematización de las fechas de producción y subrayar las similitudes si no en la forma seguramente en el efecto con respecto a ese espacio en el que el sujeto beckettiano es apresado, símbolo quizá de la invalidez de un código que ha vuelto vano todo intento de definición que eluda el confinamiento.

what would I do without this world faceless incurious
where to be lasts but an instant where every instant
spills in the void the ignorance of having been...¹

In the meantime nothing happens.²

Escenario desnudo, un camino, el horizonte a ambos lados se extiende con posibilidades infinitas de recorrer otros espacios. Sin embargo la situación se prolonga en el bloqueo, en la espera dilatada: pero nada puede hacerse sino esperar, acostumbrarse a esperar. El espacio se vuelve metáfora de esa linealidad agobiante, de esa tensión entre la esperanza y el cambio que esconde, torpemente, la certeza de lo invariable. Un sitio en el camino, sin más referencias concretas que un árbol cuya especie tampoco puede definirse, es la espacialidad que carece de coordenadas, el incierto marco de una situación que genera y hace proliferar la incertidumbre.

Ya en *Waiting for Godot* el espacio abierto se prefigura como continente

adecuado, terrible y perturbador: es el lugar de anclaje del acto dramático, de ese drama que se prolonga en un continuum exacerbante en que la espera se manifiesta en la acre permanencia de un presente que se aggrava en la tensión entre el deber estar y el no poder saber. Ese lugar cualquiera, indefinido, del que no puede huirse, en que la voluntad se disuelve y los cuerpos actúan como imanes atraídos por un núcleo de expectante inmanencia.

ESTRAGON: I'm going (He does not move)³

POZZO: I don't seem to be able...(long hesitation)... to depart.⁴

Estos dos parlamentos, como los vanos intentos de suicidio o la repetida y forzada permanencia de la espera de Godot son, en la obra, ejemplos de una simbiosis que los textos de Beckett exhiben y exacerbaban entre el espacio y el hombre, punto de unión en que, fantasmales, huidizas, flotan las preguntas acerca de una condición humana como un eco perturbado que no encuentra vibraciones de respuesta alguna.

Eco que, en la reiteración, evidencia la inadecuación de un lenguaje que se ha convertido en instrumento inútil para la formulación. Espacio entonces como metáfora de un universo desastrado y vaciado de significados que se irá contrayendo hacia los contornos de la criatura, filtrando hacia su interior, hasta hacerse tan pequeño o inconmensurable como esa caja craneana en que, febrilmente, el lenguaje se disuelve, se contrae, se desarticula para encontrar la viabilidad de una formulación que, aún sabiéndose imposible, se repite por ser en sí misma el trágico símbolo de la existencia: un vacío receptor para respuestas inexistentes.

- L'espace vous interesse? Faison-le craquer

- Le temp vous tracasse? Tuon-le tous ensemble⁵

"Imagination Dead imagine", "Ping", "Lessness", "The Lost Ones" conforman un grupo de relatos cuya metodología narrativa es similar. El narrador-observador despliega una voz que obsesiva y rigurosamente se entrega a la descripción manteniendo con la materia narrada una distancia aséptica. Voyeurismo del displacer que no activa compulsión alguna, que no descansa en la satisfacción de hacer suyo al objeto. Más bien es una mirada que empieza a ser hablada en el momento en que la escritura surge, pero los murmullos la anteceden y, seguramente, no terminan cuando la narración acaba.

En "Imagination Dead imagine" (1965) el texto enhebra una imagen cuasi onírica, diseña un espacio con contornos delineados, fuerza una descripción del puro

geometrismo, de la extremada precisión. Es el espacio observado que a la vez brota de la actividad imaginativa. El adentro y el afuera parecerían no tener límites propios. Pero este lugar que el ojo abarca desde todos sus ángulos, que es medido con minuciosidad, también se define por un puro transcurrir en el presente de la narración. Acotado casi hasta el paroxismo no puede eludir la dualidad inquietante, indefinible, que su forma transmite. Mausoleo o vientre, continente de dos cuerpos simétricamente dispuestos en su interior, pasivos habitantes de este microcosmos que con sensibilidad inerte reaccionan a los cambios de luz y temperatura, como si días y estaciones se sucedieran con esa exactitud perturbadora en la que "nothing happens" y solo podemos estar. Cuanto más precisas se hacen las acotaciones, más evidente se nos aparece la débil lógica que cerca nuestros sentidos. Suerte de ecuación de la que poseemos todas las variables pero cuya resolución escapa a las fórmulas canónicas. Todo está ahí, medido, computable y sin embargo su significado desnuda la fragilidad de las respuestas. El resultado ya no nos sirve al poner en evidencia que la búsqueda se ha instrumentado hacia el lugar equivocado o, peor aún, no es pertinente, quedando entrampados, nuevamente, en la confianza de los signos, confianza que nos lleva de la mano por los laberintos de un habla que ha abierto las compuertas de su cámara letal.

"Ping" (1965), reitera la experiencia, el espacio es celda de un cuerpo condenado a la inmovilidad, sus miembros cosidos se ajustan a las exactas medidas de una caja blanca, otra vez los límites se confunden entre el cuerpo y su continente, se funde en el blanco todo posible signo de identificación. La imagen vuelve reiteradamente por pocos segundos con infinitas e ínfimas variantes. ¿Es el ojo o la mente que la contemplan? Nuevamente un adentro-afuera que no puede ser definido, imagen producida por una imaginación condenada a imaginar, condenada a repetir constantemente una figura que no puede ser atrapada en el tiempo. El espacio reiterado, al evadir los contrastes, elude la memoria, presentándose una y otra vez como fruto de un presente de la contemplación que se duplica a sí mismo, rehuyendo el sentido, horadando la lógica con una temporalidad detenida que avanza hacia los albores de un presente continuo. El ojo no puede atrapar la imagen y queda encerrado él también tras esas largas pestañas suplicando memoria ("(eye)lashes imploring that much memory almost never imploring ping silence ping over"⁶) y a la vez clamando por el silencio final que es la ausencia total del recuerdo. Ruptura de la lógica tranquilizadora en que la experiencia se desliza por coordenadas espacio-temporales que dibujan nuestros recuerdos, este espacio se presenta como un universo bloqueado de pasados y futuros, celda en que se diluyen las expectativas y las memorias en un fluir infinitamente idéntico a sí mismo.

En "Lessness" (1969) el espacio es llamado "refugio", proyección hacia los límites donde todo se funde: tierra, cielo, aire, rostros sin recuerdo en la grisácea textura

de la arena. Espacio-refugio que rehuye la definición de la forma, lo de definitivo que hay en ella, quizás también porque lo definitivo es la aberración de la certidumbre. Espacio lejano que contiene y al que se tiende, hibridación absoluta de los lindes, sitio sin tiempo al que el cuerpo de miembros soldados contempla y se avecina. "Never but this changelessness dream the passing hour"⁷. La voz narradora sugiere quizás el énfasis de un deseo que descansa en la inmutabilidad, en este espacio indefinible donde todos los elementos confluyen hacia una misma aparente materialidad, en que reina el silencio y la desmemoria. Ausencia de la voz, ausencia de la palabra, el lenguaje es aquí innecesario para la serena comunión de los objetos. Tiempo-espacio-quimera ("Figments dawn dispeller of figments"⁸), híbrido e ilusorio como el monstruo mitológico y como él, mudo; se vuelve metáfora de lo inasible, del sueño que se sabe inalcanzable por haberse vuelto vano todo lo posible. Sueño que puede ser leído en el sentido del descanso anhelado, de la finalización de la búsqueda. En estos términos, el espacio que diseña Lessness podría ser pensado como contrapuesto a los demás, sin embargo, la presencia del hombre de miembros soldados nos remite a esa otra realidad agobiante, paralizadora que hace que el refugio siempre sea tan inaprehensible como su permanente lejanía. Porque tampoco podemos olvidar que el espacio es también "refugio-ruinas", resto de otros tiempos enclavado en el presente. ¿Remanencia de instancias pasadas en las que aún era posible la corrosión, la corrupción, el cambio? El cuerpo tiende a él como deseo que la mente bloquea, porque esas ruinas representan un estado de cosas al que el presente no puede acceder. El sitio apacible donde el descanso es posible pertenece a otro tiempo. Pienso en ese lenguaje desgastado al que el sujeto beckettiano acude con la desvalida inocencia de quien aún espera la mágica transmutación de una alquimia a la que el polvo del tiempo hubiese robado el poder de sus fórmulas y conjuros. ¿Son las palabras sólo restos inermes ante los que el silencio es un refugio y la contemplación la más piadosa de las condenas? La actividad que despliegan los habitantes del cilindro de "The Lost Ones" parecerían sugerirlo, febril en apariencia pero signada por el desasosiego con el que transitan siempre idénticos caminos esperando quizás hallar en ellos una redención para la cual no ha sido diseñado su dispar recorrido. El cilindro y sus sendas, sus paredes y nichos, convocan a la intercambiabilidad de los roles de los que en él habitan. Sin embargo la programación de ese encierro excluye finalidades, oculta toda posibilidad de salvación: la conciencia de una salida. Toda conducta parecería regirse por leyes impresas desde siempre en la obligada circulación y las mínimas variantes sólo señalan un destino en el engranaje de la desintegración. Para esos viajeros incidentales, perdidos en la penosa reiteración de sus actos, la dirección de sus pasos es guiada por una única referencia espacial, "there does none the less exist a north in the guise of one of the vanquished"⁹. El espacio anida en sí mismo una significación para los seres que lo transitan: la pasividad del vencido como punto cardinal que oriente la itinerancia, la inercia como marca se reviste de la muda aceptación de la impotencia.

“...porque lo inevitable de la repetición es también al mismo tiempo lo inevitable de la pérdida...”

(H. Broch, *La muerte de Virgilio*)

El espacio como clausura, ya lo vimos, aprisiona a los personajes de las obras beckettianas y este claustro con ínfimas fisuras es una imagen que vuelve una y otra vez: las urnas en *Play*, el hueco en la arena en *Happy days*, las habitaciones de *Film* o *Ghost Trio*, *Eh Joe*, *Ohio Improptu*, la mecedora en *Rockaby*, las negras envolturas que cubren a la Boca y su Oyente en *Not I* o las iluminaciones que como el foco de *That Time* actúa, tal como requerido por las indicaciones del autor, a la manera de “un inquisidor único” sobre los rostros o cuerpos, envueltos en tinieblas paralizantes. Lectores o espectadores quedamos atrapados en esta agobiante experiencia del encierro. Las puestas llevan al límite la austeridad de los recursos escénicos, no nos es concedida distracción alguna y como los personajes quedamos a solas, cuerpos inertes, ante la voz o sus silencios. La experiencia teatral requiere de oyentes paralizados en ese acto de escucha que remite de alguna manera a la sobrecogedora tensión entre el lector y el texto. Sólo las palabras fluyen, chocan y quedan atascadas en la búsqueda de una respuesta o de un sentido. Lectores o espectadores estamos siempre en el límite que la escritura de Beckett hace emerger, límite que también está presente cuando surge la pregunta acerca del género. Porque tanto en la lectura de los relatos breves como en la de las piezas monológicas como *Not I*, *Eh Joe* o *Rockaby* es fácil sentirse inclinados hacia una definición por lo poético. Como si la aterradora experiencia de la voz que narra o es narrada surgiera de un recorte de la Nada, solitario fragmento en que el lenguaje comienza a murmurarle a nuestros sentidos para encontrarse con las vibraciones de nuestros propios murmullos, ruido inquietante y devastador que no podemos frenar ni con el grito ni con el silencio.

Espacio y tiempo junto al lenguaje suelen ser pensados por el hombre como núcleos esenciales de lo inmanente, lo que se esconde tras la cortina de lo cotidiano como presencia silente, frágil seguridad que no se explicita ni se nombra, pero que se constituyen en elementos que emergen de las brumas de la incertidumbre en el momento en que intentamos definirnos como individuo (en ámbito reducido de lo social) o como ser (en el amplio marco de una conciencia universal) al pronunciar las palabras “yo soy”. Un conjunto de términos primarios que en su inmediatez convocan el fluir de la memoria personal o colectiva, la formulación de grandes utopías o pequeñas esperanzas: conjuros para los terrores del despojamiento. Pero ¿qué somos cuando estamos expuestos al anclaje despiadado en que el espacio estalla y el tiempo se disipa? La obra de Beckett parece contestarnos que sólo nos queda un lenguaje de balbuceos y murmullos y el desesperado intento de aferrarnos a un pronombre que huye: *Not I*. Seres lanzados sobre

el límite de lo indefinible intentando dar forma y sentido a la remanencia de un universo que se ha fragmentado arrastrando en su deflagración las narraciones de su propia Historia. Habitantes de espacios celulares sin pasado, los cuerpos mismos se transmutan, una metamorfosis que los vuelve restos de una anatomía que no sabe reconocerse, de una conciencia que no puede nombrarse.

El lenguaje como mediación entre el hombre y su espacio se quiebra él también, disuelve su lógica, una lógica debilitada en la pretensión omnipotente de toda nominación, como “un lenguaje que, al suponerse totalidad de discurso, se gastase de golpe, se desuniese, se fragmentase sin fin”¹⁰ dirá Blanchot, para quien existe un “desastre” que subyace a todo, que todo lo abarca y que subsiste en la imposibilidad misma de ser nombrado, cobrando dimensión en lo fragmentario, expresándose, de alguna manera, en una desintegración que bordea lo definitivo y al mismo tiempo lo rehuye: “...cuando todo está dicho, lo que queda por decir es el desastre, ruina de habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sobra (lo fragmentario).”¹¹

Beckett nos sumerge en la experiencia de lo fragmentario, nos enfrenta con ínfimos universos iluminados perpetuamente con los albores del último día: nada es concluyente, sólo perdurable en su reiteración. Ninguna acción puede modificar el estado de las cosas, ni siquiera la muerte, como si ella misma no fuese definitiva o más bien perteneciese al universo orgánico de lo trágico en que su llegada restablece o instaura un sentido. Relegadas a la permanente inminencia, despojadas, inertes, las criaturas se enfrentan con los débiles lazos de su creación y las palabras se vuelven extrañas, ya no alcanzan:

“.....
comment dire-
vu tout ceci-
tout ce ceci-ci-
folie que de voir quoi-
entrevoir-
croire entrevoir-
vouloir croire entrevoir-
loin là là -bas à peine quoi-
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi-
quoi-
comment dire-”¹²

Sí, cómo decirlo, cómo librarnos de esta obsesión por el decir y finalmente, ¿porque la obligatoriedad del decir? El espacio, como el tiempo, son coordenadas que

caen; ya en Whoroscope Beckett ironiza en torno a los universos mensurables y los saberes articulados sobre los absolutos. El poema data de una época particularmente activa en la reformulación de las teorías físicas acerca de la materia (temática ligada inevitablemente a un replanteo no menos dinámico de nuestras posibilidades de percepción). Sin embargo el guiño se expande hacia una degradación violenta de todo lo orgánico, degradación que bordea la muerte sin alcanzarla. Suerte de corrosivo decálogo de doctrinas en sí portadoras del germen de su propia descomposición. Considero que este poema está fuertemente ligado a toda una producción cuya problemática parece cuestionar constantemente el hiato diferenciador entre la diseminación del conocimiento en los saberes particulares y la iluminación de un Saber que transita por otros carriles y que no está disociado de la introspección profunda y de la dificultad de comunicación (la experiencia mística como ejemplo límite de acceso a un Saber individual y no-comunicable). Cuando ya no son válidos los saberes con que contamos, cuando éstos siguen apoyándose en un lenguaje caduco o sólo capaz de involucrarse en la formulación de nuevos y efímeros saberes, entonces sólo puede ser válida la experiencia del límite. Límite entre la vida y la muerte, entre la oscuridad y la luz, entre la memoria y el olvido; con un pasado que se vuelve instante en la desmemoria, con un espacio que se torna fragmento con añoranza de totalidad en la incertidumbre del no saber y un tiempo que sólo es espera dilatada. El ser, expuesto, desnudo e indefenso, se encuentra a sí mismo en las fronteras de lo indefinible, él mismo carente de definición. Un Beckett humanista, podría aventurar, nos estaría forzando a la búsqueda de un saber que trasciende los saberes, saber para el cual no existen lenguajes particulares o universales y para el que es necesario lanzarse, solitariamente, más allá de la estéril experiencia del sentido.

NOTAS

- ¹ Beckett, Samuel. *Collected Poems 1930-1978*. London: John Calder, 1986. Pag. 61.
- ² Beckett, S. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1965. Pag. 38.
- ³ Beckett, S. *Ibid.* Pag. 12.
- ⁴ Beckett, S. *Ibid.* Pag. 47.
- ⁵ Beckett, S. "La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon". *Disjecta*. London: Calder, 1987. Pag. 132.
- ⁶ Beckett, S. "Ping". *Collected Shorter Prose (1945-1980)*. London: John Calder, 1986. Pag. 151.
- ⁷ Beckett, S. "Lessness". *op.cit.*, pag. 155.
- ⁸ Beckett, S. *Ibid.*, pag. 157.

⁹ Beckett, S. "The Lost Ones". *op.cit.*, pag. 176.

¹⁰ Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Avila Editores, 1987, pag. 32.

¹¹ Blanchot, M. *Ibid.*, pag. 35.

¹² Beckett, Samuel. "Comment dire". *Común Presencia*, Año 2, No. 3-4. Bogotá, 1990.

LA IMPOSIBLE TOTALIDAD:
LOS DOBLES EN EL TEATRO DE SAMUEL BECKETT

GABRIELA LEITON

*La tautología más ideal presupone una relación,
y la afirmación de igualdad involucra sólo
una identificación aproximada,
y asegurando la unidad, niega la unidad.*

Samuel Beckett

Mucho se ha hablado de la figura del doble en la literatura. Y, sin embargo, nada de lo que se ha dicho puede describir los dobles de las obras de Samuel Beckett. Desde una des-referencialización creciente, desde personajes que a veces no pueden llamarse tales, desde el inexistente espacio en que sitúa la acción?, Beckett nos desafía a desentrañar un doble posmoderno: un doble en un mundo donde es imposible lo uno. Y es este desafío el que aceptamos, y para el cual analizaremos dos obras -*Endgame* y *Ohio Impromptu*-, tratando de dar cuenta de esta nueva ruptura beckettiana. Las obras que elegimos, la primera de 1957 y la segunda de 1981, presentan dos tipos distintos de dobles, y sin embargo el mismo principio: la negación de la unidad, la imposibilidad de totalizar.

Repasando teorías anteriores sobre el doble, nos encontramos con el trabajo de Otto Rank ¹, quien se basa en la teoría freudiana del narcisismo, y cuya idea es la de un doble completamente diferente del original, a quien, sin embargo, se refiere sin duda alguna. Rank ve, entonces, una tendencia a la unificación, a la totalización, que se entiende aunque no esté dicho explícitamente. Se relaciona con este trabajo, sobre todo por esta conclusión, otro trabajo sobre el doble, esta vez de Ralph Tymms ². Tymms divide a los dobles en dos categorías: dobles por duplicación, y dobles por división. En la primera, el doble es el propio ser caminando independientemente; en la segunda, el doble es un espíritu. De cualquier manera, el punto de partida y llegada siempre será uno. Haciendo un repaso de los diferentes períodos de la literatura, va desde el doble como alucinación de un insano hasta la "realista" personalidad desintegrada, pasando por el doble como símbolo de desarmonía propia de la naturaleza del hombre. En todos sus

dialoguen, confronten y tengan zonas donde el entendimiento no se hace posible. Si se unificara, nada tendría ya sentido.

Hamm-(...) ¿Por qué permaneces conmigo?

Clov-¿Por qué me retienes?

Hamm- No hay nadie más.

Clov-No hay ningún otro empleo. ⁴

Una forma de romper esta duplicación y, a la manera propuesta por Tymms, hacer prevalecer a uno de los dobles, sería anular, a alguno. Encontramos en Beckett:

Clov-Entonces os dejaré

Hamm-No puedes dejarnos.

Clov-Entonces no os dejaré. ⁵

No hay anulación posible: cuando uno de los dobles intenta salir de la relación, se habla de la imposibilidad de la ruptura del lazo ("no puedes"). Los dobles no se superan ni desaparecen porque eso sería solucionar un problema que no tiene solución en el universo beckettiano. Esto se mantiene hasta el final, en el que el pañuelo marca otra duplicación: la del tiempo, que se repite infinitas veces, con lo cual nada termina de cerrarse nunca, nada finaliza, nada se completa: la imposible totalidad, otra vez.

Hamm (...) Pero al final de la jornada siempre es lo mismo, ¿verdad, Clov?

Clov-Eso parece... ⁶

Ni siquiera dios, ni siquiera la muerte es posible. La des-referencialización de la obra acentúa la incompletitud, la falta de tiempo recorta: "el fin está en el principio y sin embargo continúa" ⁷. Y, para dialogar con Tymms, y a pesar de no ser Clov un espíritu, la ambigüedad otra vez, en boca de Hamm: "Como el niño solitario que se divide en dos, en tres para sentirse acompañado" ⁸. Pero no hay- lo que sería de alguna manera algo a qué aferrarse- la absoluta seguridad de que no hay nada a qué aferrarse: cuando Hamm y Clov están hablando de la posibilidad de romper este pacto de duplicación, Hamm no niega nada, sino que dice "Oh, te será difícil" ⁹. Entonces, para Beckett, la desunificación no es ni posible, ni imposible, lo que hace todo mucho más complejo, más desesperado. De la figura del doble, proponemos: complementarios dinámicos.

El *Ohio Impromptu* es una obra muy corta, y con acotaciones que nos dan gran parte las pautas de análisis. Para empezar, se pide que los dos únicos personajes, R y L, sean "tan parecidos en apariencia como sea posible". ¿Cuánto es lo posible?. La

ambigüedad es grande. En todo caso, no son exactamente iguales, salvo que esto sea posible. La vestimenta, las sillas, son idénticas. Hay una mesa con un sólo sombrero en el medio, lo que podría hacernos pensar en un espejo. Pero uno habla, y el otro escucha. Lo mismo que han dicho y oído infinitas veces. En un lugar que es en realidad un no-lugar: todo está oscuro. El escenario, y el texto, han sido despojados de todo lo aleatorio, para sólo representar el conflicto, la confrontación y el diálogo de los dobles al estilo beckettiano. Contrariamente con lo que proponen Rank y Tymms, no hay aquí un original, un punto de partida, ni otro de llegada; no hay un espíritu, salvo que ambos sean espíritus; y sobre todo, no hay posibilidad de totalización, ya que las ambigüedades y la ausencia de referencia son tan graves que sería imposible imaginar un todo. Estamos ante un recorte, que no tiene contexto. Y aquí, nuevamente las acciones se complementan, uno lee, uno escucha. Dice R "En sus sueños había sido advertido de este cambio".¹⁰ Entonces, este es un sueño. O, para mejor decir, entonces, es éste un sueño?. Poco queda por decir, y lo que queda por decir es lo siempre dicho, lo que puede ser dicho aún infinitas veces. Y lo que se lee es la acción que estamos viendo, un relato que estamos viendo ser representado, y que no alcanza a romper la ambigüedad. Y aún, la nada no fue dicha todavía, o ya no queda nada por decir. Sumándose a la vez a esta figura del doble que rompe con todos los patrones preestablecidos, el título de la obra. *Impromptu* figura literaria que sirve a los autores a hablar de sí mismos, y de sus obras. ¿De qué entonces nos está hablando Samuel Beckett?. Aunque fuera de sí mismo, lo que no queda claro en absoluto, o más bien no parece muy probable, no nos es posible hablar de unidad ni presente ni futura. Pero, por supuesto, tampoco nos es lícito negarla en absoluto.

Lo complejo de la temática beckettiana, entonces, es esta actitud posmoderna de negarnos la elección: ambos términos de una igualdad o de una desigualdad son posibles. Es decir, los dobles beckettianos no se oponen a los tipificados por Rank y Tymms poniéndose del lado contrario; no enfrentan a la totalización, a la unificación la imposibilidad de éstas: rompen con éstos y todos los modelos hasta ahora válidos desde la no exclusión de posibilidades: si bien la totalización se ve imposible, esto es debido a las grandes zonas de ambigüedad que presentan los textos. Sin embargo, no podemos negar nada por completo, porque no estaríamos leyendo a Beckett. Es decir, hablando de la unidad, negamos la unidad. Y es esta la misma ambigüedad la que sustenta nuestra propuesta de dobles como complemento dinámicos: la identificación aproximada, que lo que busca no es un espacio completo y cerrado, sino abierto, dispar, recortado.

Buscar la unidad donde no podemos asegurar la identidad sería absurdo. Los dobles se complementan y dialogan: aseveran y niegan a la vez. Pero no desde un todo cerrado e inamovible, sino desde un espacio abierto, ambiguo y oscuro: el espacio beckettiano por excelencia, un espacio de la imposible totalidad.

NOTAS

- ¹ Rank, Otto. *The Double: a Psychological Study*, trans. H. Tucker, Jr. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971. Primera edición: Rank, Otto. *Der Doppelgänger, Psycho-analytische Studie*, Leipzig, Vienna, Zürich, 1925.
- ² Tymms, Ralph. *Doubles in literary Psychology*. Cambridge, Bowes, 1949.
- ³ Debevec Henning, Sylvic. "Samuel Beckett's *Film* and *La Dernière Bande*: Intratextual and Intertextual Doubles", en *Symposium, A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*. Summer 1981. London, 1981.
- ⁴ Beckett, Samuel. *Fin de Partida*. Barcelona, Scix Barral, 1971. Pág. 111.
- ⁵ *Ibid.* Pág. 129
- ⁶ *Ibid.* Pág. 115
- ⁷ *Ibid.* Pág. 147
- ⁸ *Ibid.* Pág. 148
- ⁹ *Ibid.* Pág. 151
- ¹⁰ Beckett, Samuel. *Ohio Impromptu*. En *Collected Shorter Plays*. London, Faber & Faber, 1984. Pág. 286.

HACIA MIRLITONNADES

LUCAS MARGARIT

Estamos frente a un cuadro de Piet Mondrian. Nos acercamos y leemos el título en el cartel que está a su lado: "Composición con dos líneas", 1931. Nos alejamos. Efectivamente es un rombo blanco con dos líneas negras formando un ángulo de noventa grados. Al menos eso parece. Si nos acercamos nuevamente percibimos la textura. El blanco adquiere un cuerpo velado. El trazo que cubre la forma y esa forma por el trazo se transforma en contenido. La forma y el color dejan de ser accidentes de ese cuerpo velado. Adquieren una autonomía, y esa autonomía depende del despojamiento de lo accesorio. Si forma y color ya no son meros accidentes, queda descubierto lo elemental, y lo elemental sin duda queda cubierto por el silencio.

En los primeros cuadros de Mondrian, por ejemplo "Molino soleado" de 1908, vemos una marcada influencia del impresionismo, que al recorrer cronológicamente su obra, irá abandonando. Se irá despojando de trazos y colores. Irá modificando la historia, el pasado perderá presencia en el momento de los elementos.

La poesía de Samuel Beckett cubre un recorrido similar. Intuye desde el comienzo un afán de despojamiento que incluye la historia y el lenguaje. Frente a esta necesidad de despojo está también "la obligación de expresar". El poeta -según Mauthner- no necesita palabras para su poesía ¹. Si tomamos la obra de Samuel Beckett, nos encontramos ante un pensamiento que es voz, y que debe librarse de las palabras, librarse de ser objeto de uso y ser sólo "uso". El acto poético debe librarse de las palabras pero no de la voz. La "voz" es lo único que queda junto a la "obligación":

"The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express."²

Leer las primeras obras de Beckett es encontrarse ante la teoría del despojamiento, es encontrarse ante una historia de lector, estar frente a una escritura que en última instancia remite al silencio, al pensamiento y al solipsismo.

Pensemos en *Whoroscope* (1930), un cruce con el pensamiento cartesiano, pero éste observado desde el margen. Se toman y se elaboran hechos y datos oscuros que necesitan notas de aclaración. Estas notas no sólo ayudan al lector, sino que ubican en el centro a la escritura y a su historia de lectura. *Whoroscope* es un poema largo con claras reminiscencias de los juegos de palabras que podemos leer en las obras de Joyce. Desde el título (conjunción entre “whore” y “horoscope”) y a través de todo el poema, los “puns” van oscureciendo el texto, ocultando aun más los datos oscuros de la vida de Descartes. Se puede pensar entonces que la vida del pensador queda subordinada al lenguaje, una necesaria intertextualidad que sostiene el texto sobre su voz.

A medida que leemos su obra poética podemos observar la evolución de sus textos, cómo éstos se comprimen sobre sí mismos, cómo se pliegan y se elimina toda relación superficial con otros textos. En *Echo's Bones* (1933-1935) las referencias están veladas, a diferencia de *Whoroscope*, las notas son suprimidas y la erudición se repliega sobre el lenguaje poético. Ya no es la voz de la máscara, como en el primer poema, aquí la voz del otro queda neutralizada por la voz del propio texto. Ya no es la voz de Descartes, ya no es Rimbaud o Dante quienes escriben, sino el poeta de estos textos quien recontextualiza su escritura y la escritura del “otro”. El poeta se repliega sobre sí mismo y su acto de lectura es íntimo como la escritura. El espacio de la palabra es el recorrido de la escritura/lectura de “otros” hacia la propia escritura. Ya no son necesarias las notas, sino sólo la escritura de la escritura. La historia se modifica al estar neutralizada en un presente, es en este instante cuando la voz se despoja de las palabras.

Es en este proceso de despojamiento donde se ubica *Mirlitonades* (1976-1978). No estamos frente a un gran poema con un “eje temático” como puede ser *Whoroscope*, sino estamos ante pequeños fragmentos. La totalidad del fragmento que se esconde en una voz. El despojo: estamos frente a él. El abandono de una tradición literaria señala el encuentro con otra. Lo elemental es lo que sugiere el elemento palabra. Porque aquí las palabras ya no son accidentes, no dicen. Sólo se percibe una voz, la voz que esconde las palabras en las palabras.

silence tel que ce qui fut
avant jamais ne sera plus
par le murmure déchiré
d' une parole sans passé
d' avoir trop dit n'en pouvant plus
jurant de ne se taire plus³

Las palabras transformadas en murmullo. La inestabilidad del murmurar,

proyectándose sólo hacia el momento en que se “dice”, carece de pasado ya que se remite al susurro, al mismo momento que se aparta de la historia. La poesía de Beckett abandona su lengua materna, el inglés, abandonando también su historia, adoptando una “historia” que no le pertenece. Esta distancia que se produce entre las palabras y las cosas, entre los nombres y lo nombrado posibilita ese estado de despojamiento que en *Mirlitonades* se hace más evidente. Teniendo esto en cuenta vemos cómo el lenguaje ya no funciona como un accidente, estamos frente al elemento de la escritura: la voz en las palabras.

écoute-les
s' ajouter
les mots
aux mots
sans mots
les pas
aux pas
un à
un

El fin del despojamiento es el lenguaje hablando de las palabras. Cerrar el contexto de su escritura en las palabras, que se proyecten hacia sí mismas. Invariablemente el silencio se desliza entre ellas por que las palabras son el silencio. No decir implica una voz enmarcada en el silencio. La importancia de la proyección se diluye en el lenguaje poético. Se escribe desde la certeza de esta ausencia. La ausencia de las palabras que nombran, las palabras pierden su función cotidiana y se proyectan hacia un origen: nada y su ausencia.

pas davantage
de souvenirs qu' à l'âge
d' avril un jour
d' un jour

La ausencia o la negación de un pasado legitima un lenguaje sin ataduras a referencias y fortalece la imposibilidad de nombrar. No somos nosotros los que nombramos al hablar, sino la herencia es la que nombra, la palabra heredada junto con su referente. A partir de estas referencias sacralizamos y bendecimos el pasado. El lugar de la escritura poética es -lo repito- el despojamiento. Beckett desacraliza ese espacio, el nombre pierde su bendición, así comete y somete un lenguaje que perdura en el instante, que es “nuevo” en cada momento, está enmarcado en la repetición de la voz.

Si pensamos en Joyce, sobre todo en *Finnegans Wake*, vemos cómo toma su lengua madre y la pone en juego con otras lenguas. Construye una cadencia que se extiende, que se repliega sobre otros. El decir de Joyce no se encuentra en la propia voz, sino que se fundamenta en la voz de los otros: entra en funcionamiento a partir de otra voz. La "otra voz" es la que entra en contacto y abre el juego en *Whoroscope*, es la que se esconde en una escritura erudita en *Echo's Bones*, es la que queda desplazada en *Mirlitonades*.

El eje de los últimos textos de Beckett (y entre ellos los poéticos) es la fundamentación de su voz textual. Su escritura se fundamenta en el no poder decir de su voz, en su voz que dice interminablemente nada, que señala el silencio que circunda esa voz.

En los poemas de *Mirlitonades* el espacio se reduce al recorrido de un punto hacia otro que es el mismo punto. Es una voz que se repite en el recorrido de esa voz. Es el espacio de aprehensión de las palabras en su más monótona elementalidad. Pareciera ser el descubrimiento de un origen. Es este origen despojado el que lleva adelante la posibilidad de algún tipo de conocimiento verdadero. La poesía escapa de la sistematización y de los métodos de conocimiento, porque es ella misma, como palabra despojada, conocimiento. Conocer implica en última instancia repetición. Acelerar el trayecto de la escritura a la lectura. Es repetir con una voz otra voz. Despojar al lenguaje. Conocimiento de la ausencia. El lector desde su lugar recubre, descubre, varía. Desprende su voz y la fusiona con la voz de la repetición, con la voz poética que le corresponde. El lector se adueña de esa voz, y la repite en su voz que es otra.

fous qui disiez
plus jamais
vite
redites

Repetición. Invariable repetición de lo mismo. El lenguaje que se muestra a sí mismo como contemplación del lenguaje. Conocer se torna en imposibilidad, el lenguaje se escapa hacia su propio centro. Se puede aprehender sólo esa imposibilidad: ese es el conocimiento que proporciona el lenguaje en tanto "conocer el lenguaje". Esa posibilidad también se escapa en la posibilidad de decir.

comment dire-
ceci-
ce ceci-
ceci ci-...⁴

Vemos la ausencia que recupera el signo arbitrario de lo primitivo. La ausencia que permite la lectura como metáfora. Trasladar la palabra a otro campo, a su propio espacio de desarrollo. Cómo decir que sólo puede ser dicho el lenguaje: a partir del fragmento, del abandono, del despojo. Leemos sólo el elemento y es allí donde se hace imposible el conocimiento de lo otro. La pintura de Mondrian es vista ahora como un lienzo cubierto de silencio, un objeto despojado de elementos por que es él mismo el elemento.

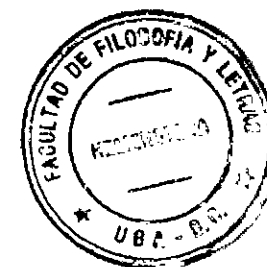
Repetimos una palabra que repite a sí misma su presencia como ausencia. Elemento.

Beckett recurre a la imposibilidad de decir para hablar del lenguaje. La poesía de Beckett y su última prosa se intercala con aquello que es originario del lenguaje, fragmentándose la palabra, quebrando esa relación cotidiana con los objetos: el silencio.

El trayecto que recorre la escritura poética de Samuel Beckett es buscar la voz que permita dilucidar la presencia del lenguaje y su correspondiente silencio. Es abandonar la voz de los otros y recurrir a esa voz que no pertenece más que a la escritura. La voz del ausente es la repetición de esa voz en la lectura. En la problemática "comment dire" se apoya la pregunta "comment lire", y es así como volvemos al punto de partida: la lectura como escritura, la historia que la escritura de Samuel Beckett deja de lado paulatinamente. Leer es escribir un texto en la repetición de su silencio, la repetición de su ausencia. La marca que queda es cierto tono irónico ante esa imposibilidad que plantea el texto poético. Estar frente al poema es estar

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

Sólo queda la obligación y su silencio. La historia de las palabras se desintegra por que ya no hay que decir sino el instante que pertenece a la escritura. Ahora es la experiencia de un momento que se aparta para mostrarse en su única posibilidad: la nada como escritura, la voz que una palabra un día permitió decirse en su ausencia.



BIBLIOGRAFIA

- Beckett, Samuel. *Poemas*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
Beckett, S. *Collected Poems in English and French*. London: Calder, 1986.
Beckett, S. *Disjecta*. London: Calder, 1983.
Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México: Juan Pablos Editor, 1976.

NOTAS

- ¹ Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, pág.98.
- ² Beckett, Samuel. "Three Dialogues". In: *Disjecta*, pág.139.
- ³ Las traducciones de los poemas de Mirlitonrades se podrán leer en este número de *Beckettiana*. Para esta versión se ha utilizado la edición de Calder, *Collected Poems in English and French*, págs. 66 a 96.
- ⁴ "Comment dire" es el último poema de Samuel Beckett. Fue escrito el día 29-X-1988. Cf. Cerrato, Laura. "Samuel Beckett: una poética del balbuceo y de los límites." In: *Común Presencia*. Año 2, No. 3-4, 1990.

MIRLITONNADES

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

frente
a lo peor
hasta que
nos haga reir

rentrer
à la nuit
au logis
allumer

entrar
de noche
a la morada
encender

éteindre voir
la nuit voir
collé à la vitre
le visage

apagar ver
la noche ver
pegada al cristal
la cara

somme toute
tout compte fait
un quart de milliasse
de quarts d' heure
sans compter
les temps morts

en resumen
hecha toda cuenta
un cuarto de trillón
de cuartos de hora
sin contar
los tiempos muertos

fin fond du néant
au bout de quelle guette
l' oeil crut entrevoir
remuer faiblement
la tête le calma disant
ce ne fut que dans ta tête

fin fondo de la nada
al borde de qué acecho
el ojo creyó entrever
moverse débilmente
la cabeza lo calmó diciendo
sólo fue dentro de tu cabeza

silence tel que ce qui fut
avant jamais ne sera plus
par le murmure déchiré
d' une parole sans passé
d' avoir trop dit n' en pouvant plus
jurant de ne se taire plus

écoute-les
s' ajouter
les mots
aux mots
sans mot
les pas
aux pas
un à
un

lueurs lisières
de la navette
plus qu' un pas s' éteignent
demi-tour remiroitent

halte plutôt
loin des deux
chez soi sans soi
ni eux

imagine si ceci
un jour ceci
un beau jour
imagine
si un jour
un beau jour ceci
cessait
imagine

silencio tal como el que fue
antes no volverá a ser jamás
por el murmullo desgarrado
de una palabra sin pasado
por haber dicho demasiado no pudiendo más
jurando no callarse más

escúchalas
juntarse
las palabras
a las palabras
sin palabra
los pasos
a los pasos
uno a
uno

destellos límites
del recorrido pendular
más de un paso se extinguen
media vuelta reaparecen

más bien detente
lejos de los dos
en casa sin uno
ni ellos

imagina si esto
un día esto
un buen día
imagina
si un día
un buen día esto
cesara
imagina

chaque jour envie
d' être un jour en vie
non certes sans regret
un jour d' être né

nuit qui fais tant
implorer l' aube
nuit de grâce
tombe

rien nul
n' aura été
pour rien
tant été
rien
nul

à peine à bien mené
le dernier pas le pied
repose en attendant
comme le veut l' usage
que l' autre en fasse autant
comme le veut l' usage
et porte ainsi le faix
encore de l' avant
comme le veut l' usage
enfin jusqu' à présent

ce qu' ont les yeux
mal vu de bien
le doigts laissé
de bien filer
serre-les bien
les doigts les yeux
le bien revient
en mieux

cada día deseo
de estar un día en vida
no ciertamente sin lamentar
un día haber nacido

noche que tanto haces
implorar al alba
noche de gracia
cae

nada nadie
no habrá sido
para nada
tanto ha sido
nada
nadie

apenas llevado a buen fin
el último paso el pie
descansa esperando
como lo impone el uso
que el otro haga lo mismo
como lo impone el uso
y lleve así el fardo
todavía más adelante
como lo impone el uso
en fin hasta ahora

lo que los ojos han
mal visto de bien
los dedos han dejado
de hilar bien
júntalos bien
los dedos los ojos
el bien vuelve
como mejor

ce qu' a de pis
le coeur connu
la tête pu
de pis se dire
fais-les
ressuciter
le pis revient
en pire

ne manquez pas à Tanger
le cimetière Saint-André
morts sous un foullis
de fleurs surensevelis
banc à la mémoire
d' Arthur Keyser
de coeur avec lui
restes dessus assis

plus loin un autre commémore
Caroline Hay Taylor
fidèle à sa philosophie
qu' espoir il y a
tant qu' il y a vie
d' Irlande elle s' enfuit aux cieux
en aout mil neuf cent trente-deux

ne manquez pas à Stuttgart
la longue Rue Neckar
du néant là attrait
n' est plus ce qu' il était
tant le soupçon est fort
d' y être déjà et d' ores

lo que de peor
el corazón ha conocido
la cabeza pudo
decirse aun peor
hazlos
resucitar
lo peor vuelve
aún peor

no se pierdan en Tánger
el cementerio Saint-André
muertos bajo un tumulto
de flores enterradas
banco a la memoria
de Arthur Keyser
de corazón con él
restos encima sentados

otro más lejos conmemora
a Caroline Hay Taylor
fiel a su filosofía
de que hay esperanza
en tanto haya vida
de Irlanda ella huyó a los cielos
en agosto de mil novecientos treinta y dos

no se pierdan en Stuttgart
la larga calle Neckar
desde la nada allí atrac
no es más lo que era
tan fuerte es la sospecha
de estar allí desde ahora

vieil aller
vieux arrêts

aller
absent
absent
arrêter

fous qui disiez
plus jamais
vite
redites

pas à pas
nulle part
nul seul
ne sait comment
petits pas
nulle part
obstinément

rêve
sans fin
ni trêve
à rien

morte parmi
ses mouches mortes
un souffle coulis
berce l'araignée

d'où
la voix qui dit
vis
d' une autre vie

viejo andar
viejas paradas

andar
ausente
ausente
parar

locos que deciais
nunca más
pronto
repetidos

paso a paso
en ninguna parte
ninguno solo
no sabe cómo
pequeños pasos
en ninguna parte
obstinadamente

sueña
sin fin
ni tregua
en nada

muerta entre
sus moscas muertas
un vaho
mece la araña

de dónde
la voz que dice
vive
de otra vida

mots survivants
de la vie
encore un moment
tenez-lui compagnie

fleuves et océans
l' ont laissé pour vivant
au ru de Courtablon
près la Mare-Chaudron

de pied ferme
tout en n' attendant plus
il se passe devant
allant sans but

sitôt sorti de l' ermitage
ce fut le calme après l'orage

à l' instant de s' entendre dire
ne plus en avoir pour longtemps
la vie à lui enfin sourire
se mit de toutes ses dents

la nuit venue où l' âme allait
enfin lui être réclamée
voilà-t-il pas qu' incontinent
il la rendit une heure avant

pas davantage
de souvenirs qu' à l' âge
d' avril un jour
d' un jour

palabras sobrevivientes
de la vida
todavía un momento
hacedle compañía

ríos y océanos
lo han dejado por vivo
en el arroyo de Courtablon
cerca de Mare-Chaudron

a pie firme
sin esperar más
pasa delante de sí
yendo sin dirección

apenas salido de la ermita
fue la calma después de la tormenta

en el instante de oirse decir
no tener ya más para mucho
al sonreírle al fin la vida
se puso con todos sus dientes

llegada la noche en que iba el alma
a serle reclamada al fin
he ahí que inmediatamente
la entregó una hora antes

basta
de recuerdos que en la edad
de abril un día
de un día

son ombre une nuit
lui reparut
s' allongea pâlit
se dissolut

su sombra una noche
se le reapareció
se estiró palideció
se disolvió

noire socur
qui es aux enfers
à tort tranchant
et à travers
qu' est-ce que tu attends

negra hermana
que estás en los infiernos
tajeando injustamente
y al través
qué es lo que esperas

Traducción Lucas Margarit
Supervisión Laura Cerrato

SAMUEL BECKETT: FRAGMENTACION Y MASS MEDIA

LAURA CERRATO

La relación de la obra de Beckett con el problema de la fragmentación se puede rastrear desde sus primeros escritos. En la "German Letter" (1937) se habla de la necesidad de un idioma fragmentado: "Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt - ich kann mir für den heutigen Schriftsteller kein höheres Ziel vorstellen."¹

En "El mundo y el pantalón" dice, a propósito de la pintura de los hermanos van Velde "no hay pintura, sólo cuadros".² Es decir, lo que importa es el hecho separado. De la misma manera, la literatura se le aparece como el registro de la inminencia de la fragmentación: "Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège. C'est ça la littérature."³

La concepción de lo fragmentario no sólo como lo quebrado o incompleto sino también en su otra posibilidad de condensación elíptica de la reiteración del agotamiento se manifiesta en "Peintres de l'empêchement": "...redire, le plus souvent possible dans l'espace le plus réduit, ce qui a été dit déjà."⁴ La condensación como una forma de fragmentación de un todo que permanece invisible.⁵

En "Three Dialogues" (1949) lo fragmentario alcanza la categoría misma de estructura. La forma fragmentada, el diálogo interrumpido y paratáctico, en el cual según Barthes, la búsqueda de un discurso que pudiera vincular los fragmentos sueltos sería "sencillamente ese fragmento". Porque "el índice de un texto no es ... sólo un instrumento de referencia; él mismo es un texto, el segundo texto que es el relieve (residuo y asperidad) del primero: lo que hay de delirante (de interrumpido) en la razón de las frases."⁶ Esto está claramente traducido en la Addenda a Watt. O, tal vez, Barthes pensó en ese texto al escribir lo anterior.

Es significativo que Barthes hable de ello en relación con la pintura, el tachismo, el Zen, temas que rondan la esencia de "Three Dialogues". Allí, la estructura fragmentaria acentúa la alusión a lo que de ficcional existe en la ensayística o la crítica, especialmente

si tenemos en cuenta que fue Beckett quien escribió estos supuestos “diálogos”, generando una circulación sin fin entre el fragmento como balbuceo oral y el fragmento como recurso retórico que sugiere oralidad donde en realidad hay escritura. Y ambas versiones del fragmento aluden, por supuesto, a la inefabilidad de lo que se intenta expresar, a la necesidad, señalada por Beckett en *Worstward Ho*: “Try again. Fail again. Fail better.”⁷

Además, estos “diálogos” cumplen con otra observación de Barthes: la ruptura del discurso aleja del “discurrir imaginariamente sobre sí mismo” atenúa “el riesgo de la trascendencia”⁸. Pero “como el fragmento [...] es finalmente un género retórico, y la retórica es esa capa del lenguaje que mejor se presta a la interpretación, al creer que me disperso lo que hago es regresar virtuosamente al lecho del imaginario”.⁹

“Three Dialogues” ilustra en cierto modo la visión que Schlegel y Novalis, según recuerda Blanchot¹⁰, tuvieron del fragmento en forma de monólogo como “sustituto de la comunicación dialogada, puesto que un diálogo es una cadena o una guirnalda de fragmentos”¹¹. La utilización entonces de un diálogo que en realidad es monólogo, pero al mismo tiempo remite a los diálogos que verdaderamente hubo con Georges Duthuit, diálogos que aquí aparecen fragmentados, justamente por la conciencia que debería estructurarlos, señalan una tendencia que será cada vez más evidente tanto en la narrativa como en el teatro de Beckett: el largo camino hacia el monólogo, en tanto vehículo de fragmentación. Siempre en Beckett lo dialógico es profundamente monológico. Los diálogos en *Godot* o *Endgame* parecen más bien monólogos de dobles o pares complementarios. Aun en obras como *Ohio Impromptu* lo dialógico es sólo aparente. Tal vez convenga a la obra de Beckett aquella otra observación de Blanchot, también originada en Novalis, acerca de la naturaleza plural de la escritura, “de la posibilidad de escribir en común” que se da a través del fragmento y que Novalis reconocía en la prensa. Dice Blanchot:

Lo mismo que el genio no es nada más que una persona múltiple (Novalis), o un sistema de talentos (Schlegel), asimismo, lo que importa es introducir en la escritura, por el fragmento, esta pluralidad que es virtual en nosotros, real en todos y que responde a la incesante y autocreadora alternancia de pensamientos diferentes u opuestos.¹²

Me detengo en esta última parte, destacada por mí, ya que se me ocurre que no hay nada más cercano a aquel pensamiento de Beckett que le hace decir en sus conversaciones con Charles Juliet: “A la fin, on ne sait pas qui parle.”¹³ O, si no: “Mais comment dire celà... Il n’y a pas de pronom... le je, le il, le nous, rien ne convient”.¹⁴ Y también, con una intención más general: “Il faut se tenir là où il n’y a pas ni pronom, ni solution, ni réaction, ni prise de position possibles...”¹⁵

Porque lo colectivo de los románticos se trasciende en Beckett en una búsqueda de la imposible pero imprescindible despersonalización (el “not I” de *Not I*) y que en ambas búsquedas se resuelve en la necesidad de la aceptación de los opuestos y de lo contradictorio, tal como estaba ya en Heráclito y que Stoppard señala como característica del discurso beckettiano:

...there’s a Beckett joke which is the funniest joke in the world to me. It appears in various forms but it consists of confident statement followed by immediate refutation by the same voice. It’s a constant process of elaborate structure and sudden -and total- dismantlement.¹⁶

Y será en sus piezas para radio, cine o TV donde Beckett logre una mayor cohesión del medio fragmentario en relación con los medios de comunicación de masas para crear ese diálogo monológico que mejor se acomoda a su búsqueda de la “unword”, del silencio y la discontinuidad, como forma de cumplir con “la obligación de ser sistemático con el horror del sistema...”¹⁷ Aquello que Blanchot ve como un “arreglo a nivel del desamparo”.¹⁸

Samuel Beckett se adelantó a la mayor parte de los dramaturgos en concebir un teatro que asimilara los recursos tecnológicos necesarios para las voces propias de un momento dado.

Ya en 1956 escribe *All That Fall* para la BBC. Los críticos, aun los no favorables a la pieza, como Donald Davie (“derivative slapstick”, “trick ending”¹⁹), reconocieron su afinidad con el medio radial. Incluso una afinidad mayor que la de, por ejemplo, *Under Milk Wood* de Dylan Thomas. Muy precisamente, como es habitual, Hugh Kenner acierta en la naturaleza de esa afinidad: “Radio proves to be the perfect medium for Beckett’s primary concern: the relationship between words, silence and existence.”²⁰

Esta interacción presupone de por sí algunas formas de lo fragmentario. Dejando de lado la naturaleza discontinua de nuestra percepción de la existencia, la relación entre palabra y silencio, cuando se trata de una obra como la de Samuel Beckett, en la que los silencios son tan importantes, opera una especie de fragmentación mutua (o de ambas partes: palabra y silencio).

El silencio, además, adquiere otro nivel a través de los medios tecnológicos. La radio, esa caja parecida a la craneana, en donde las voces irrumpen, sin saber a quien pertenecen, puede provocar silencios casi absolutos, parecidos al vacío, porque no hay imagen que pueda venir a compensarlos. La TV o el cine difícilmente alcancen ese nivel

silencio, pues siempre hay una imagen y la elección de esa imagen es ya un comentario del silencio. La imagen es la forma que el autor elige para hacer hablar ese silencio. Aunque la imagen sea tan sólo una pantalla en blanco. El silencio que es ausencia de sonido y ausencia de todo, el de la radio, es anterior a cualquier esfuerzo de interpretación.

Retomando entonces esa crucial relación entre las palabras, el silencio y la existencia que el medio radiofónico exaltaría, podríamos evocar a su propósito las palabras del mismo Beckett referidas a la pintura de Bram van Velde, pero trasladadas al campo auditivo. En Bram, se produce una aperccepción del campo visual que genera una pintura de "la cosa en suspenso"²¹ y que produce "el curioso efecto" de privar al espectador "del uso de la palabra". No se trata del silencio del trastornado por aquello que ve, pero que terminará igualmente por refutarlo elocuentemente. "C'est un silence, on dirait presque de convenance, comme celui qu'on garde, tout en ce demandant pourquoi, devant un muet."²²

La mudez suscitada por esta pintura que ha renunciado a ser "mal connue" (i.e. interpretada) es la misma que adquieren las palabras cada vez que "queremos que expresen algo diferente a las palabras" y que terminan por "alinearse de manera de anularse mutuamente".²³ Esta impermeabilidad al sentido es producida por la cosa/palabra inmóvil [o aislada] en el vacío "La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre."²⁴ Esta "cosa sola", rodeada por el vacío estático, es "cosa mental": "la boîte crânienne a le monopole de cet article"²⁵

Es entonces, continúa Beckett, que comenzamos a ver: "dans le noir."²⁶

Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit."²⁷

Esa oscuridad límbica que se ha despojado de connotaciones temporales, tan obviamente asimilable a su idea de la vida como no nacida del todo, surgirá mucho más efectivamente de los medios de comunicación tecnológicos. Estos operan una mediatización, una "des-naturalización" de la existencia, que equivalen a lo que Beckett ve en la pintura de van Velde y que lo mueve a oponerla a la escuela de Barbizon y "al ciclo de la Pérouse", constituyéndola en el fin último (y el final) de la pintura:

Les oiseaux sont tombés, Manto se tait, Tirésias ignore.
Ignorance, silence et l'azur immobile, voilà la solution de la devinette, la toute dernière solution.²⁸

La relación de los mass media y la obra de Beckett abarca dos aspectos diferentes

pero igualmente interesantes: las obras que fueron escritas específicamente para un medio (radio, cine, TV) y las obras que incorporan algún medio tecnológico (voz grabada en off, presencia de un grabador en escena).

En el primer caso, desde sus obras más tempranas, Beckett no busca el efecto realista, sino esa especie de irreal realismo que lo caracteriza. Sus experiencias con el sonido en *All That Fall* llevaron al establecimiento del Taller Radiofónico de la BBC, ya que los discos de efectos convencionales no le servían. Para esa emisión, las voces de los animales se hicieron con imitadores humanos y los otros sonidos fueron procesados para quitarles un exceso de naturalismo.

Esto crea una contraposición interesante entre la pieza (aparentemente muy naturalista) y ese transfondo anti-naturalista. Es como si Beckett llevara el desfase o la brecha entre texto y acción de *Godot* (Nos vamos. No se mueven.) al nivel de texto mismo. La quiebra no se da tan sólo frente a un elemento exterior al texto, como puede ser la acción, sino dentro mismo del texto. Esto se acentúa con la fractura de la ilación normal, consistente en que los sonidos se produzcan y el personaje los comente. Por ejemplo, allí donde Mrs. Rooney convoca los sonidos.

MRS ROONEY. All is still. No living soul in sight. There is no one to ask. The world is feeding. The wind - [Brief wind] - scarcely stirs the leaves and the birds- [Brief chirp]-are tired singing. The cows-[Brief moo]-and sheep[Brief baa]-ruminant in silence. The dogs-[Brief bark]-are hushed and the hens-[Brief cackle]-sprawl torpid in the dust. We are alone. There is no one to ask.²⁹

No sólo produce así un efecto de desrealización o extrañamiento, sino que también contribuye a la fragmentación del discurso de Mrs. Rooney. Pero esta fragmentación no es simplemente un efecto exterior. Más bien crea la sensación de que el mundo que rodea a Maddie en realidad está dentro de su cabeza. Todo lo que se oye es comandado a voluntad porque en realidad es parte de su propia mente.

En *Embers* (1959) la relación entre el personaje, su voz y los ruidos es todavía más explícita. El ruido del mar y el de las botas de Henry sobre la grava va fragmentando el monólogo de Henry de comienzo a fin. Las pausas reiteradas son también otra forma de corte. Una vez más esta alternancia entre voz y ruidos opera una fragmentación del monólogo. Pero, además, la dependencia de los ruidos a que está sometida la voz, crean una sensación de mediatización, de fragmentación en dos del plano de la realidad percibida: los ruidos no nos llegan como algo autónomo sino a través de la conciencia de Henry.

Una vez más, lo fragmentario en Beckett es una forma de acentuar el mundo solipsista de sus personajes. No importa en cuántas voces o ruidos se fragmente ese mundo: todo es siempre parte del mismo monólogo. Esto nos llevaría a pensar en todas las voces del universo como formando parte de un único monólogo. Pero ¿de quién?

También en *Rough for Radio I* (escrita en francés en 1961, publicada en inglés en 1976) encontramos significativas relaciones con la forma fragmentaria. El bosquejo (rough) es de por sí una forma fragmentaria, incompleta, que puede o no llegar a ser completada y que muchas veces hace de su carácter de incompleta su verdadera estructura. Pero este *Rough* juega además con otros dos factores de fragmentación: la radio y el teléfono. Es una pieza para radio donde se escuchan voces por radio.

Lo sobrecogedor de la radio como medio es que no nos ofrece elementos adicionales de interpretación. Tal vez sea éste el motivo de la predilección de Beckett por él: es el lugar de la menor sobre-interpretación posible, teniendo en cuenta lo dicho por el propio dramaturgo: "toda interpretación es sobre-interpretación"³⁰. Sólo hay voces. No sabemos quiénes son él y ella, tan sólo que asisten a la recepción radiofónica de voces apenas audibles y que él explica que sus dueños no se pueden ver, oír ni logran estar juntos. Sabemos que hay dos botones pero no sabemos a qué pertenecen. Las voces que se "comandan" mediante los botones son un murmullo apenas. No se les puede dar más volumen. Pero se pueden aislar o juntar, aunque las fuentes mismas de las voces no puedan verse ni oírse ni estar juntas. Luego él queda solo y ante la expectativa de la extinción de las voces ("they're ending...ENDING...this morning"³¹) lo inexplicable se produce: las fuentes de las voces logran juntarse y los balbuceos de él dejan entrever la posibilidad de que todo el proceso continúe y que mañana al mediodía se produzca el resistido nacimiento.

De este modo, él, condenado por necesidad ("It is a need"³²), aunque ella dude de esa necesidad ("That a need?"³³), debe vigilar incesantemente ("without cease") esas voces que están allí "all the time".³⁴ Las voces, como también la música de fondo, fluyen indefinidamente y él, como un dios vigilante atestigüa ese constante fluir y recomenzar de un ciclo vital siempre reanudado, en el que no puede intervenir y que de manera ominosa e incomprensible, se ha vuelto necesario, "for reasons unknown", como diría Lucky.

Lo que se había interpretado como el último aliento de las voces agonizantes se ha convertido en el jadeo de la cópula. Todo vuelve a comenzar, como en la maldición de *Endgame*: "En el comienzo está el fin. Y, sin embargo, continuamos." La vida renovada es también la condena renovada de ese Dios, equiparable a un radioescucha,

que está solo ("haven't they all left me?"³⁵ y sin el poder de modificar nada, pero obligado a escuchar eternamente lo que ni siquiera es inteligible.

Es muy significativa en esta pieza la conjunción de elementos que de distintas maneras tienden a la fragmentación del discurso: las voces que apenas se perciben, la música como una continua interrupción paralela, el texto reticente de él y ella, primero, y el texto balbuciente de él al final. Pero también, como otra presencia disruptora, la inserción de otro medio tecnológico dentro del radial: el teléfono. El teléfono, el supuesto vehículo de la poca información que se maneja, la vuelve inconexa, porque la otra voz, la que podría ser más ecuánime, no se oye. También este intento de comunicación se fragmenta.

La idea de Beckett de presentar, a través de la radio, la acción de escuchar otra transmisión radial, subraya la naturaleza fragmentaria de nuestra percepción del mundo acentuando la presencia del silencio, vacío y en blanco, que sólo la radio puede recoger. Además duplica el efecto de mise en abyme o de representación en segundo grado. Por otra parte, situando esta obra en contexto, se podría aventurar que lo que Beckett hace aquí es exponer la condición del universo como puesto en abismo, ya que todo sucede en realidad en esa otra "radio", la caja craneana.

Si nos remitimos a otras obras suyas en donde la comunicación ha desterrado el hecho natural de la voz humana en vivo para teñirse con los matices atenuadores, filtradores y mediatizadores de los recursos tecnológicos, observaremos la misma tendencia al discurso quebrado, balbuciente y fragmentado. Desde el montaje aparentemente desmañado de *Film* (1964), con la cámara constreñida por un inamovible ángulo de toma, pasamos a *Eh Joe* (1966). Esta pieza para televisión parece por momentos ilustrar magníficamente la idea de una continuación de la situación de *Film*. La fragmentación se da también a nivel intertextual, ya que diferentes textos retoman un fragmento de una idea, una situación, en este caso la del personaje que intenta sustraerse a la mirada, a toda mirada, desarrollada en *Film*, pero aludida en forma cómplice también en *Eh Joe*: "...Why don't you put out that light?...There might be a louse watching you..."³⁶

Una experiencia extrema en este sentido es la de *Rockaby* (1981), que retoma otra similar en *Footfalls* (1976): la confrontación del personaje vivo y gesticulante en escena con una voz grabada que surge de bambalinas. No solamente el texto aparece fragmentado por una voz anciana y sin aliento, condenada a acompañar los mismos movimientos repetidos matemáticamente, hasta el infinito. También las palabras adquieren cadencias que no le son propias y que dilatan el decir hasta su casi

deformación, como el "Mut...ther" que pronuncia Billie Whitelaw al comenzar *Footfalls*.³⁷

Porque, así como la voz se fragmenta en silencio, el diálogo de lo semejante (y ¿qué no lo es desde la perspectiva ontológica?) se condensa en monólogo, así también la corriente de conciencia verbal es invadida y fragmentada por una corriente de conciencia no verbal, hecha como señala Esslin, de un fluir "paralelo y no menos ininterrumpido de sensaciones corporales, tensiones interiores, la sensación de la temperatura del cuerpo, los dolores, el latido del flujo de la propia sangre, ... todas facetas múltiples de la conciencia no verbal resumida en el abarcador concepto de emoción. [...] Para lograr una adecuada representación de la exploración beckettiana de la experiencia que el ser tiene de sí mismo, tuvo que agregar música a la corriente de conciencia verbal. Eso es precisamente lo que hará en otras dos piezas para radio posteriores [a *Word and Music*]".³⁸

Pero lo que importa enfatizar acerca de estos recursos deshumanizadores (llámense gestualidad que no se ajusta al discurso verbal, temas musicales independizados y a contracorriente del texto, y, especialmente, voces mediatizadas y aún deformadas electrónicamente), es que no funcionan con el criterio de la búsqueda de armonía y de complementación de lo mental y lo no mental, de lo verbal y lo no verbal, de lo físico y lo no físico.

Fiel a su creencia geulinxiana de que esa armonía es sólo un engañoso fruto del azar, el discurso fragmentado y la retórica incompleta del sonido y la imagen electrónica, aspiran a registrar, por la falta o la ausencia, la idea de totalidad fallida que la fragmentación implica, la presencia del jirón como distorsionado testimonio de lo que Blanchot llamara "escritura del desastre":

*Quand tout est dit -le dit comme tout-, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure: ce qui reste sans reste (le fragmentaire).*³⁹

NOTAS

¹ Perforar un agujero tras otro en él (el lenguaje) hasta que lo que acecha detrás -sea algo o nada- comience a filtrarse; no puedo imaginar un objetivo más alto para un escritor hoy. *Disjecta*, p. 52 y p.172 (traducción inglesa).

² *Disjecta*. p.123.

³ Ib. p.128.

⁴ Ib. p.133.

⁵ Me interesaría apuntar aquí algunas de las formas del fragmento que nos encontramos en la obra literaria. Porque a la concepción de que hay fragmento cuando una idea o un desarrollo no es completado y se trunca, debemos agregarle la fragmentación que se produce cuando los pasos de un desarrollo se superponen (condensan), se cliden y no son ya visibles. Toda elipsis participa del carácter fragmentario. Y, por último, también habría fragmento cuando el pensamiento se trunca, como en la acepción usual, pero por motivos diversos: ya sea que se quiebre accidentalmente, por transmisión defectuosa, como en Heráclito, ya sea que no pueda concluir porque no halla conclusiones, ya sea que se abra a múltiples conclusiones.

⁶ Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Avila, 1978. p.102.

⁷ Inténtalo nuevamente. Fracasa nuevamente. Fracasa mejor. *Worstward Ho*, p. 7.

⁸ Barthes, R. Ib. p. 104.

⁹ Barthes, R. Ibidem. p. 104.

¹⁰ Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila, 1970. p.553.

¹¹ Blanchot, M. Ibidem.

¹² Blanchot, M. Ibidem.

¹³ Juliet, Charles. *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris: Fata Morgana, 1986. p. 39.

¹⁴ Juliet, Ch. Ib. 48.

¹⁵ Juliet, Ch. Ib. p.48.

¹⁶ Hayman, Ronald. *Tom Stoppard*. London: Heinemann, 1982. p.7.

¹⁷ Blanchot, M. Op.cit. 553.

¹⁸ Blanchot, M. OP.cit. p. 482-483.

¹⁹ Citado en: Fletcher, Beryl S. and John. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. London: Faber & Faber, 1985. p.76. La reseña completa aparecida en *Spectrum* (Winter 1958, 25-31) aparece reproducida en: Graver, Lawrence and Raymond Federman (eds.). *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. p.153-160.

²⁰ Citado de *Spectrum* (Spring, 1961) en Fletcher, B. and J. Op.cit., p.77.

²¹ Beckett, S. "La peinture des van Velde ou le mond et le pantalon". In: *Disjecta*, p. 126.

²² Ibidem, p. 125.

²³ Ibidem, p. 125.

²⁴ Ibidem, p. 126.

²⁵ Ibidem, p. 126.

²⁶ Ibidem, p. 126.

²⁷ Ibidem, p. 126.

²⁸ Ibidem, p. 125.

²⁹ Beckett, S. *Collected Shorter Plays*. London: Faber & Faber, 1984. p.32.

- ³⁰ Kenner, Hugh. *Samuel Beckett: A Critical Study*. New York: Grove Press, 1961.
- ³¹ Beckett, S. *Collected Shorter Plays*. p. 110.
- ³² Beckett, S. *Ib.* p. 109.
- ³³ Beckett,, S. *Ib.* p. 109.
- ³⁴ Beckett, S. *Ib.* p. 107.
- ³⁵ Beckett, S. *Ib.* p. 110.
- ³⁶ Beckett, S. *Ib.* p. 202.
- ³⁷ Cf. Fletcher, Beryl S. and John. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. p.225.
- ³⁸ Esslin, Martin. *Mediations. Essays on Brecht, Beckett and the Media*. London: Picador, 1980.
- ³⁹ Blanchot, M. "Fragmentaire". In: VV.AA. *Celui qui ne peut se servir des mots. A Bram Van Velde*. Montpellier, Fata Morgana, 1975. p. 26. "Cuando todo ha sido dicho -lo dicho como todo-, lo que queda por decir es el desastre, ruina de palabra, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que resta sin resto (lo fragmentario)."

R E S E Ñ A S

Beckett, Samuel. *Los días felices*. Edición bilingüe a cargo de Antonia Rodríguez Gago. Madrid. Editorial Cátedra, Letras Universales No. 117, 1989.

La importancia de esta edición radica en varios aspectos. Ante todo hay que tener en cuenta que es la primera edición crítica y bilingüe de esta obra dramática de Samuel Beckett editada en nuestro idioma. La profesora Rodríguez Gago, de la Universidad Autónoma de Madrid, ha realizado un interesante estudio abarcando los temas fundamentales de la obra de Beckett y luego en especial sobre *Happy Days*.

La introducción ampliamente documentada, está separada en tres secciones, la primera "Samuel Beckett, vida y obra: De un silencio a otro", donde desarrolla cronológicamente los aspectos de la escritura de Beckett y su evolución dentro la obra, valiéndose de manuscritos, cuadernos de notas y de una bibliografía indiscutible, además de diálogos directos con el autor. En este punto desarrolla las ideas que surgen de la obra a partir de la filosofía (Kant, Pascal, Schopenhauer, etc.) o de la literatura (Cervantes, Sterne, Swift), elaborando un corpus de investigación que se extiende al acceso de notas inéditas, gracias a las cuales se pueden comprender pasajes velados de su obra. También trata la relación de Beckett con James Joyce y con su Irlanda natal. Se puede leer esta pequeña "biografía" como una guía de lecturas y experiencias que luego Beckett desarrollaría en su obra. El desarrollo cronológico tiene su importancia, ya que de este modo se puede observar cómo una escritura fue elaborando "un estilo único" y marcando un desarrollo de acuerdo a su época y traspasándola.

La segunda parte de esta introducción está dedicada al estudio de *Los días felices*. Primero, cómo se inserta esta obra en la variada producción de Beckett, qué rasgos conserva de otras obras de teatro o narrativa y cuáles evolucionan. Un segundo aspecto, que desarrolla la profesora Rodríguez Gago -sin duda uno de los más interesantes- es el proceso de creación de la obra, aludiendo continuamente a cuadernos de notas y manuscritos, por los cuales nos enteramos por ejemplo del procedimiento de "creación de ausencias" donde "Beckett va descartando lo anecdótico y lo particular, para llegar a lo esencial, lo universal". (p.78). También toma la evolución de sus personajes en este proceso creativo.

En el tercer punto trabaja sobre el espacio escénico y los personajes. El centro de este

estudio recae sobre la protagonista Winnie, y está apoyado entre otros elementos con fragmentos de entrevistas a actrices que han interpretado el papel, entre ellas la actriz preferida de Beckett, Billie Whitelaw. "Beckett dirige *Happy Days*" es el título de la siguiente sección, donde hace un repaso de las puestas dirigidas por Beckett en Berlín y en Londres, y sus distintas intervenciones en las puestas de París y New York. Para esto ha utilizado los cuadernos de notas que Beckett escribió con este fin, donde se encuentran aclaraciones, cambios en el texto, enumeraciones, etc. Luego, señala sucintamente las características de Beckett como director teatral, ubicando esta actividad como el "último paso en el proceso creativo". Para concluir esta segunda parte subraya la importancia que tiene la obra de Beckett y la influencia que tuvo su obra para algunos dramaturgos españoles, entre ellos Luis Matilla y Fernando Arrabal. Enumera las ediciones en castellano de la obra aquí tratada, las primeras puestas en escena y fragmentos de la crítica teatral española -muchos de ellos, especialmente los primeros nada beneficiosos-.

La correcta traducción, basada en las versiones en inglés y francés, la posibilidad de cotejarla con el original por ser una edición bilingüe, y el completo aparato crítico que acompaña al texto, develando citas, marcando diferencias entre una versión y otra, aclarando juegos de palabras en el original, recurriendo a anotaciones y manuscritos del propio Beckett, hacen de esta edición un elemento de trabajo importante, no sólo para los especialistas en el tema, sino también para directores de teatro y lectores que quieran comenzar a leer y comprender la obra de este genial escritor.

Esta edición cuenta con una extensa bibliografía que incluye una cronología con las fechas de composición de las obras, las obras que Beckett dirigió con sus datos correspondientes a estrenos, la obra de Beckett y sobre Beckett publicada en España y una importante selección de estudios críticos tanto sobre su obra en general como sobre *Happy Days*. Además contiene material fotográfico de puestas en escena de *Happy Days*, de Beckett junto a directores y actores y una fotografía de una hoja manuscrita del cuaderno de dirección de la puesta en Berlín en 1971, donde podemos ver de qué manera Beckett trabajaba y reelaboraba sus obras en el escenario y cómo a partir de gráficos disponía del espacio teatral. Sin duda esta edición de una pieza clave dentro de la obra de Samuel Beckett ayudará a los lectores de habla española a valorar y entender mejor la problemática que plantean sus textos, fortaleciendo los interrogantes que surgen de su escritura.

Lucas Margarit

S.E. Gontarski (ed.). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 2: "Endgame"*. London: Faber & Faber, 1992. 276p.

La Beckett International Foundation ha emprendido, a través de la editorial Faber & Faber, la publicación de los cuadernos de notas teatrales del autor irlandés, frutos de sus frecuentes experiencias como director de sus propias puestas en escena. El ambicioso plan editorial anuncia un volumen I, dedicado a *Esperando a Godot* y compilado por James Knowlson (también editor general de la colección y Director de la Fundación), de próxima aparición, un volumen III, dedicado a *Krapp's Last Tape*, editado por Knowlson, un volumen IV, para las *Shorter Plays*, editado por Gontarski y un libro anterior de Knowlson, sin numeración de volumen, titulado "*Happy Days*": *Samuel Beckett's Production Notebook* (1985).

La obra de Gontarski consiste en una minuciosa labor de compilación de diversas fuentes, tales como el *Diario de Berlín*, llevado por su asistente, Michael Haerdter, el cuaderno de notas de Riverside Studios que Beckett preparó para la puesta de *Fin de partida* en 1980 con el San Quentin Drama Workshop en Riverside y que aquí se reproduce facsimilamente y con transcripción, el cuaderno de notas que Beckett preparó para el Schiller-Theater Werkstatt, para la puesta de *Endspiel* en 1976, también reproducida facsimilamente y con transcripción en este volumen y numerosos "ejemplares de puesta", es decir, ediciones previas de la obra, tanto de Faber como de Grove Press y la trilingüe de Suhrkamp, en las que Beckett fue realizando anotaciones marginales durante los ensayos de las diversas puestas.

De esta labor palimpséstica de experiencia acumulada surge también la versión definitiva (?) de *Endgame*, basada en la edición de Faber de 1958, reimpressa en 1976, y que Beckett mismo revisó y anotó para este volumen. Esta *variorum editio* presenta los agregados al texto original inglés entre corchetes [], el texto que ha sufrido revisiones entre llaves {}, lo que ha sido eliminado del texto original entre ángulos <> y, finalmente, nutridas notas textuales del compilador con preciosas referencias a detalles de puestas de las diversas ocasiones en que Beckett se dirigiera a sí mismo.

Los manuscritos facsimilares son acompañados también por eruditas notas a los mismos, además de una sección final con todos los cortes y cambios producidos en la

puesta alemana de la obra. La bibliografía recoge las fuentes primarias y secundarias, así como los trabajos escritos sobre la labor de Beckett como director y una selecta lista de trabajos sobre el teatro de Beckett en general.

Esta importante contribución a la obra beckettiana nos ofrece el privilegio de asistir a una auténtica creación *in progress* que recoge todas las huellas de la evolución y las hesitaciones del escritor, su temor a lo obvio, a la sobreinterpretación a la que podía inducirse al público, a su necesidad de ir variando sobre la marcha lo que pudiera ser trasgresor, inquietante, en determinado momento y perder su capacidad revulsiva en el siguiente y, fundamentalmente su tendencia hacia una suerte de minimalismo que lo llevara a un progresivo depojamiento y a la adopción de un lenguaje teatral de extrema austeridad.

Pero esta obra constituye también un interesante desafío y una propuesta de trabajo para los estudiosos del teatro de Beckett y, especialmente, de directores y actores teatrales, que se ven de pronto enfrentados a una oportunidad única en la historia del teatro: la de poder aventurarse en los vericuetos de una de las sensibilidades más complejas de la modernidad y cuyo mensaje póstumo parece hacer hincapié en la provisoriedad de todos los libretos, en el presente continuo de la realización de toda escritura.

Laura Cerrato



Was hast du eigentlich heute? Same quality as
 Du fragst mich (H), i.e. towards Hamann,
 in the first. But away on the edge of
 Hast mich die Bestenheit. Clot's step on way to
 for to long turn + stay in his to do. Now do
 after Du hast mich nicht and step again to turn
 and say, but nicht ist die and that in will
 nicht können
 Lines produced and access track to O.
 Answer to Hamann's effort to wear chair
 Turn and stay away on (an) with (H) & O
 just in the 2nd answer by Karschellen
 and gradually seems for story
 Clot's thinking walk!
 1. Meins Bein
 2. Was machst Du
 1ch plane
 3. Ah!
 H 2 3 D
 H 2 3 D
 3. Hands & head for concentration. Straighten up on
 1ch habe es. Turn to Hamann for 1ch ziehe den Wackel auf
 Clot entrance 13 with alarm, Clotfoot, shoes
 in hand, effort to claim, sets shoes quickly
 into. Rest of scene trace for act
 again gaining them in ground. Scene
 10 Clot with chair to the street and
 until till 11.