



# Modalidades de apropiación intertextual de Beckett: el caso Leopardi.

Autor:

Caselli, Daniela

Revista:

Beckettiana

1999, 7/8, 41-66



Artículo



# MODALIDADES DE APROPIACIÓN INTERTEXTUAL DE BECKETT: EL CASO LEOPARDI

DANIELA CASELLI

La lectura de Leopardi en el *Proust* de Samuel Beckett ha sido señalada por aquellos que ven en la obra de Beckett “un afortunado territorio de caza para comparatistas.”<sup>1</sup> Las citas de Leopardi en el *Proust* no son, sin embargo, un caso aislado en el interior del canon de Beckett; Beckett incorpora Leopardi a sus textos en un sentido que lo lleva a él mismo hacia una perspectiva diacrónica. Leopardi puede ser entonces un buen ejemplo para entender cómo las modalidades de intertextualidad de Beckett cambian con el tiempo.

La noción semio-cultural de intertextualidad será el marco teórico de la presente operación crítica. Tomando intertextualidad como lo que “designa la multiplicidad de modos en que un texto tiene de no ser auto-contenido, de ser atravesado por la otredad”<sup>2</sup> tengo, sin embargo, que limitar esta “otredad” a los lindes de los textos literarios, para usar la intertextualidad como un instrumento para el análisis literario y, más específicamente, para interpretar la presencia de Leopardi en los textos de Beckett.

La distinción hecha por Cesare Segre entre “intertextual” e “interdiscursivo”<sup>3</sup> puede ayudarnos, para eludir un regreso hacia el comparatismo neopositivista o un deslizamiento hacia la adopción de la pan-intertextualidad.<sup>4</sup> Mi análisis

de la presencia de Leopardi en los textos de Beckett está motivado por la noción de Segre de intertextualidad como parte de un fenómeno más amplio de interdiscursividad. El primer paso en un estudio de las modalidades de apropiación de los textos de Leopardi por parte de Beckett es diseñar límites prácticos -y no ontológicos<sup>5</sup>- entre “textos marcados” como esas producciones lingüísticas que de algún modo pueden ser ancladas a un texto específico y “discursos” como esas producciones lingüísticas que circulan libremente en el interior del sistema lingüístico<sup>6</sup>.

Mi propósito al analizar los textos de Beckett no es el de reconstruir sus intenciones autorales, sino el de explorar sus textos por medio de una práctica interpretativa, centrada en la presencia de los sintagmas de las obras de Leopardi. El presente análisis intertextual de los textos de Beckett por lo tanto no considera “cuánto” Beckett conoció y leyó de Leopardi<sup>7</sup>, sino “cómo” lo leyó; Leopardi es un buen ejemplo para entender cómo los textos de Beckett se posicionan en relación con la tradición literaria<sup>8</sup>.

El enfoque semiótico es deudor de las elaboraciones teóricas de Gian Biagio Conte<sup>9</sup>, que ven el texto literario comprometido en una relación con la *langue* saussuriana y con la *lengua literaria*, siendo ésta el repertorio del que dispone la tradición literaria. Los textos de Beckett comunican a través de esos “vocabularios” y reconfiguran la realidad volviendo a introducir “viejos” materiales de la tradición literaria en nuevos circuitos de sentido, moldeándolos para lograr nuevas metas. Los usos diferentes que Beckett hace de los textos de Leopardi son parte de este *bricolage*, que es fundamental para la supervivencia sea de la memoria literaria como de un texto específico, que puede posicionarse en el interior de una tradición, modificándola a través de una práctica de subversión que sólo puede efectuarse dentro del sistema.

La primera aparición de un sintagma leopardiano se encuentra en el temprano ensayo de Beckett *Dante .... Bruno. Vico .... Joyce*<sup>10</sup>, en donde el autor usa una cita encubierta de Leopardi para introducir a Dante como término de comparación con Joyce. Leemos:

Para justificar nuestro título, debemos ir hacia el Norte. ‘*Sovra’l bel fiume d’Arno alla gran villa*’ ... Entre ‘*colui per lo cui verso --il meonio*

*cantor non è più solo* y el 'still to-day insufficiently malestimated note snatcher, Shem the Penman.' existe una similitud considerable y circunstancial.<sup>11</sup>

La primera cita (en *italicas*) procede de la *Commedia*<sup>12</sup>; Dante, en el sexto bolsón de la *Commedia*, habla con Catalano dei Malvolti y con Loderingo degli Andalò. Los dos hipócritas le preguntan acerca de su identidad y él se presenta diciendo "[...] I'fui nato e cresciuto / sopra'l bel fiume d'Arno a la gran villa, / e son col corpo ch'i' ho sempre avuto."<sup>13</sup> La descripción que hace Dante de sí mismo es usada por Beckett para dar comienzo a la primera sección de su ensayo, la única dedicada a la comparación entre el mismo Dante y Joyce. La segunda cita no se refiere a un texto dantesco sino a un verso de '*Sovra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*'<sup>14</sup> de Leopardi, un poema que describe a Dante como el único que puede alcanzar la estatura poética de Homero. Beckett usa esta breve cita para, en forma simultánea, introducir, describir y elogiar a Dante, con intención notable de yuxtaponerlo a Joyce. Los versos de Leopardi no se ponen de manifiesto (esto sucede con la mayoría de las citas de Beckett en este ensayo), y se reducen a un mero instrumento retórico para construir un pedestal para Joyce.

Los elementos históricos y patrióticos del temprano poema de Leopardi están totalmente obliterados en la descontextualización operada por Beckett, pero el sentido de admiración y devoción leopardianos por Dante permanecen claramente. De todos modos, la razón principal del uso de estos versos específicos debe hallarse en la función retórica de la comparación entre Dante y Homero. Así como en Leopardi, la yuxtaposición entre Dante y Homero funciona como garantía de la excelencia poética de Dante, en Beckett la comparación entre Dante y Joyce, mediada por la presencia retórica del texto leopardiano, en la que se incrusta la otra comparación, subraya la indisputable grandeza literaria de Joyce. La operación comparativa de Beckett se basa en una *mise en abyme*, en un juego de espejos donde la autoridad de Joyce se refuerza a través de la tradición literaria. A pesar de la exclusiva función retórica de los versos de Leopardi, éstos constituyen sin embargo una primera evidencia del interés de larga data que Beckett tuvo por este poeta.

Una relación intertextual más sostenida entre Beckett y Leopardi podemos encontrarla en *Proust*. Aunque la presencia de Leopardi en este ensayo ha sido

evidenciada, quisiera analizar las diferentes funciones que tienen en el texto las tres citas del poema de Leopardi *A se stesso*<sup>15</sup>, cómo actúan en contexto, y qué significa esta referencia en esta fase de la obra de Beckett.

Al citar *A se stesso*<sup>16</sup>, Beckett elige uno de los poemas más abiertamente anti-idílicos de Leopardi<sup>17</sup>, y lo hace en contraste con las opiniones críticas contemporáneas, que tendieron a reducir la radicalidad de este poema a determinismos biográficos, y que absorbieron su preocupación ontológica en un juicio de excesivo interés filosófico para una composición poética.<sup>18</sup> *A se stesso* es el poema donde Leopardi trata de negar los “cari inganni” y las “vane speranze”,<sup>19</sup> se compone de una serie de negaciones -pronombres negativos, adjetivos y nombres-, con una especial connotación negativa en el idiolecto de Leopardi.<sup>20</sup> En este poema, no sólo su esperanza sino también su deseo se declaran muertos; esto crea la estructura paradójica del poema que, cuando afirma la muerte del deseo, representa también el locus donde el deseo se recrea a través del testimonio de su ausencia. Escribir la muerte del deseo significa abrir un espacio para el deseo mismo, que puede ser experimentado solamente en un sentido negativo, exclusivamente como vacío, como falta.

En *A se stesso* Leopardi expresa la paradoja del vivir como la constante oscilación entre deseo y decepción; propone la muerte del deseo como la sola solución (im-)posible para el sofocante mecanismo en el que los humanos estamos atrapados. El círculo dialéctico de ver la supresión del deseo como la única solución al sufrimiento, y de expresar su (im-)posible solución a través de la poesía, recrea entonces al deseo mismo, que no puede ser sino un proceso paradójico exento de síntesis. Leopardi usa la razón como un implacable instrumento de sondeo analítico en el interior de la estructura de la realidad que, revelándose contradictorio y paradójico, lo fuerza a reconocer los límites de la razón misma, y por ende a rechazar el principio aristotélico de no-contradicción.<sup>21</sup> Leopardi representa la crisis del Iluminismo; la razón se usa aún como instrumento, pero ha perdido su poder redentor y hasta cierto punto dogmático. Esto implica que Leopardi usa la poesía no ya como instrumento irracional sino como un camino posible para aludir a la experiencia intraducible de su conciencia acerca de la naturaleza caótica de la existencia; sólo la poesía puede dar testimonio de la paradoja ineludible de la existencia y al mismo tiempo resistirla. El arte de Leopardi radica en este proceso dialéctico, que no

acepta la totalización de la negación del mismo modo en que no rechaza la afirmación absoluta; no puede brindarle al lector una síntesis tranquilizadora y, por ende, se mantiene interrogativa.<sup>22</sup>

Estas características de la poesía de Leopardi recuerdan la preocupación deontológica de las obras tempranas de Beckett, que expandirá luego su crítica del logocentrismo. Tanto en Leopardi como en el primer Beckett encontramos un movimiento dialéctico que atestigua la ausencia de deseo y simultáneamente recrea un espacio para que el deseo exista y para que la escritura continúe; ambos rechazan el poder totalizador de la negación absoluta,<sup>23</sup> y por esto ninguno de los dos puede ser catalogado de nihilista o, menos aún, de pesimista;<sup>24</sup> para el arte de Leopardi las últimas palabras de *The Unnamable*<sup>25</sup> hubiesen sido una descripción adecuada. Cuando Beckett escribe sobre “résister aux deux grandes tentations, celle du réel et celle du mensonge”<sup>26</sup> está tratando de hacer algo parecido a lo que Leopardi hace negando a Aristóteles; está tratando de construir un espacio paradójico del “entre”, donde es posible vivir y escribir.

Las tres citas de Leopardi que aparecen en *Proust* tienen funciones distintas en la economía del texto. La primera cita “e fango è il mondo” aparece en la primera página del ensayo.<sup>27</sup> El nombre de Leopardi sigue a la cita, y la relación de “propiedad” del verso es por ende extremadamente clara, aunque probablemente permanezca separada del resto del poema, ya que la activación intertextual de lo no citado del poema<sup>28</sup> fuese quizás muy difícil para un inglés hablante de la época. Sin embargo, esta cita parece tener una función general de anuncio del tono del ensayo, que no puede ser considerado sólo un trabajo crítico; *Proust* es también un pre-texto en el que Beckett construye una serie de reflexiones metacríticas entrelazadas con citas y referencias a muchos textos literarios.

Como ya lo han establecido muchos académicos, el ensayo de Beckett no es simplemente una interpretación de la *Recherche*, sino que se constituye en un texto donde Beckett está buscando las coordenadas para su futura producción literaria. Es por esta razón que cuando escribe sobre la “tragedia” en la relación entre Marcel y Albertine, de inmediato ensancha su perspectiva hacia la tragedia intrínseca a toda relación humana.

La segunda cita de Leopardi aparece en este contexto: Leopardi es llamado “sabio” y los versos cuarto y quinto de *A se stesso* citados son: “In noi di cari inganni / nonche la speme, il desiderio spento.”

Aunque los versos de Leopardi se destacan gráficamente del texto, están conectados con el contexto en forma diferente a la de la primera cita. Leopardi es catalogado como uno de los “sabios” que propuso la única solución (im-)posible -la “ablación del deseo”- a la aporía del vivir, reconocida por Beckett como la estructura básica de la existencia: para Beckett, vivir significa encarar la imposibilidad de escapar del tiempo y por ende de la muerte, cuando se está capturado por el mecanismo de deseo y decepción. Leopardi es uno de los pensadores en cuya tradición Beckett se coloca a sí mismo; la disrupción de las ilusiones y aún la negación del deseo es el *phármakon* que Beckett acepta de Leopardi. De este modo Leopardi no es simplemente un instrumento para subrayar algunos aspectos de la obra de Proust, sino que es (con Schopenhauer y Calderón) parte de una tradición literaria a la que Beckett se vuelca por preocupaciones similares.

La segunda cita induce al lector a seguir un modelo intertextual más complejo. Ahora la importancia “ideológica” de Leopardi en el *Proust* es más clara; no sólo *A se stesso* fija el tono global del ensayo, el poema tiene la función de ordenar el conjunto principal de problemáticas en el que Beckett se centra. A través de la segunda cita Leopardi deviene una autoridad a quien Beckett se refiere, teniendo la cita el carácter de homenaje y la función de una síntesis de este primer estadio del pensamiento beckettiano. El compendio peculiar del pensamiento de Leopardi que se cierne en la fórmula “ablación del deseo” es muy probablemente deudor de una perspectiva schopenhaueriana sobre la obra de Leopardi.<sup>29</sup>

La tercera cita no estimula la activación de un modelo intertextual, es más un artefacto de economía para referir a la totalidad del discurso beckettiano previo acerca de la ablación del deseo. La cita es nuevamente “Non che la speme il desiderio.....” pero se halla ahora en el interior del corpus textual, y se ha dejado trunca: el lector debe volver a conectarla al discurso precedente y reconocer que esto tiene la función de una referencia más intra que intertextual. Leopardi aquí deviene un instrumento de síntesis para resumir una de las problemáticas concernientes al deseo y su ablación.

La cita no es sólo una modalidad intertextual de apropiación que usa Beckett para los sintagmas de Leopardi. En *Dream of Fair to Middling Women* y en *Molloy* nos encontramos con modalidades intertextuales más sofisticadas, como la alusión y la transformación paródica. *Dream of Fair to Middling Women*, un libro publicado sólo después de la muerte de Beckett, es la primera concreción de las tempranas teorías metaliterarias que Beckett expresara en *Proust*. El texto puede llamarse una anti-novela ya que destruye los presupuestos realistas que han dominado la tradición de la novela. Esta anti-novela es capturada en la misma estructura que quiere negar. *Dream of Fair to Middling Women* es representativa de la primera fase de Beckett; los presupuestos teóricos que serán cruciales para sus siguientes obras quedan aquí demostrados, y el texto puede aún resumirse, conceptualizarse. No experimentamos aún la profunda desestabilización de nuestros hábitos interpretativos, que Beckett crea luego.<sup>30</sup>

En *Dream* el virtuosismo verbal de Beckett oscila entre la subversión del lenguaje mimético y el mero juego de palabras, mientras que la afirmación de la postura metanarrativa de la obra más madura de Beckett se manifiesta aún en una voz autoral, que juega el rol de titiritero.<sup>31</sup> La sobre-explotada comparación entre Beckett y Joyce emana probablemente de este texto, donde el virtuosismo verbal, los juegos interlingüísticos y la recirculación literaria nos recuerda la preocupación de Joyce por la abolición de la diferencia entre forma y contenido.<sup>32</sup> De *Murphy* en adelante los intereses de Beckett serán distintos de los de Joyce.<sup>33</sup>

Existen dos referencias intertextuales a Leopardi en este texto.<sup>34</sup> En la página 18 leemos:

Tan de plano frustró ella su intento que él se vio forzado a citar “le soleil est mort” in petto, y su tiempo de lirios desplazado hacia las horas nocturnas, sentado en alerta entre las ratas, alla fioca lucerna leggendo Meredith.<sup>35</sup>

El sintagma leopardiano es una modificación del verso 15 de *Le Ricordanze*, un poema de Leopardi de 1829. En este caso no podríamos hablar de cita, por la total ausencia de diacríticos, y por que el sintagma no revela el nombre del

autor. El lector se halla de inmediato ante cierta situación: tanto las modificaciones de los versos como el contexto enajenan al sintagma.

Para una especificación teórica de esta particular modalidad intertextual, nos es de mucha ayuda la adopción de las teorías de Gian Biagio Conte sobre la alusión.<sup>36</sup> Conte hace una distinción entre alusión literaria “integrativa” y “reflexiva”. El primer tipo de alusión funciona como la figura retórica de la metáfora: “la palabra [intertextual] poética toma la forma de una imagen que encuentra su sentido sólo en la integración recíproca de los significados”.<sup>37</sup> La alusión reflexiva obra siguiendo la función retórica del símil; carece del poder sintético de la alusión integrativa.

Este segundo tipo de alusión es lo que encontramos en *Dream of Fair to Middling Women*; es el resultado de una aparición intencional y focaliza la atención del lector sobre la cualidad de artefacto del texto. En el caso de la alusión integrativa, la palabra alusiva será una palabra “doble”, caracterizada por una gran intensidad metafórica, y apta para mantener la estabilidad del texto, mientras alude simultáneamente a un texto “externo”, será a veces problemático para el lector hallar su potencial intertextual. En el caso de la alusión reflexiva, será más sencillo identificar la palabra alusiva ya que se presenta menos homogénea con respecto al texto; refiere a algo “otro”, la activación de la referencia intertextual le permite al lector “construir el sentido” del texto. En el caso de la alusión integrativa, el lector que no puede activar la insinuación intertextual de la palabra alusiva podrá “entender” el texto en un primer nivel, pero perderá su densidad metafórica. En ambos casos, la alusión literaria estimula al lector en la activación de otros niveles del texto al que se alude, es decir, a través del instrumento intertextual de la alusión literaria las partes no utilizadas del texto son rescatadas por el lector y enmarcadas en una visión general.

La alusión reflexiva a *Le Ricordanze* de Leopardi en *Dream* modifica el sintagma leopardiano que, sin embargo, aún es reconocible. El texto escrito por Leopardi es: “alla fioca lucerna poetando” y en Beckett se transforma en: “alla fioca lucerna leggendo.” El contexto en el que está situado este verso de *Le Ricordanze* es:

[...] e spesso all' ore tarde, assiso  
sul conscio letto, dolorosamente  
alla fioca lucerna poetando,  
lamentai co' silenzi e con la notte  
il fuggitivo spirito, ed a me stesso  
in sul languir cantai funereo canto.<sup>38</sup>

El texto beckettiano trae las palabras de Leopardi hacia un nuevo circuito de sentido, que puede ser más un “trouble de mémoire,”<sup>39</sup> justificado por la estructura total de *Dream*, donde citas, alusiones, referencias a otros textos y juegos de palabras literarios están presentes en proporción masiva y a menudo parecen llegarnos directamente de la memoria de Beckett. Sin embargo, esta modificación tiene una clara función, ya que completa el sentido de la oración inglesa con una cita en francés, y termina con una alusión en italiano. En Leopardi el yo lírico está en posición activa, escribiendo poesía; el confundido Belacqua de Beckett está en cambio situado en una posición pasiva. El antihéroe beckettiano, él mismo con aspiraciones literarias, no puede componer poesía, pero puede sólo leer y, más aún, leer a un autor “serio” del siglo XIX inglés como es el caso de Meredith. El contexto de *Dream* vuelve así banal el poema de Leopardi: luego de haber sido “violado” por Smeraldina, Belacqua ya no disfruta de las horas pasadas en la espera de Smerry como los mejores momentos del día; sus mejores momentos son ahora los que pasa leyendo a la luz de la “fioca lucerna.”

La descontextualización del poema de Leopardi tiene un efecto paródico debido al contraste entre el sintagma italiano y el inglés en el texto principal, y al contraste entre el contexto original del poema de Leopardi y la “historia” trivial relatada por la voz narradora de *Dream*. El yo lírico de *Le Ricordanze* se enfrenta a la existencia simultánea de sus esperanzas y sus decepciones, y advierte la impotencia de la memoria, incapaz de recrear un tiempo en el que aún podía creer en estas ilusiones. Belacqua, casi perdido en una historia en que “no podemos saber por completo adónde estamos,”<sup>40</sup> es un personaje manipulado por un titiritero del que el lector es constantemente invitado a desconfiar. El efecto paródico yace en el contraste intertextual, que produce una descontextualización que, poco a poco, entendemos ser no sólo lingüística sino también temática, formal y estructural.

*Dream* es un texto que, al compartir parcialmente algunos de sus significados con *Le Ricordanze* de Leopardi, estimula al lector a la activación del modelo intertextual y a experimentar la grieta que separa los dos textos; a través de esta operación, el lector entiende el efecto paródico. Los efectos cómicos o burlescos no son una característica necesaria para la práctica paródica, que es básicamente un mecanismo metatextual.<sup>41</sup>

Las funciones de las citas de *A se stesso* de Leopardi en *Proust* y de las alusiones a *Le Ricordanze* en *Dream* son profundamente diferentes. En *Proust* Leopardi representa una tradición “trágica” ideal a la que Beckett siente que pertenece; en *Dream* sus versos tienen el objeto de la parodia. La parodia es el instrumento principal por el que Beckett en su antinovelita trata de elaborar una alternativa a la literatura canonizada; es un mecanismo metaliterario irónico que puede atraer la atención sobre el artificio del texto y sobre su naturaleza de bricolage caótico. La intertextualidad omnipresente en *Dream* es una práctica subversiva que le resta credibilidad a la literatura como tal, y Leopardi es uno de los muchos autores utilizados para alcanzar esta meta (que se pierde parcialmente, ya que la rígida estructura de antimodelo de este texto le evita a los textos mismos ser auténticamente subversivos: desde *Molloy* en adelante esto ya no sucederá).

La segunda referencia a Leopardi en *Dream* es de igual modo reveladora. Después de recibir “el billet-doux de Smeraldina,”<sup>42</sup> Belacqua es víctima de “un severo ataque de cólicos hepáticos [que] lo confinan en su cuarto”; él se queja en distintos idiomas hasta que llega al punto en que:

abandonó los más oscuros pasajes de Schopenhauer, Vigny, Leopardi, Espronceda, Inge, Hatiz, Saadi, Espronceda, Becquer y los demás Epimethei. Todos los días sacaba la cuenta de su tedio. *Or posa per sempre*, por ejemplo, estaba propenso a murmurar, plagiando y trasladando el asiento de su perturbación, *stanco mio cor. Assai palpitasti...* y tantas otras composiciones deprimentes de esta índole como podía recordar.<sup>43</sup>

Las itálicas del texto italiano modifican el verso, no hallándose ninguna otra función evidente: lo que en Leopardi era “poserai,” en Beckett se transforma en “posa” con un indicador en el modo verbal. Podría ser un simple error por

parte de Beckett,<sup>44</sup> pero me parece mucho más probable que el error deba ser atribuido a Belacqua, que torpemente murmura “tantas [...] como podía recordar,” acompañando sus declamaciones con gestos teatrales.

Leopardi no está simplemente citado, deviene parte del mundo ficticio de la novela al mismo tiempo que es un autor “real” en una serie de nombres que parcialmente han sido inventados y parcialmente modificados. Leopardi es uno de los poetas citados porque Belacqua se halla él mismo en un momento crítico y es también el objeto de observación del narrador, quien juzga *A se stesso* como una “composición deprimente.” Los efectos paródicos son múltiples: Leopardi es el mecanismo a través del cual el narrador se mofa y ridiculiza a Belacqua y a sus estados literario-depresivos; es también el instrumento por el que Beckett pone algo de distancia entre sí mismo y ese “yo anterior”<sup>45</sup> que escribió el *Proust*, usando a Leopardi como autoridad literaria;<sup>46</sup> al mismo tiempo, el *A se stesso* de Leopardi es parodiado en la frase reductiva del narrador “composición deprimente.”

El verso de *A se stesso* refiere no sólo a la totalidad del texto leopardiano, sino también al uso del mismo que hizo Beckett en *Proust*. El núcleo trágico de Leopardi que había sido tan cuidadosamente identificado en *Proust*, no sobrevive en la voluntad destructiva que anima *Dream*. Esta cita específica con sus efectos paródicos es un caso de intratextualidad, una práctica frecuente en las obras de Beckett. Leopardi participa del mecanismo general de destrucción que invade *Dream*; es uno de los instrumentos empleados por Beckett para subvertir el poder de la literatura como monumento.

Leopardi y su profundidad trágica, tal como había sido previamente reconocida por Beckett, no sobrevive en el nivel estructural, pero existen también implicaciones temáticas. La problemática ontológica conectada con la “ablación del deseo” es aún uno de los principales problemas de Belacqua, y será crucial tanto para *Murphy* como para *Molloy*. Belacqua aspira a moverse “con los muertos y los nacidos muertos y los nonatos y los que nunca-habrán-de-nacer, en un Limbo purgado de deseo.”<sup>47</sup>

En *A se stesso*, como ya hemos visto en el caso de *Proust*, la necesidad de la muerte del deseo está fijada paradójicamente: el locus de esta negación es un

poema en el que la afirmación de la muerte del deseo deviene tanto un testimonio de su ausencia como una alusión al mismo y una recreación indirecta del deseo en sí. Esta tentativa de supresión del deseo es, en Leopardi, una operación racional, que deriva del conocimiento del “arido vero,” mientras que en Belacqua sobrevive como un estado inconsciente de alienación. Luego de describir a Belacqua como “en su más simple [...] trino,”<sup>48</sup> el “tercer” Belacqua que no estamos autorizados a pensar como “el real Belacqua,”<sup>49</sup> se describe como:

el tercer ser fue el oscuro abismo, cuando el resplandor del deseo y los golpes-de-martillo del cerebro, que condenó al exterior a emprender el vuelo de su cantera, fueron borrados, el Limbo y el Uterotumba vivo con los espíritus sin ansia de la calma celebración, donde no hubo conflicto entre al vuelo y el fluir y Eros fue tan nulo como Anteo y la Noche no tuvo hijas. Se hundió en la indolencia, sin identidad, impenetrable tanto para el golpe como para su estímulo.<sup>50</sup>

Para Belacqua parece ser posible alcanzar la “ablación del deseo,” que es de todas formas un abandono del yo, no un “deliberado abandono del deseo,”<sup>51</sup> ya que era grotesco, querer “troglodizarse”, peor que grotesco. Fue imposible desconectar el resplandor interior, deliberadamente suprimir la mente burocrática. Fue estúpido imaginar que podía ser organizada como Limbo y uterotumba, peor que estúpido.<sup>52</sup>

A estas alturas se vuelve claro cómo Leopardi en *Dream* es algo más que un punto de partida para una elaboración personal de la noción de “ablación del deseo”; en Leopardi la afirmación poética de la muerte del deseo es un acto consciente y racional, que deriva del conocimiento del mecanismo continuo e ineludible de la decepción conectado con el deseo y la ilusión. En el primer Beckett esta negación leopardiana paradójica del deseo deviene un deseo de alienación, que Belacqua puede aún alcanzar inconscientemente. Por otra parte, Murphy fallará en alcanzar el estado catatónico de Mr. Endon, no logrando jamás “el éxtasis de Belacqua.”<sup>53</sup>

Los sintagmas de Leopardi son aquí, en este caso, también intratextuales: la reducción de *A se stesso* a una “composición deprimente” tiene la función

paródica de distanciar a *Dream* del Proust. Leopardi, antes trágico y ahora oscuro, y negado a nivel estructural, es rescatado a nivel temático, donde la “ablación del deseo” queda como uno de los intereses cruciales de esta antinovela.

El cuarto texto de Beckett que alude a Leopardi es *Molloy*, distante tanto cronológica como estructuralmente de los dos previamente analizados. *Molloy* pertenece a una fase distinta del arte de Beckett,<sup>54</sup> una fase donde el antiargumento, el uso extensivo de juegos de palabras verbales e interlingüísticos y la presencia masiva de referencias intertextuales desaparecen para dar lugar a una “no-novela,”<sup>55</sup> ya no una antinovela, donde nuestros hábitos de interpretación son desestabilizados constantemente. *Molloy* es un texto que hace que el lector experimente la convencionalidad de sus hábitos interpretativos y sus conceptualizaciones. Este texto promueve una práctica de substracción donde cada historia erosiona la anterior sin ser una alternativa tranquilizadora; esto desestabiliza al lector quien entiende cómo cada concepto es una construcción post rem, que puede existir sólo gracias a la supresión de otros elementos.<sup>56</sup>

Mientras que en *Dream* hay un evidente deseo de demostrar la naturaleza del texto como artefacto, expresado a través de una serie de afirmaciones metanarrativas, en *Molloy* el lector experimenta esto directamente, porque ella/él no puede nunca olvidar que ella/él está leyendo una “historia”. *Molloy* pertenece a una fase artística beckettiana centrada en la crítica narrativa; Beckett articula su crítica no comparando la “realidad” a su existencia dada lingüísticamente, sino inventando estrategias artísticas cada vez más sofisticadas para hacer que el lector experimente lo que queda de indecible de nuestra realidad.<sup>57</sup>

La cita leopardiana incompleta aparece en un texto que es extremadamente diferente de los otros dos analizados. En *Molloy* se utilizan muy pocas referencias intertextuales, y por lo general no abiertamente. El verso quinto del *A se stesso* de Leopardi aparece en las páginas 34-58 en su versión inglesa parcialmente traducida.<sup>58</sup> donde Molloy describe el entierro del perro de Louise-Sophie, que él ha matado. Está inserto en un contexto intencionalmente obscuro:

Fue ella quien cavó la fosa porque yo no podía, aunque yo era el hombre, a causa de mi pierna. [...] Tenía por así decirlo una sola pierna a mi disposición, era virtualmente unipiernista y tendría que haber estado muy feliz, muy gallardo, amputado a altura de la ingle. Y si en la transacción hubiesen sacado algunos testículos, no lo habría objetado. Porque con testículos como los míos, colgando a medio muslo al final de un magro cordón, no había nada más que apretar, ni una gota. Así las cosas non che la speme il desiderio, y ya ansiaba verlos desaparecer de su antiguo estrado desde el que habían sido falsos testigos de cargo y de descargo en su eterno alegato en mi contra.<sup>60</sup>

El sintagma de Leopardi está inserto casi a hurtadillas en la oración; el lector percibe la naturaleza extraña de este verso trunco por el uso del italiano, ya que no se usan itálicas ni comillas. La presencia del italiano en *Molloy* tiene un valor muy diferente del que tuvieron sus previas ocurrencias en un texto multilingüe como *Dream*, ya que su extranjería será más agudamente percibida. El lector debe completar el verso de Leopardi: “spento” será la conclusión de esta oración, intentando describir la impotencia y la ausencia de deseo de Molloy.

Esta alusión reflexiva tiene una función distinta de las de *Dream*; mientras que en *Dream* el efecto paródico de la alusión reviste a Leopardi, a Belacqua y su modo de leerlo, y el modo en que Leopardi era leído por el joven Beckett, en *Molloy* tenemos casi exclusivamente una referencia intratextual al uso previo que Beckett hiciera de Leopardi. El texto referido por esta alusión no es exactamente el *A se stesso* de Leopardi, sino también el *A se stesso* parcial citado y aludido en el *Proust* y en *Dream*. Ya no tenemos que tratar con Leopardi sino con la síntesis específica de la poesía y el pensamiento de Leopardi que Beckett hiciese en los dos textos previos. Para completar el verso perdido del poema de Leopardi, el lector no debe ir al texto de Leopardi, sino sólo a lo citado en el *Proust*. El contraste causado por la alusión reflexiva, es decir el contraste intencional entre el texto leopardiano y el obscuro contexto beckettiano, crea un efecto paródico que se refuerza a través de la elección del verso particular de Leopardi ya usado por Beckett y representativo de su interpretación del pensamiento de Leopardi.

Mientras que en *Proust*, *A se stesso* indicaba la sola alternativa (im-)posible del trágico mecanismo de la existencia, el de la supresión del deseo, en *Molloy*:

el sintagma de Leopardi es privado de su estructura formal –la premisa ha sido cambiada y la conclusión suprimida- y de su densidad semántica. En el interior de un discurso que describe el deseo de Molloy de ser amputado, somos testigos de una amputación de ese aspecto de *A se stesso* que ha sido previamente privilegiado por Beckett: el deseo y la esperanza (desiderio y speme) alrededor de los que la entera estructura de la existencia parecía tomar forma en *Proust* están reducidos ahora al deseo sexual y la esperanza sexual. De acuerdo con el principio de substracción que domina el texto, *Molloy* aspira a la reducción de sus posibilidades físicas y, utilizando ese específico sintagma leopardiano, refleja esta mutilación en una práctica alusiva que deviene práctica reductiva.

También debería subrayarse el aspecto lúdico implícito en la reutilización de este específico verso de *A se stesso*; según Bernold, Beckett aún estaba repitiendo este verso en su vejez,<sup>61</sup> y por ende podríamos hipotizar que Beckett gozó de un placer especial en el uso de este específico verso de Leopardi. La práctica intratextual de reutilizar fragmentos, nombres y referencias específicos en distintos textos es un rasgo constante en el arte de Beckett.<sup>62</sup>

Si la supresión del deseo al que aspira Leopardi parece anularse por una práctica paródica intertextual que desmenuzaría el texto, esto aún persiste a nivel textual en *Molloy*. Molloy es el “negligente pesquisidor”:

Porque no saber nada no es nada, no querer saber nada tampoco, pero lo que es no poder saber nada, saber que no se puede saber nada, éste es el estado de la perfecta paz en el alma del negligente pesquisidor.<sup>63</sup>

La aspiración de “ablación del deseo” se traslada ahora al deseo de Molloy de una pérdida progresiva de su cuerpo y su movilidad, que le causa un “paradójico buen humor;”<sup>64</sup> la cancelación progresiva del cuerpo parece ser en este texto un movimiento hacia la supresión del deseo.

Resumiendo el movimiento intertextual relativo al sintagma leopardiano en *Molloy*, podemos decir que hay al comienzo un efecto paródico causado por la inserción de los versos en un contexto obsceno. Este efecto paródico de extrañamiento se duplica por la especificidad del verso elegido, que refiere a la interpretación que de este mismo verso hiciera Beckett en el *Proust*. Lo que

pareciera ser negado a nivel intertextual se recupera a nivel estructural del texto todo. Leopardi, mutilado y negado por el contexto paródico obsceno, vuelve con su invocación a la supresión del deseo, asimilado y reinterpretado, en un Molloy que también desea el abandono del deseo y la esperanza.

Puede observarse una progresión en las modalidades de apropiación que Beckett hace de Leopardi; en *Dante...Bruno. Vico...Joyce* la breve cita de Leopardi se usa como instrumento retórico y subraya el interés temprano de Beckett por la literatura italiana. En *Proust* Leopardi es citado tres veces y considerado como figura representativa de la tradición literaria trágica de la que Beckett se considera un miembro. Leopardi fue también el “sabio” que propuso la fórmula resumida por Beckett como “ablación del deseo,” y que representó la meta por la que Belacqua, Murphy y, parcialmente, Watt lucharon. En *Dream* el poema de Leopardi es reducido por el adjetivo “oscuro,” y se vuelve un instrumento paródico por el que tanto Belacqua como el autor del *Proust* son ridiculizados por el narrador. A nivel intertextual observamos esta mofa, pero en el nivel temático el interés leopardiano de “ablación del deseo” permanece vivo en la aspiración de alienación de Belacqua. En *Molloy* la distancia entre Leopardi y Beckett es aún mayor: la referencia es intratextual más que intertextual, y la dimensión ontológica del deseo de Leopardi deviene simplemente deseo sexual; mas aún, Molloy todavía aspira a la supresión de todos los deseos y trata de moverse en esta dirección a través del progresivo deterioro de su cuerpo.

El uso que hace Beckett del sintagma leopardiano puede ser visto como parte de una trayectoria general perseguida por su arte.<sup>65</sup> La oscilación, en las obras tempranas de Beckett, entre una profunda fascinación hacia la herencia literaria y una tenaz determinación de disrupción de este mismo legado para alcanzar la especificidad de su escritura se refleja en los diferentes roles que jugó Leopardi en *Dante...Bruno. Vico...Joyce*, en *Proust* y en *Dream of Fair to Middling Women*. La inclusión del verso leopardiano en la versión inglesa de *Molloy* es parte de una estrategia que desdibuja los bordes entre las referencias literarias y la propia escritura de Beckett, borra gradualmente las citas –aunque juega aún parcialmente con parodia y alusión– y transforma las referencias de intertextuales a intra-intertextuales.

Leopardi se conserva vivo en los textos de Beckett previamente analizados a través de la fórmula de la “ablación del deseo,” un núcleo que sobrevive a

todas las transformaciones paródicas y que obra como estímulo para las subsiguientes elaboraciones beckettianas del temprano y reconocido interés deontológico común. El arte paradójico e interrogativo de Leopardi fascinó a Beckett en los tiempos de su escritura del *Proust* y lo proveyó de un modelo de arte trágico hecho de preguntas retóricas repetidas, que Beckett gradualmente transformó en su arte de “preguntas retóricas sin retórica.”<sup>66</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> Ruby Cohn, “A Note on Beckett, Dante and Geulincx,” *Comparative Literature* 12 (1960): 93.

<sup>2</sup> Barbara Johnson, “Les fleurs du Mal Armé. Some Reflexions on Intertextuality”, *A Word of Difference* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987) 116.

<sup>3</sup> Cesare Segre, “Intertestuale, interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti”, *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, C. Di Girolamo e I. Paccagnella, eds. (Palermo: Sellerio, 1982).

<sup>4</sup> Los riesgos de la pan-intertextualidad son evidentes en algunas de las posiciones teóricas de Michael Riffaterre; él teoriza la presencia de algunas constantes en los textos que pueden “proveer la apropiada interpretación, ya que habrá necesariamente sólo una: sólo una por que debe abarcar todas las constantes y, por otra parte, ninguna recurrencia resultará estable a menos que nuestra lectura sea completa y totalmente sometida a la letra del texto.” “Interpretation and Undecidability,” *New Literary History* 12 (1981): 227; las itálicas son del autor. Riffaterre define intertextualidad como el dispositivo de lectura capaz de otorgar una representación estable del texto, desde que puede hacer que el lector perciba la falacia referencial del lenguaje, y entonces comprender que el texto refiere exclusivamente a otros textos. Afirmar esto significa también asumir toda producción verbal como “textos”, o suprimir el poder cognitivo de la obra de arte. Si expandimos tan extensamente la noción de texto, estaremos forzados a detenernos ante la asunción general acerca de la naturaleza intertextual de toda producción verbal, y abandonar entonces la noción de intertextualidad como un instrumento metodológico para el análisis de textos

*literarios*. Para una discusión detallada de los problemas surgidos de las teorías de Riffaterre los remito a mi trabajo “Rifunzionalizzare la nozione di intertestualità: alcune proposte italiane,” *Strumenti Critici*, Nuova Serie, anno IX, (Bologna: Il Mulino, 1996): 75-92, fascículo I (n. 80).

<sup>5</sup> Cesare Segre, *Op. Cit.*, 19.

<sup>6</sup> La adopción de la distinción de Segre, basada en el poder autoral de “marcar” textos, es funcional para los propósitos del presente estudio, que se centra en el uso que hace Beckett de los textos escritos por Leopardi. Segre, de todos modos, nunca acepta las implicaciones positivistas del autor como fuente del sentido del texto.

<sup>7</sup> Mi investigación de las evidencias biográficas de la lectura de Leopardi por parte de Beckett ha sido bastante infructuosa. John C. Barnes asegura Beckett estudió a Leopardi durante su tercer año en el Trinity College, pero, ya que Beckett era un lector omnívoro, no podemos pretender que es el único acceso que tuvo al poeta italiano. Ver John C. Barnes, “La fortuna di Leopardi in Irlanda,” en Musarra, Valvolsen, Guglielmone, Lamberti y otros (ed.), *Leopardi e la cultura europea*, Acts of the International Congress of Leuven University, 10-12 December 1987, Leuven University Press, y (Roma: Bulzoni, 1989) 44. Barnes halla esta información en una disertación inédita de P. Gillian, *Beckett and Dante: The First Phase* (Dublin: University College, 1983) 18-20. Mi investigación sobre las posibles ediciones de la poesía de Leopardi a disposición en el Trinity College en esos tiempos ha sido igualmente infructuosa, ya que no se relevan ahí las fechas de compra de los libros con anterioridad a 1953.

<sup>8</sup> Mi perspectiva no será la de analizar la relación entre Beckett y Leopardi como una confrontación bloomiana entre autores. Los límites de la perspectiva adoptada por Bloom han sido señaladas por Carla Locatelli en “Il sublime supplemento: identità, rappresentazione e scrittura in *The Waves* di Virginia Woolf”, *La dicibilità del sublime*, T. Kemeny and E. Cotta Ramusino (ed.). (Udine: Campanotto, 1990) 277-89.

<sup>9</sup> Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo. Virgilio. Ovidio. Lucano* (Turín: Einaudi, 1974 y 1985).

<sup>10</sup> *Dante....Bruno. Vico ... Joyce. Disjecta. Miscellaneous Writings and A Dramatic Fragment*. Ruby Cohn (ed.). (New York: Grove Press, 1984) 19-33.

<sup>11</sup> Ibid., 30.

<sup>12</sup> *Inferno*, XXIII, 94.95.

<sup>13</sup> “Nací y crecí sobre el bello río Arno, en la gran ciudad, y tengo el cuerpo que siempre he tenido.” (N.d.T.: la traducción de los versos de Dante es mía. Caselli usa para la versión inglesa: Dante Alighieri, *The Divine Comedy. Inferno*, Charles S. Singleton, trad. y comentador, Bollingen Series LXXX. Princeton: Princeton University Press, 1980).

<sup>14</sup> “D’aria e d’ingegno e di parlar diverso / per lo toscano suol cercando gia / l’ospite desioso / dove giaccia colui per lo cui verso / il meonio cantor non è più solo.” *Sovra il monumento di Dante che si preparava in Firenze, Canti, Poesie varie, Traduzioni poetiche e Versi puerili, Parnaso Italiano*, vol. IX, Carlo Muscetta y Giuseppe Savoca (ed.). (Turín: Einaudi, 1968) 9-16. “De aspecto, ingenio y habla diferentes / por el toscano suelo buscando va / el deseoso huésped / dónde yace aquél por cuyo verso / el cantor meonio ya no está solo.” (N.d.T.: la traducción de los versos de Leopardi es mía. Caselli usa para la versión inglesa: *The Poems of Leopardi*, editados con introducción y notas y traducción de versos en metros del original por Geoffrey L. Bickersteth. New York: Russell & Russell, 1973).

<sup>15</sup> En la primera página, en la página 7 y en la página 46. Samuel Beckett, *Proust* (New York: Grove Press, 1931).

<sup>16</sup> El texto del poema sigue “Or poserai per sempre, / Stanco mio cor. Peri l’inganno estremo, / ch’eterno io mi credei. Peri. Ben sento, / In noi di cari inganni, / Non che la speme, il desiderio spento. / Posa per sempre. Assai / Palpitasti. Non val cosa nessuna / I moti tuoi, né di sospiri è degna / La terra. Amaro e noia / La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. / T’acqueta omai. Dispera / L’ultima volta. Al gener nostro il fato / Non donò che il morire. Omai disprezza / Te, la natura, il brutto / Poder che, ascoso, a comun danno impera, / E l’infinita vanità del tutto.” Giacomo Leopardi, *Canti*, Op. Cit. “Ahora te aplacarás para siempre. / Mi cansado corazón. Pereció el engaño extremo. / Que eterno me creí. Pereció. Bien lo intuyo, / En nosotros de queridos engaños, / No se apagó la esperanza. sino el deseo. / Descansa para siempre. Demasiado / Palpitasteis. Nada valen / Tus movimientos. ni de suspiros digna es / La tierra. Amargura y tedio / La vida. nunca otra cosa: y fango el mundo. / Sosiégate ya. Desespera / Una vez más. A nuestro género el hado / No dispensó que el

morir. Te desprecia ya / La naturaleza, el grotesco / Poder que, oculto, para daño común impera, / Y la infinita vanidad del todo.” (N.d.T.: la traducción de los versos de Leopardi es mía. Caselli usa para la versión inglesa: Giacomo Leopardi, *Selected Prose and Poetry*, editada, traducida y con introducción de Iris Origo y John Heath-Stubbs (ed.). London: Oxford University Press, 1966).

<sup>17</sup> Para una interpretación de Leopardi como poeta anti-idílico, ver Anna Dolfi, *Leopardi tra negazione e utopia. Indagini e ricerche sui “Canti,”* (Padua: Liviana, 1973).

<sup>18</sup> En Italia, *A se stesso* no fue antologizado por muchos años.

<sup>19</sup> “queridos engaños” y “esperanzas vanas”

<sup>20</sup> Por ejemplo, “per sempre” [“para siempre”] tiene para Leopardi el poder de la imposibilidad absoluta de recuperar el tiempo; comparar su *Zibaldone di pensieri*, G. Pacella (ed.). Milán: Garzanti, 1992. 42-78.

<sup>21</sup> Leopardi, enfrentando la paradoja ontológica, escribe: “Contraddizione evidente e innegabile nell’ordine delle cose e nel modo della esistenza, contraddizione spaventevole; ma non per ciò men vera: misterio grande, da non potersi mai spiegare, se non negando (giusta il mio sistema) ogni verità o falsità assoluta, e rinunciando in certo modo anche al principio di cognizione, *non potest idem simul esse et non esse.*” *Zibaldone* 4129. “Contradicción evidente e innegable en el orden de las cosas y en el modo de la existencia, contradicción aterradora; pero no por eso menos verdadera: gran misterio, que jamás podrá ser explicado, si no es negando (si mi sistema es correcto) toda verdad y toda falsedad absoluta, y renunciando de alguna manera al principio de cognición, *non potest idem simul esse et non esse.*” Para un paralelo entre el uso dialéctico de la razón que hace Leopardi y el de Horkheimer y Adorno, ver Anna Dolfi, *Leopardi tra negazione e utopia*. Op.Cit. (N.d.T.: la traducción del fragmento de Leopardi es mía).

<sup>22</sup> “... La Dialectique est le mouvement par lequel la dépense est récupérée dans la présence, elle est l’économie de la répétition. L’économie de la vérité.... Le tragique n’est pas l’impossibilité mais la nécessité de la répétition.” Jacques Derridas. “Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation.” *L’écriture et la différence* (Paris: Éditions du Seuil, 1967) 341-68, citas en 362 y 364. (N.d.T.: “... La Dialéctica es el movimiento a través del cual el derroche se recupera en la presencia, que es la economía de la repetición. La economía de

la verdad... Lo trágico no es la imposibilidad sino la necesidad de la repetición.”. Del texto de Derrida existe traducción al español: “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Barcelona: Anthropos, 1989).

<sup>23</sup> Beckett le dice a Charles Juliet: “La négation n’est pas possible. Pas plus que l’affirmation. Il est absurde de dire que c’est absurde. C’est encore porter un jugement de valeur. On ne peut pas protester, et on ne peut pas opiner,” Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett* (Paris: Éditions Fata Morgana, 1986) 49. Leopardi escribió acerca de la posibilidad de reversión del principio del mejor de los mundos posibles de Leibniz “tutto è male” [“todo está mal”] “Non ardirei però estenderlo a dire che l’universo esistente è il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all’ottimismo il pessimismo. Chi può conoscere i limiti della possibilità?” *Zibaldone dei pensieri*, 4174. “No osaría sin embargo extenderlo y decir que el universo existente es el peor de los universos posibles, substituyendo así al optimismo el pesimismo. ¿Quién puede conocer los límites de la posibilidad?”

(N.d.T.: Traducción del francés: “La negación no es posible. No más posible de lo que puede serlo la afirmación. Es absurdo decir que es absurdo. Significaría aplicar aún un juicio de valor. No se puede protestar, y no se puede opinar”.

La traducción del italiano es mía).

<sup>24</sup> Como lo demuestra la nota anterior, ambos autores rechazan la noción de pesimismo, porque no existe elección u alternativa: este es núcleo de su arte trágico. El juicio de pesimismo a menudo expresado en relación con su arte puede ser formulado sólo si se basa en la ridícula presuposición de un punto de vista “objetivo” o “neutro” comparado con el cual sea posible clasificar su arte trágico reflejando la estructura paradójica de la existencia como desviada, pesimista.

<sup>25</sup> “No puedo continuar, continuaré.” *The Unnamable* in *The Beckett Trilogy* (London: Picador, 1979) 382.

<sup>26</sup> Samuel Beckett. “Henry Hayden.” *Disjecta. Miscellaneous Writings and A Dramatic Fragment*. Ruby Cohn, ed. (New York: Grove Press, 1984) 150. [N.d.T.: ‘resistir a las dos grandes tentaciones, la de lo real y la de la mentira’]

<sup>27</sup> “La omisión del epígrafe de Leopardi (que le dio sumo placer a Joyce porque podía volverse un multilingüista espejo-imagen. “immonde” por “il

mondo”) en la reimpresión de 1965 es de lamentar.” John Pilling, “Beckett’s Proust, *Journal of Beckett Studies* (1976): 10, nr. 4.

<sup>28</sup> La característica de la intertextualidad literaria es la de provocar la activación también de las partes no citadas del texto; ver Segre, “Intertestuale, Interdiscorsivo ...” y Ziva Ben-Porat, “The Poetics of Literary Allusion”, Op. Cit..

<sup>29</sup> La deuda de Beckett hacia Schopenhauer es extremadamente relevante en este ensayo; John Pilling muestra cómo la cita de Calderón al final del ensayo proviene directamente de Schopenhauer, quien cita exactamente los mismos versos en un contexto similar en *The World as Will and Representation*; ver John Pilling, “Beckett’s Proust,” *Journal of Beckett Studies* (Invierno 1976): 12. Para un análisis detallado del relevante rol de Schopenhauer en Proust, ver Terence McQueeney, *Beckett as Critic of Proust and Joyce*, disertación doctoral inédita (Chapel Hill: University of North Carolina, 1977).

<sup>30</sup> Para la evolución diacrónica del arte de Beckett desde las preocupaciones existenciales y deontológicas hacia las logocéntricas y epistémicas, y para las modalidades de esta evolución, Cft. Carla Locatelli, *Unwording the World. Samuel Beckett’s Prose Works After the Nobel Prize* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990).

<sup>31</sup> La voz narrativa, por ejemplo, afirma: “Pensamos que podía ser muy acertado mencionar esto, una vez y dos, antes de bajar la cortina sobre este episodio,” *Dream of Fair to Middling Women* (New York: Arcade, 1992) 198. También en *Murphy* la voz narrativa se refiere a sus títeres, “except Murphy, who is not a puppet,” (London: Picador, 1973) 71.

<sup>32</sup> “Aquí forma es contenido, contenido es forma,” escribe Beckett en 1929 sobre la obra de Joyce en “Dante .... Bruno. Vico ... Joyce,” *Disjecta* 27; las itálicas son del autor.

<sup>33</sup> Ver también el reclamo de Beckett en su entrevista dada a Israel Shenker, “Moody Man of Letters,” *New York Times*, de Mayo de 1956, 2, X, I, 3.

<sup>34</sup> La primera está en la página 18. la segunda en las páginas 61-62. *Dream of Fair to Middling Women* (New York: Arcade. 1992). [N.d.T. no hay traducción al castellano de esta obra. La traducción del fragmento citado es mía.]

<sup>35</sup> *Dream*, 18.

<sup>36</sup> Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti*, Op.Cit.

<sup>37</sup> *Ibid.* 43-44: las itálicas son del autor. En su post scriptum para la reedición de 1985, Conte subraya de qué manera su interpretación retórica del artefacto alusivo en literatura es similar al posteriormente teorizado por Riffaterre; Conte, sin embargo, critica en parte la adopción que hace Riffaterre de la silepsis, por que “el carácter trópico de la silepsis es muy limitado, ya que la silepsis está prácticamente confinada a simples funciones gramaticales,” 118-119.

<sup>38</sup> Giacomo Leopardi, *Le Ricordanze, Parnaso italiano* 102, versos 113-18. [N.d.T. mi versión al castellano es: “... y a menudo en tardas horas, incorporado / en el lecho consciente, dolorosamente / al menguado candil poetando, / deploré con los silencios y la noche / al fugitivo espíritu, y a mí mismo / en el languidecer canté fúnebre canto.”]

<sup>39</sup> “*Trouble de mémoire*” [“trastorno de memoria”] es el título de uno de los capítulos de *La seconde main ou le travail de la citation* de Antoine Compagnon (Paris: Seuil, 1979).

<sup>40</sup> *Dream*, 9.

<sup>41</sup> En palabras de Mirella Billi: “Lo burlesco o cómico es por sobre todo un efecto de la función crítica de la parodia, que es *repetición con diferencia* y siempre se manifiesta como transcontextualización e inversión irónica. La ironía señala la *distancia* entre el texto parodiado y aquello que incorpora cuando lo parodia,” Mirella Billi, *Il testo riflesso* (Nápoles: Liguori, 1993) 46.

<sup>42</sup> Este episodio devendrá en una de las *short stories* de *More Pricks Than Kicks*.

<sup>43</sup> *Dream*, 61-62. Las itálicas son de Beckett. [N.d.T.: la traducción al castellano del fragmento es mía.]

<sup>44</sup> Cuando el primer verso es “Or poserai per sempre”, el verso 16 es “Posa per sempre. Assai / palpitasti.”

<sup>45</sup> La carta de Beckett a MacGreevy, fechada 21 de setiembre de 1937, hace eco: “Cuando estuve enfermo, me di cuenta que la única cosa que podía leer era Schopenhauer.” Citado por Deirdre Bair, *Samuel Beckett. A Biography* (New York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1978) 260.

<sup>46</sup> El nombre de Becquer en la lista confirma nuestro análisis de *Proust*, sugiriendo que el primer Beckett se consideraba parte de esa tradición conformada por artistas que habían sido trágicos y eran ahora “oscuros”.

<sup>47</sup> *Dream*, 44.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 120.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 121.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 123.

<sup>51</sup> Nicholas Zurbrugg, “Beckett, *Proust* and *Dream of Fair to Middling Women*,” *Journal of Beckett Studies* 9 (1984): 59; las itálicas son del autor.

<sup>52</sup> *Dream*, 123.

<sup>53</sup> La “segunda zona” de *Murphy* es descrita por Beckett como “el éxtasis de Belacqua,” *Murphy*, 65.

<sup>54</sup> “De todas las clasificaciones posibles del canon de Beckett, una subdivisión tripartita parece capturar la evolución de un movimiento narrativo interesado al principio por el dualismo vida/naturaleza, mente/cuerpo, luego con las limitaciones epistemológicas subjetivas y, finalmente, con las ineludibles dialécticas de la interioridad y la exterioridad,” Carla Locatelli, “Typologies of Meaning in Beckett’s Narrative,” en *Unwording the World*, 54.

<sup>55</sup> Ver *Unwording the World*, 54.

<sup>56</sup> Una idea similar la expresa Nietzsche en su “Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn,” *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli y Mazzino Montinari (ed.). Berlín-New York: Walter de Gruyter, 1973), III, 2, 367-84; traducción inglesa: “On Truth and Lying in an Extra-Moral Sense” (1873), *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, edición, traducción e introducción crítica de Sander L. Gilman, Carol Blair, David J. Parent (New York: Oxford University Press, 1989) 246-57.

<sup>57</sup> Sobre la crítica de Beckett al logocentrismo y las problemáticas relativas a los límites de la representación. Cft. *Unwording the World* de Carla Locatelli, especialmente el último capítulo: “*Worstward Ho*: The Persistence of Missaying Against the Limits of Representation.” Sobre la relación de Beckett con el silencio Cft. Carla Locatelli, especialmente su “Delogocentering Silence: Beckett’s Ultimate Unwording,” en *The Theatrical Gamut. Notes for a Post-*

*Beckettian Stage*, Enoch Brater, ed. (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995) 67-89.

<sup>58</sup> *Molloy*, *The Beckett Trilogy* (London: Picador, 1979).

<sup>59</sup> Beckett tradujo *Molloy* con Patrick Bowles. No existe una referencia intertextual con Leopardi en el texto francés, donde leemos: “Je ne disposais pour ainsi dire que d’une jambe, j’étais moralement unjambiste, et j’aurais été plus heureux, plus léger, amputé au niveau de l’aîne. Et ils m’auraient enlevé quelques testicules à la même occasion que je ne leur aurais rien dit. Car mes testicules à moi, ballotant à mi-cuisse au bout d’un maigre cordon, il n’y avait plus rien à en tirer, à telle enseigne que je n’avais plus envie d’en tirer quelque chose, mais j’avais plutôt envie de les voir disparaître, ces témoins charge décharge de ma longue mise en accusation.” *Molloy* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1951) 52. Acerca de la autotraducción en Beckett como práctica intratextual y sus implicancias para el status de su obra ver Brian T. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation Into the Status of the Bilingual Work* (Toronto: University of Toronto Press, 1988).

[N.d.T.: para la versión castellana del fragmento aquí citado cft. *Molloy*. Barcelona: Lumen, 1969, pág. 45.]

<sup>60</sup> *Molloy*, 34. [N.d.T.: la traducción del fragmento es mía. No se utilizó aquí la traducción española de Pedro Gimferrer mencionada en la nota anterior, por estar basada en la versión original en francés que, tal como lo señala Caselli, carece de la referencia al sintagma leopardiano.]

<sup>61</sup> André Bernold, *L’amitié de Beckett, 1979-1989* (Paris: Hermann Editeurs de Sciences et des Arts, Collection Savoir: Lettres, 1992).

<sup>62</sup> Ver Ruby Cohn, *Back to Beckett* (Princeton: Princeton University Press, 1973), especialmente el apartado “A trilogy of Novels,” 78-121.

<sup>63</sup> *Molloy*, 59. [N.d.t.: seguimos aquí la traducción de Pedro Gimferrer en *Molloy*. Barcelona: Lumen, 1969, pág. 80.]

<sup>64</sup> Wolfgang Iser. “Patterns of Negativity in Beckett’s Prose.” *Samuel Beckett: Modern Critical Views*. Harold Bloom, ed. (New York: Chelsea House Publishers. 1985) 134.

<sup>65</sup> “Beckett se mueve cada vez más lejos de alusiones y referencias a eventos específicos, personas, lugares y obras, a través de la evocación de arquetipos e imágenes inespecíficas pero, por otra parte, universales.” Judith E. Dearlove, “Allusion to Archetype,” *Journal of Beckett Studies* 10 (1985): 121-33, cita en pág. 121.

<sup>66</sup> Samuel Beckett, “Incessions by Denis Devlin,” en *Disjecta*, 91.

Daniela Caselli. “Beckett’s Intertextual Modalities of Appropriation: the Case of Leopardi”, publicado en *Journal of Beckett Studies*, (1997): 6, nr. 1.