



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# La poesía de Samuel Beckett

## silencio y fracaso de una poética

Autor:

Margarit, Lucas Daniel

Tutor:

Cerrato, Laura

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA



FACULTAD de FILOSOFÍA Y LETRAS	
Nº 831.328	TEBA
17 NOV 2006 DE	
Agr.	ENTRADAS

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SECRETARÍA DE POSGRADO  
Doctorado en Letras

**Título de la tesis:**

*La poesía de Samuel Beckett:  
Silencio y fracaso de una poética.*

**Directora:** Dra. Laura Cerrato

**Tesista:** Lic. Lucas Daniel Margarit

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

# La poesía de Samuel Beckett

*Silencio y fracaso de una poética*



Lic. Lucas Daniel Margarit

## Agradecimientos

Esta tesis guarda dentro de sí el apoyo de muchos amigos y colegas que, de diferentes maneras, han ayudado a que esta investigación se lleve a cabo. En primer lugar, quisiera agradecer a mi directora, la Dra. Laura Cerrato por su apoyo, y por la confianza que puso en mí en la realización de este proyecto; de más está decir que muchos años trabajando e investigando con ella ha sido realmente enriquecedor en muchos aspectos, no sólo el académico. Su precisa lectura y aproximación al lenguaje poético han sido de un valor inconmensurable para la reflexión y redacción de esta tesis.

Asimismo, quiero dejar constancia del apoyo que he recibido de mis compañeros en la Cátedra de Literatura Inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Elina Montes amiga y compañera de estudio durante muchos años, por el apoyo, las lecturas compartidas y el apoyo "logístico" frente a ciertos problemas tecnológicos. Asimismo, Cristina Figueredo y María Inés Castagnino, con ellas tres participamos de los proyectos de investigación UBACyT y del Seminario Beckett que dirige la Dra. Laura Cerrato. Juntos hemos recorrido un extenso camino en el campo de los estudios beckettianos que se reflejó en debates, publicaciones, congresos, etc., donde el sostén mutuo ha sido de verdadero compañerismo.

A los profesores con quien realicé mis seminarios de doctorado, Dr. Nicolás Rosa, hoy lamentablemente ausente, el Dr. Noé Jitrik, el Dr. Hugo Bauzá y la Dra. Elena Oliveras.

También tengo que agradecer al British Council y al Fondo Nacional de las Artes por la beca de investigación otorgada para realizar una investigación en el Archivo Beckett de la Universidad de Reading, Inglaterra. En esa ocasión, tuve el privilegio de tener como tutor al Profesor John Pilling, a quién también agradezco su preocupación por mi investigación. En Reading, también he podido estar en contacto con otros especialistas en la obra de Beckett, entre ellos James Knowlson y Mary Bryden, a quienes también quisiera hacer sincero agradecimiento. A Daniella Casseli, quien en ese momento investigaba la relación entre la obra de Beckett y la de Dante en Reading, que me ha ayudado en muchos aspectos, ya sea por su amistad, la cual todavía continúa, así como en temas académicos. Lo mismo para Emanuelle Basile, sin ellos la estancia en Inglaterra hubiera sido diferente.

Al Dr. Julian Garforth y a Francine, en ese momento encargados del Archivo Beckett, por su ayuda desinteresada y siempre dispuesta, asimismo por sus recomendaciones cuando estaba investigando los manuscritos y documentos de Samuel Beckett.

Quisiera agradecer también a la Universidad de Buenos Aires, donde realicé mis estudios de grado y de posgrado y por el otorgamiento de una beca de doctorado, la cual me ha posibilitado cursar sin inconvenientes los seminarios de doctorado y realizar gran parte de la escritura de esta tesis.

Al Dr. Jorge Dubatti quien siempre ha difundido, ya sea con publicaciones o invitaciones a congresos, nuestra investigación sobre la obra de Beckett.

A la Dra. Annick Louis de la Universidad de Reims por su constante amistad y ayuda desde Francia, país que eligió Beckett para instalarse y crear su obra.

A la Dra. Mariana Matrajt y al Lic. Juan Margarit, por su desinteresada ayuda para enviarme, primero desde Philadelphia y luego desde Vermont, material bibliográfico imposible de conseguir en Buenos Aires.

Al Ma. Andrés Freijomil, por su compañía en el proceso de escribir las distintas versiones de este trabajo. Sus constantes lecturas y consejos sin duda mejoraron la escritura definitiva. Asimismo, sus recomendaciones desde París, me han ayudado a no bajar los brazos en la realización de la misma.

A la paciencia de mis amigos y colegas, que siempre preguntaban en qué estado estaba la investigación y apoyaban la realización de esta tesis e infundían en mí la confianza y el apuro que necesitaba para concluir.

A mis padres, hermanos y familia, porque desde el comienzo de mi carrera han apoyado mis decisiones aunque muchas veces no compartieran mis puntos de vista.

A mis sobrinos Petra y Tadeo, por estar.

A todos ellos en su conjunto les estoy agradecido.

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	03
<b>LA POESÍA DE SAMUEL BECKETT: SILENCIO Y FRACASO DE UNA POÉTICA</b>	
<b>INTRODUCCIÓN</b>	06
• De la retórica a la poética negativa	06
• Hacia una poética del desgarro	20
<b>PRIMERA PARTE: LAS TRES ETAPAS DE LA DESPALABRA</b>	32
<b><i>PRIMERA ETAPA (1930-1937): LA INCURSIÓN EN LA POÉTICA</i></b>	33
<b>CAPÍTULO I. <i>(W)HOROSCOPE: LA TRADICIÓN DESCENTRADA</i></b>	34
• La producción de un poema	34
• Intertextualidad y proceso creativo	43
• Las máscaras de Descartes	49
• La poética de un desayuno	55
<b>CAPÍTULO II. <i>ECHO'S BONES AND OTHER PRECIPITATES</i></b>	70
• Obliteraciones para un título	70
• La presencia ovidiana	74
• <i>El buitre</i> : a modo de prólogo	78
• Dos lamentos por el mundo	81
• La llegada del día	91
• La llegada de la noche	96
• Coágulos y palabras	105
• Papá ha muerto: flores y huesos	112
<b>CAPÍTULO III. POEMAS DISPERSOS</b>	122
• En las afueras de <i>Collected Poems</i>	122
• En los límites de <i>Collected Poems</i>	138
• <i>Cascando</i> o el inicio del cambio poético	142
<b><i>SEGUNDA ETAPA (1938-1962): LA TRANSICIÓN IDIOMÁTICA</i></b>	148
<b>CAPÍTULO IV. ALTERNANCIAS POÉTICAS</b>	149
• <i>Douze poèmes</i> : en principio, tomar lo otro del mundo	151
• <i>Douze poèmes</i> : La Mosca	156
• <i>Douze poèmes</i> : el poeta sólo con sus palabras	158
• <i>Douze poèmes</i> : los lugares se vuelven interiores	161
• <i>Douze poèmes</i> : el poema final	164
• Dos poemas intermedios, dos poemas en inglés	166
• <i>Six poèmes</i>	169

<b>TERCERA ETAPA (1974-1988):</b>	
<b>HACIA LA DESCOMPOSICIÓN DEL LENGUAJE</b>	178
<b>CAPÍTULO V. EL ÚLTIMO ALIENTO, LAS ÚLTIMAS PALABRAS</b>	179
• Antes de los despojos, el despojamiento	180
• <i>Mirlitonnades</i>	191
• Las últimas pisadas y las últimas palabras	198
• Nuevamente: Cómo decir	200
<b>SEGUNDA PARTE: APROPIACIÓN Y USOS DE UNA POÉTICA</b>	203
<b>CAPÍTULO VI. LA POESÍA EN LA COMPOSICIÓN DE OTROS GÉNEROS</b>	204
<b>CAPÍTULO VII. SAMUEL BECKETT Y LAS VANGUARDIAS</b>	215
<b>CAPÍTULO VIII. EN TORNO DE UNA ESTÉTICA BECKETTIANA</b>	223
• Entre la forma y el color	223
• Los sonidos y las palabras	231
<b>TERCERA PARTE: EL LENGUAJE DE LA VACILACIÓN</b>	242
<b>CAPÍTULO IX. POESÍA Y PENSAMIENTO FILOSÓFICO: FRITZ MAUTHNER Y MAURICE BLANCHOT</b>	243
<b>CAPÍTULO X. LA IMPOSIBILIDAD COMO EXPERIENCIA POÉTICA</b>	265
<b>CAPÍTULO XI. CODA. ESCRITURA Y SILENCIO</b>	279
• En otras palabras: una aproximación al origen	279
• Lo que la escritura oculta: ¿cómo representar lo callado?	289
<b>A MODO DE CONCLUSIÓN</b>	294
<b>APÉNDICES</b>	299
<b>LA POESÍA DE SAMUEL BECKETT: ALGUNAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO</b>	300
<b>CRONOLOGÍA DE LA POESÍA DE SAMUEL BECKETT</b>	307
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	310

Nota: Se adjunta un CD con obras de Michael Mantler y György Kurtág sobre obras de Samuel Beckett

# Introducción

## De la retórica a la poética negativa

*I am a grammarian.  
We will or we will not cry together.*  
Gertrude Stein

Al considerar el vasto conjunto de teorías poéticas —desde Aristóteles hasta las teorizaciones más recientes—, tan sólo una somera comparación nos permitiría observar que, por lo general, desde la perspectiva explicativa de la obra literaria, todas conservan un interés acumulativo con relación a sus necesidades y posibilidades del decir, ya que intentan señalar las cualidades positivas del lenguaje en su quehacer lingüístico y específicamente poético. Según Roland Barthes, la pregunta que plantea la poética con respecto al texto literario es “¿cómo está hecho esto?”<sup>1</sup> la cual, posiblemente, no es sino la primera interrogación que suele formularse un teórico. Sin embargo, esta cuestión se entrelaza con otras que remiten directamente al sentido, las influencias y, acaso, también a su origen. Esta actitud, que podríamos prefigurar como “formalista” y hasta científicista por su afán de clasificación, ha sido heredada de aquel antiguo concepto de *retórica* y se entrecruza con la reflexión que sugiere toda manifestación lingüística. Ante todo, la retórica fue concebida con una intención didáctica que, en primer término, tendía a enfatizar el sentido de la *persuasión* y, al mismo tiempo, determinaba la función que debía tener el discurso, incluso, en el plano administrativo y jurídico. Dicha función se irá perdiendo y se verá “confinada al estudio de la *elocutio*”, es decir, a los ornamentos del discurso o *colores rhetorici*<sup>2</sup>, lo que se traduce en el abandono de una pragmática inmediata del lenguaje que quiere dar lugar a la búsqueda de un texto formalmente “bello”. Ahora bien, tanto la retórica como

<sup>1</sup> Barthes, Roland, “El retorno de la poética”. In: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: 1987, p. 215.

<sup>2</sup> Genette, Gérard, “La retórica restringida”. In: AA.VV., *Investigaciones retóricas II*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 204.

la poética antiguas, parten del mundo griego y, a partir de allí, son transmitidas a Roma y, más tarde, a la Europa medieval, momento a partir del cual se irán modificando según las necesidades y cambios socio-culturales de cada coyuntura histórica<sup>3</sup>.

Con la obra de Aristóteles<sup>4</sup>, la poética se presenta como una técnica, es decir, como una serie de preceptos, lo cual señala una finalidad muy precisa que podríamos reducir a la siguiente fórmula: conocer para hacer, o sea, conocer para crear. Con ello, Aristóteles se alejaría, en primera instancia, de la competencia teórica para remitirse directamente a una praxis que, ante todo, atañe al poeta y su obra. Por su parte, el teórico checo Lubomír Doležel —partiendo de la confusión entre ciencia y arte en la obra del estagirita— señala a este respecto un sentido doble para el término poética. Por un lado, desglosa esta disciplina en dos vertientes, la primera vinculada con la noción de creación y la segunda, más emparentada con la actividad crítica y cognoscitiva. Sin embargo, aclara que “la poética como ciencia productiva no es sólo una teoría de la poesía sino también un factor fundamental para su práctica”<sup>5</sup>. Así pues, teoría y práctica se revelan emparentadas y, en muchos casos, aún superpuestas en un discurso metapoético. Con ello, cabe afirmar que cualquier obra literaria puede ser entendida a partir de una actividad cognitiva y de un objeto que no remite sino a su propia escritura. De esta manera, tanto en la *Retórica* como en la *Poética* encontraremos elementos claros de tipología<sup>6</sup>. Esta característica será retomada en la “Epístola a los Pisones” de Horacio, ya entendida como un “Arte Poética” desde la época de Quintiliano. Este tratado también se estructura como un repertorio de normas, pre-

<sup>3</sup> Nos interesa señalar que expondremos un breve recorrido de las poéticas centrado en la idea acumulación. No quiere ser exhaustivo, sólo expositivo.

<sup>4</sup> Cf. Doležel, Lubomír, *Historia breve de la poética*, Madrid: Síntesis, 1997, p. 31 & BOOTH, Wayne, “The Poetics for a Practical Critic”. In: OKSENBERG RORTY, Amélie (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: 1991, p. 387.

<sup>5</sup> Doležel, L., *Op.cit.*, p. 34.

<sup>6</sup> En la *Retórica*, Aristóteles reflexiona sobre la técnica de la oratoria de un modo más normativo que en la *Poética*, sin embargo, en ambas obras es posible vislumbrar el intento de una clasificación determinada, ya que esta organización se presenta como necesaria para la explicación aristotélica. Sobre este tema, cf. Aristóteles, *Poética*, Caracas: Monte Ávila, 1991, 1447 a.



ceptos y consejos: si bien no está tan sistematizado como la *Poética* de Aristóteles, el poeta latino toma de allí varios elementos para su clasificación de la poesía dramática. Horacio, además, agrega comentarios acerca de algunas formas métricas y algunos géneros poéticos como la tragedia, la comedia y la épica así como también las características que deben tener cada uno de sus elementos constitutivos. Asimismo, relata un origen mítico para la poesía y la música, elogia a los poetas griegos por sobre los romanos y refiere la actitud que el poeta debe tener frente a su propia escritura como, por ejemplo, la voluntad de aprendizaje o de corrección y la desconfianza frente a los aduladores<sup>7</sup>, esfuerzos que “se hicieron con la idea de encontrar *leyes firmes* que sirviesen de orientación a la poesía”<sup>8</sup>. Una idea de normativa que –indudablemente presente en ambas poéticas– representará una verdadera herencia para las teorías posteriores. El pensador italiano Ernesto Grassi recupera en la poética horaciana el *exemplum* como una peculiaridad propia del poeta, atribuyéndole también “el saber”, tanto desde un punto de vista político como poético<sup>9</sup>. En suma, se trata de un saber que vuelve a vincular la poética con una normativa específica.

La pasividad de los individuos y, particularmente, la del poeta medieval frente a la autoridad aristotélica, refleja cierto agotamiento de los planteamientos clásicos<sup>10</sup>, lo cual motivará que, en el siglo XIV, haga su aparición la *humanitas* activa. Sin embargo, frente a esta pasividad –sobre todo, a través de los ojos del Humanismo–, encontraremos una multiplicidad de perspectivas que intentarán dilucidar “la unidad en la variedad”<sup>11</sup> y dichas alteraciones necesitarán de una poética que “s’interroge sur l’ensemble signifiant que constitue un discours réalisé et tente

<sup>7</sup> Horacio, *Odas-Epodos. Canto secular. Arte poética*, Barcelona: Bruguera, 1984, pp. 281 y ss.

<sup>8</sup> Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, 1961, p. 23. El subrayado es nuestro.

<sup>9</sup> Grassi, Ernesto, *El poder de la fantasía. Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*, Barcelona: Anthropos, 2003, p. 83.

<sup>10</sup> Garin, Eugenio, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid: Taurus, 2000, p. 32.

<sup>11</sup> Bruyne, Edgar de, *La estética de la Edad Media*, Madrid: Visor, 1988, p. 252.

d'en definir les regles propres de transformation"<sup>12</sup>. Por lo general, las poéticas medievales se habían presentado como exhortaciones para todo aquel escritor que deseara componer versos en el futuro y, por lo tanto, "participaba de la esencia del espíritu preceptivo que ha caracterizado a la retórica"<sup>13</sup>. Frente a los cambios que generaron los descubrimientos geográficos, astronómicos y técnicos que comenzaron a producirse en el siglo XV e incluso antes, el hombre cambia su modo particular de ver el lugar que ocupa en el mundo y lo hace desde una nueva perspectiva que lo llevará a cuestionar su propia identidad, la cual "ya no se limita a contemplar un orden dado, a realizar una esencia eterna, porque se abre a la consideración de infinitas posibilidades, y él mismo es infinitas posibilidades"<sup>14</sup>. Tal es así que el Humanismo hará hincapié en esa infinitud, tanto para la creación como para la versatilidad<sup>15</sup>. El hombre, por su parte, al advertir que puede modificar su entorno, se apodera de una presencia "activa" y comienza a cuestionar de un modo más independiente su propia creación: el poeta y el hombre de letras buscarán intersticios que sirvan para formular y hasta eludir aquellos cuestionamientos que imponían las *auctoritates*. De algún modo, la poética queda asimilada a los textos clásicos, si bien a partir de una reformulación que le imprime un nuevo sentido. Según Henri Bremond —tomando la idea de *fine dell'umanesimo* de Giuseppe Toffanin—, los humanistas del Renacimiento fueron los primeros en ver con claridad el problema del conocimiento poético dado que, por primera vez, se produce "un tránsito del estudio exclusivo de las reglas a las meditaciones metafísicas sobre el misterio mismo de la poesía"<sup>16</sup>. Esta experiencia nos remite a los nuevos usos que el neoplatonismo había impreso en la configuración de las poéticas —sobre todo, italianas— del siglo XVI: ya se lo

<sup>12</sup> Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Éditions du Seuil, 2000, p. 23.

<sup>13</sup> Murphy, James J., *La retórica en la Edad Media*, México: F.C.E. 1986, p. 145.

<sup>14</sup> Garin, E., *Op.cit.*, p. 33.

<sup>15</sup> Rodríguez Santidrián, Pedro. (Ed.), *Humanismo y Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1994, p. 12.

<sup>16</sup> Bremond, Henri, *Plegaria y poesía*, Buenos Aires: Nova, 1947, p. 29.

tome como punto de partida o como mero obstáculo convencional, lo cierto es que Aristóteles seguía funcionando como el principal referente de la crítica renacentista.

Con todo, a fines del siglo XVII, será Boileau quien retomará y revisará en su *Art Poétique*<sup>17</sup> ciertos elementos horacianos que se corresponden con la actitud del poeta. En sus reflexiones acerca de la poesía, “Boileau no razona en abstracto, sino sobre los usos poéticos de su época”<sup>18</sup>, es decir, no imparte una serie de reglas, sino que describe las características de la escritura poética de su tiempo, donde el acento está colocado sobre ciertos parámetros de composición. A ello podemos agregar que, a partir de los modelos que le ofrece el pasado, la obra de otros poetas le sirve como comprobación empírica de preceptos ya dados<sup>19</sup>. De algún modo, desde esta perspectiva, el aparato de influencias y *auctoritates* toma un nuevo impulso que más tarde será rechazado por presentarse como una preceptiva fija y, hasta podríamos decir, didáctica. Tal oposición abrirá el camino a nuevas reformulaciones de la tradición y, consecuentemente, de las formas poéticas heredadas. Por su parte, durante el Barroco las formas poéticas se tornan complejas, eludiendo la claridad y terminando de agotar los planteamientos estéticos que propugnaban los poetas clásicos. Esta última posición se aleja del concepto de poética propiamente aristotélico, para el cual, a partir de la medida y el orden de ciertas normas, se constituiría la belleza en la obra<sup>20</sup>. En este sentido, si durante el Renacimiento y el Barroco se produce una *asimilación* de la Antigüedad clásica, diremos que a partir del siglo XVIII y el influjo de la Ilustración, se opera directamente –tal como señala el historiador Peter Gay– un proceso de “adulteración” de ese pasado. Lo que el norteamericano denomina Ilustración “romana” no es sino una suerte de compromiso con la poética horaciana y la cultura latina en general que servía

<sup>17</sup> Cf. Boileau, *Œuvres poétiques*, Paris, s.d., pp. 219-333.

<sup>18</sup> Marill Albérès, René, “Estudio preliminar”. In: BOILEAU, Nicolás, *Arte poética*, Buenos Aires: Clásica, 1953, p. 17.

<sup>19</sup> Cf. Hatzfeld, Helmut, “Poéticas barrocas”. In: *Estudios de literaturas románicas*, Barcelona: Planeta, 1972, pp. 266.

<sup>20</sup> Aristóteles, *Op. cit.*, 7, 1450b, p. 9. También en DOLEŽEL, L., *Op. cit.*, p. 45 y ss.

de marco para una composición poética fuertemente involucrada en las batallas intelectuales del hombre ilustrado a partir de un afán acumulativo donde la idea de progreso y el espíritu enciclopédico jugaban un rol esencial<sup>21</sup>. En este sentido, la entrada "Art poétique" de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert representa un claro ejemplo: mientras Horacio surge como el paradigma poético central, Aristóteles no aparece ni tan sólo mencionado. En todo caso, tampoco conviene olvidar que la producción de artes poéticas en el siglo XVIII —sobre todo, durante la primera mitad— es harto copiosa y, tal como indica Paul Hazard, repite lo esencial del trabajo de Boileau. En suma, el espíritu acumulativo sigue marcando la impronta, ya sea a partir de la continuidad que impone la serialización reglada o también, con la edición incesante de tratados poéticos<sup>22</sup>. Más tarde, con el *tamiz* que supone el Romanticismo, nos enfrentamos a una concepción donde la poesía funciona como una actividad irracional e incognoscible y donde la subjetividad o el genio literario proclaman la inutilidad de toda regla impuesta, pese a que también proponían y explicaban sus propias ideas acerca del texto poético. Luego, los poetas simbolistas propondrán una reformulación de la tradición que se convertirá en herencia para las vanguardias históricas, las cuales, en muchos casos, expondrán un corte más radical con ese pasado.

Este breve recorrido histórico nos muestra cómo la forma del "género" arte poética siempre ha intentado establecer un aparato preceptivo que, aunque con modificaciones, ha conservado un eje de acumulación de normas y conceptos como grandes compendios de tecnicismos. A través de los siglos, el arte poética fue acopiando distintas teorías, rechazos y adhesiones, justificaciones y razones que intentaban dar cuenta de un sistema de composición y, naturalmente, de lectura. De este modo, nos acercamos al concepto de poética tal como lo conocemos actual-

---

<sup>21</sup> Gay, Peter, *The Enlightenment: An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*. New York: W.W. Norton & Company, 1995, Book Two, Chapter Four, § 1 "The Adulteration of Antiquity", pp. 212-226.

<sup>22</sup> Hazard, Paul, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid: Guadarrama, 1958, pp. 283-285.

mente<sup>23</sup>. El orden (y la orden como ley) que quiere establecer toda poética se basa, en la mayor parte de los casos, en una sistematización de su propia estructura como dispositivo de persuasión, cuyo principal receptor es el poeta: en suma, cómo debe escribirse un texto poético. Desde Aristóteles y Horacio hasta las experimentaciones aleatorias de Dada<sup>24</sup>, los preceptos de composición han sido sistematizados, si bien con variantes, renovaciones y múltiples rupturas en cada caso.

En cuanto al “pensamiento poético” de Samuel Beckett, podríamos afirmar que carece de un sistema estructurado bajo la forma de “arte poética”. En verdad, su reflexión sobre la escritura atraviesa de manera fragmentaria, discontinua y asistemática prácticamente toda su obra. Por nuestra parte, enfocaremos esta problemática en su poesía. Con todo, si bien en sus reflexiones sobre la escritura no hay consejos ni exhortaciones, sí podría hallarse una clara conciencia de la relación que tiene el poeta con un lenguaje que le resulta inapropiado: como consecuencia, debe deshacerse de él hasta el máximo que lo permita la mínima expresión. Si las anteriores poéticas justificaban su papel con cierta fe y confianza en el lenguaje, en Beckett observaremos que el escepticismo que manifiesta ante su obra no nos permite establecer un patrón poético, salvo un pretendido camino de búsqueda hacia el menos. Cabe aclarar, además, que la multiplicidad de teorías acerca de la escritura poética que conviven hoy en día, dificultará las posibilidades de establecer una norma general. Quizá, esa pluralidad sea la que en algún punto identifique la producción de los poetas desde fines del siglo XIX hasta nuestros días y que podríamos identificar con la actitud que cada creador profesa frente a su obra y su reflexión sobre la materia utili-

---

<sup>23</sup> Nos referimos, sobre todo, a las ideas de retórica que ofrecen Ducrot y Todorov en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* [1972] y Roland Barthes en su seminario “La retórica antigua” de 1964-1965, luego convertido en ensayo para la revista *Communications* en 1970.

<sup>24</sup> Recordemos, por ejemplo, el manifiesto “Para hacer un poema dadaísta” (*Pour faire un poème dadaïste*) escrito por Tristan Tzara en 1917 e incluido en “Dada, Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”. Básicamente, allí se exponen las instrucciones de composición de la poesía [Cf. Tzara, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, Barcelona: Tusquets, 1983, p. 50].

zada, es decir, las palabras y/o el silencio. El caso de Beckett marca un paradigma, ya que no cuestiona las carencias de su propio lenguaje, sino que actúa, es decir, escribe a partir de la frustración que impone el límite de las palabras. No es el único que se encuadra dentro de este escepticismo, pero su camino individual se recorta sobre un fracaso expuesto en la misma obra.

Ahora bien, esa acumulación de normas a que aludíamos anteriormente también tiene su comienzo en la antigua retórica. Gérard Genette señala esta abundancia en el decir cuando describe la posición de los retóricos clásicos, en quienes encuentra “una compulsión por nombrar, lo cual es una manera de extenderse y justificarse multiplicando los objetos de su saber”<sup>25</sup>. Como ya expusimos, existen dos trayectorias que han dividido la retórica tradicional<sup>26</sup>: la primera, que podríamos adjetivar como pragmática, está relacionada con una visión lógica del lenguaje y su capacidad cognitiva. La segunda, por su parte, no es sino una tendencia estética (y aún ontológica), que haría hincapié en la reflexión de la poética propiamente dicha. Sin embargo, no debemos olvidar que el texto poético, como parte de la literatura, es un lenguaje, si se quiere, un uso particular de ese lenguaje<sup>27</sup> y, por lo tanto, un sistema que es y produce su propio sentido<sup>28</sup>. Asimismo, si es un sistema, necesita de ciertas leyes —ya sean internas o externas— que enmarquen tanto el texto como sus propias necesidades, las cuales, a su vez, están representadas por recursos del lenguaje literario, sus empleos, sus fines y, principalmente, por las “reglas” que los autores y sus palabras tienen que cumplir en la escritura<sup>29</sup>. En muchos casos, estas “retóricas” y “poéticas” han sido criticadas por el artificio que sugieren y por una serie de recursos que, a

<sup>25</sup> Genette, Gérard, *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba: Nagelkop, 1970, p. 233.

<sup>26</sup> Cf. Grupo  $\mu$ , “Poética y retórica”. In: PÉREZ ZENTENO, Martín (Ed.), *El lugar de la literatura*, México: UNAM, 1980, pp. 22 y ss.

<sup>27</sup> En su libro *Estructura del lenguaje poético* [1966], Jean Cohen denomina a este uso particular del lenguaje *écarte* lo cual podría traducirse como *desvío*.

<sup>28</sup> La idea de literatura como sistema es tomada del ensayo “¿Qué es la crítica?” [1963] de Roland Barthes [Cf. *Ensayos críticos*, Barcelona: Siex Barral, 1977, p. 306].

<sup>29</sup> Esto se puede confirmar desde la Poética aristotélica, en ciertas poéticas renacentistas como la de Puttenham de 1589 o la de Campion (también del siglo XVI) e incluso en algunas poéticas contemporáneas, tal como ocurre con los manifiestos de las vanguardias, los cuales, sin duda, pueden ser leídos en clave de poética.

todas luces, parece interminable. Esta misma crítica, la retoma el Grupo  $\mu$  cuando, por ejemplo, cita el *Tratado de estilística francesa* de Charles Bally y dice: “esos términos técnicos y repulsivos”, que “no dicen lo que quieren expresar y no designan tipos definidos”<sup>30</sup>. Unamuno, por otra parte, en su respuesta a la encuesta realizada sobre su propia poética en la antología compilada por Gerardo Diego [1951], plantea una diferencia muy interesante para nuestro trabajo sobre la poesía beckettiana: “Sabido es que la retórica sirve para vestir y revestir, acaso para disfrazar el pensamiento y el sentimiento, cuando lo hay, y la poética sirve para desnudarlo”<sup>31</sup>.

Frente a esta idea de Unamuno, creemos que sería conveniente agregar la idea de *despojamiento* que sugiere la propuesta del poeta español. Beckett comenta en su “German Letter” —así llamada por la crítica Ruby Cohn<sup>32</sup>— del 9 de julio de 1937 y dirigida a Axel Kaun, el inconveniente de utilizar su lengua madre para despojarse de esos atributos retóricos. Como veremos, su elección consistirá en cambiar de lengua —el inglés por el francés— con lo cual favorecerá el abandono de un estilo heredado por otro más inabarcable, siempre desde un punto de vista retórico. Esto mismo lo ubicaría en las antípodas de aquel conjunto de poéticas que comentamos anteriormente puesto que no busca una escritura de la vastedad, sino, precisamente, de lo mínimo.

Sin embargo, pese a que la idea de acumulación en la historia de la poética tiene una larga tradición, en el siglo XX comienza a debilitarse, para centrarse más en la visión particular e individual de la escritura del poema, alejando al poeta de una normativa que pretendía formularse como universal. Podemos sospechar que las causas por las cuales se produjo este abandono de formas rígidas y preceptivas nace con la relativa autonomía de la escritura, es decir,

---

<sup>30</sup> Grupo  $\mu$ , *Op. cit.*, p. 18.

<sup>31</sup> Diego, Gerardo, *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid: Taurus, 1970, p. 60.

<sup>32</sup> Beckett, Samuel, *Disjecta*, London: Calder, 1983, p. 170. Por otra parte, también utilizo la traducción al inglés realizada por Martín Esslin.

cuando el texto poético no sólo pierde su afán didáctico, sino cuando comienza a pensarse a partir de su propia estructura, dentro de su particular uso de las palabras, cuando desdibuja sus referentes para tornarlos más ausentes y, en última instancia, cuando se apropia de ellos para modificar su sentido original. Tal concepción parece remontarse, en primer lugar, a la individualidad poética que representa la figura del “yo” en algunos artistas románticos. De modo análogo, las preceptivas metódicas de las poéticas tradicionales son abandonadas: a principios de siglo XX y a través de un camino diferente trazado por la despersonalización y la fragmentación de ese “yo”, se produce una fuerte decepción ante aquellos sistemas que aspiraban a la unidad y un orden homogéneo. De alguna manera, a lo largo del siglo, casi todas las poéticas se presentan, ya no como un “manual” para los poetas, sino como un grupo de indicaciones e interpretaciones para la lectura. Por caso, tanto las *poéticas* de los mismos creadores como los tratados críticos y teóricos, no se colocan en el momento anterior de la escritura, sino en el instante simultáneo o posterior en que cumple su actividad el lector.

Cuando Ducrot y Todorov nos remiten a las tres designaciones del término “poética” – todas de índole teórica y normativa –, percibimos que la individualidad volitiva se pone de manifiesto en la segunda acepción, sobre todo, cuando remiten a “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias”, frente a lo cual entendemos que necesariamente recorre toda la posibilidad de escritura más allá de los “códigos normativos” que se postulen<sup>33</sup>. Esta perspectiva se opone, de alguna manera, a las otras dos acepciones. La primera dice que la poética es “toda teoría interna de la literatura”, lo cual nos dirige a una reflexión metatextual de la obra, precisamente, la que más les interesa a los autores del *Diccionario*. La tercera delimita la poética a “los códigos normativos construidos por una escuela literaria”, lo cual enmarca la creación en una artificialidad aún mayor. Definiciones, en suma, que contemplan tres instan-

---

<sup>33</sup> Ducrot & Todorov, *Op cit.*, p. 98.



cias: la primera de ellas refiere la creación poética a partir de la voluntad del creador, la segunda responde a cierta autonomía de la literatura y la tercera a un marco de técnicas propias de la escritura. Es indudable que existen diferentes modos de concebir un texto poético: los cambios que se han producido a lo largo de la historia permitió que los poetas planteasen una explicación racional y formal de su obra, de allí el comentario que hacen Ducrot y Todorov sobre la figura del autor. Sin embargo, no sólo los poetas han escrito sus reflexiones con relación a este arte, sino que se trata de una problemática que también ha sido abordada por filósofos, pensadores y críticos literarios en todas las épocas, quienes, ante todo, suelen afrontarla como lectores.

Desde la Antigüedad clásica hasta la actualidad, el hombre siempre se ha preguntado qué es ese conjunto de palabras, de ideas o de impresiones que denominamos “poesía”, “literatura” o “texto”. Se trata de un legado que, sin embargo, se traduce en una serie innumerable de respuestas que, en muchos casos, suelen ser contradictorias y que pueden encontrarse en la crítica y la teoría literarias a partir de numerosos modelos clasificatorios de textos, ya sea respecto del contenido, la forma o la relación con el medio, entre otras variables. La teoría del lenguaje poético —desde sus inicios románticos hasta sus manifestaciones contemporáneas— siempre ha intentado establecer una relación entre el texto poético y un contexto que podría denominarse “realidad”, relación que tiende a subrayar un carácter bifronte: por un lado, el aspecto (auto)biográfico del poema a través del estudio del *lyrisches Ich*<sup>34</sup> y, por otro, mediante la mirada mimética que el texto establece con su entorno. La teórica Käte Hamburger<sup>35</sup>, por ejemplo, señala que la poesía lírica no pertenece al ámbito de la ficción y es por esto que la llama “enunciación de realidad”, lo cual es discutido por René Wellek, ya que la alemana hace hincapié en

---

<sup>34</sup> Recordemos que, según Dominique Combe, este problema no surge sino de la herencia filosófica y crítica del Romanticismo alemán [Combe, Dominique, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. In: Cabo Aseguinolazza, Fernando, *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Síntesis, 1999, pp. 127-153].

<sup>35</sup> Cf. Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor, 1995, pp. 158-159.

la persona de enunciación del texto para su clasificación<sup>36</sup>. Esta estructura ya había sido adoptada por Schlegel, cuando dividía los textos según la persona gramatical de la enunciación, es decir, aquella según la cual la lírica podía ser subjetiva (yo), el drama, objetivo (tú) y la épica, que luego devendrá en narrativa, se veía como subjetivo-objetiva (él)<sup>37</sup>. Lo relevante de la distinción que realiza Hamburger, reside en que nos permite pensar en el texto poético como algo que se produce en el momento mismo de aquella enunciación y más allá del sujeto, colocando las palabras en relación con aquello que pone de manifiesto la constitución del propio poema.

En el siglo XX se produce una fractura del sujeto respecto de la relación que mantenía consigo mismo y con el mundo y las poéticas contemporáneas ya no se encuentran apartadas de esta problemática. Es hacia fines del siglo XIX cuando se postula el quiebre de esta unidad con la famosa afirmación de Rimbaud: "Je est un autre", frase que representa la toma de conciencia de un sujeto como alteridad y la imposibilidad de presentarse como indivisible y unívoco. Durante aquella misma época, Nietzsche planteaba la idea de la muerte de Dios y la ausencia de un sistema del mundo, al menos, unificado. Como consecuencia, el pluralismo de las perspectivas del sujeto convierte al conocimiento en algo fragmentario y diverso, al tiempo que elude la posibilidad de un sistema estructurado bajo la idea de unidad<sup>38</sup>. Asimismo, en una entrevista realizada en 1891 en torno de la evolución literaria, Mallarmé plantea que en el poema es preciso "que sólo haya alusión"<sup>39</sup>, es decir, una forma diferente de referencialidad o mismo, "los versos no se hacen con ideas, sino con palabras". Así pues, el poeta francés no enfatiza la función de

---

<sup>36</sup> Cf. Wellek, René, "La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*". In: Cabo Aseguinolazza, F., *Op. cit.*, pp. 25-54.

<sup>37</sup> Para este punto puede consultarse Genette, Gérard, "Géneros, tipos, modos". In: Garrido Gallardo, M.A., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Síntesis, 1988, pp. 183-233.

<sup>38</sup> Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Buenos Aires, 1993 [Cf. "Prólogo de Zaratustra", § 2, pp. 33-34 y "Jubilado", pp. 348-349]. Asimismo cf. Rella, Franco, *El silencio y las palabras*, Madrid: Piados, 1992, p. 35 y ss.

<sup>39</sup> Mallarmé, Stéphane, "Sobre la evolución literaria. Encuesta de Jules Hüret". In: Simons, Edison, *Poética de Mallarmé*, Madrid: Editora Nacional, 1977, p. 189.

“uso” que ofrece el lenguaje con respecto a los objetos que nombra, sino la propia naturaleza como materia de la escritura poética<sup>40</sup>. De tal modo, marca una inflexión en cuanto a la idea de poesía, ya que privilegia la forma del hecho poético antes que su misma referencialidad: si la palabra es concebida como materialidad, nos enfrentamos indirectamente a un texto que siempre se querrá autónomo y metapoético<sup>41</sup>. Este pensamiento ha determinado el rumbo de nuestra herencia teórica<sup>42</sup> y, del mismo modo, también ha modificado nuestra manera de leer. Desde entonces, la escritura poética se ha transformado en un tipo de texto que se origina a partir de un sujeto escindido, ya que se encuentra fuera de un sistema que le proporcione seguridad y capacidad de enunciar su identidad en forma plena. *Ergo*, podríamos decir que comienza la búsqueda de una identidad tanto en la escritura como en la lectura del otro. Esta última aproximación insinúa esa relación intertextual en la que toda obra se encuentra inmersa y, en ocasiones, hasta logra ocultarla por detrás de sus palabras. Si retomamos la clasificación de Hamburger, observaremos que en el campo de la escritura literaria esos límites se desdibujan: así como la narrativa toma improntas del género dramático (el ejemplo más claro y utilizado es la novela *La modification* de Michel Butor [1957], narrada en segunda persona), la poesía también tomará prestados ciertos recursos, como la utilización de otras marcas de enunciación no necesariamente líricas que respondan a las nuevas necesidades del decir que manifiesta el poeta.

Puesto que durante el siglo XX surge un sujeto fragmentado cuya percepción del mundo corresponderá a ese estado de alienación, aquella clasificación que heredamos de Schlegel, sin

---

<sup>40</sup> Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1958, p. 165.

<sup>41</sup> Cf. Jean, Raymond, “Lire Mallarmé”. In: *Europe. Revue littéraire mensuelle. Mallarmé*, N° 564-565, Avril-Mai, 1976, p. 7.

<sup>42</sup> A este respecto, convendría recordar la idea que elaboraron los primeros formalistas rusos sobre el texto autónomo a principios de siglo XX. Por ejemplo, en *El problema de la lengua poética* [1923], Iuri Timianov, introduce el estudio del “arte de la palabra” a partir de dos nociones: el material sobre el cual el poeta y el crítico trabajan y el principio constructivo de ese material. B. Eichenbaum en “La teoría del «Método Formal»” [1925] también establece una delimitación: el objeto de estudio, la literatura, mostrando cierto desapego de “toda teoría general acabada”, sobre todo de la estética.

duda, debe ser revisada. Es innegable que el impacto de la Guerra Total supondrá un cambio radical en la percepción de la experiencia histórica, una experiencia de la ruina y de la muerte que se convertirá en un punto de partida para la concepción que se tenía del hombre y respecto de la relación que lo une con el mundo. Esta coyuntura influirá profundamente en la reflexión filosófica, en desmedro de aquel pensamiento que prescribía cierta voluntad de unidad. Por su parte, la filosofía del lenguaje ya venía desarrollando toda una teorización que ponía el énfasis en la naturaleza ambigua de las palabras, fenómeno que generará una filosofía preocupada por la imposibilidad y los límites que ese mismo lenguaje traía consigo. En este sentido, tanto el pensamiento de Ludwig Wittgenstein como el de Fritz Mauthner representarán dos casos paradigmáticos puesto que, a partir de distintas aproximaciones, plantearán la existencia de un lenguaje que no establece una clara relación entre el sujeto y su mundo. Por otro lado, la aparente unidad del yo decimonónico se verá minada por dentro cuando deba enfrentarse a las contradicciones que impondrá la lógica del inconsciente de Sigmund Freud, una figura, precisamente, propia del siglo XIX. De tal modo, el hombre se percibirá a sí mismo dentro de un campo de tendencias opuestas, es decir, como señala el teórico Franco Rella, “el sujeto freudiano no es, ciertamente, un sujeto pleno, está dividido y atravesado por las contradicciones que atraviesan también el cuerpo de la sociedad”<sup>43</sup>.

Pues bien, las teorías poéticas no se ven ajenas a estos procesos. Cada individuo delimitará su propio espacio de reflexión poética y se apartará de las normas establecidas que comúnmente se creían universales. Así como los sistemas de unidad y autoridad pierden su lugar hegemónico, las artes poéticas también impondrán su propia recomposición. Umberto Eco, al dirigir su análisis de la poética contemporánea hacia la figura del lector, se encargará de demostrar que la obra literaria señala una apertura que posibilita cierta indeterminación del sentido, algo que,

---

<sup>43</sup> Rella, F., *Op.cit.*, p. 76.

según indica, ocurriría por la pérdida de un sistema cerrado que sirva de aproximación a ella. Por esto mismo, el texto poético “refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece como un campo de probabilidad, una *ambigüedad* de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas”<sup>44</sup>. Tal ambigüedad, presente en el sentido del texto poético, nos permitirá ver que la *alteridad* se establece como lo propio del poema, lo cual también se convierte en el elemento de desvío<sup>45</sup> que lo caracteriza.

En el caso de la obra de Beckett, la fragilidad del sujeto implicará también la inestabilidad del decir, lo cual se irá acentuando en su obra a medida que reconvierta los restos del lenguaje en “poema”. La “despalabra” como un orden que apunta hacia el “menos del lenguaje”, establecerá una poética fundada en el fracaso. Por otro lado, los géneros literarios también caerán en el campo de la indeterminación. Este límite borroso<sup>46</sup> entre los géneros, será el que provoque una obra sólida en sí misma, tanto conceptual como formalmente, tomando cada vez más distancia de posibles clasificaciones.

## Hacia una poética del desgarró

*Mais la lyre ne nous suffit pas,  
et la grille sonore de ses sept nerfs tendus.*  
Paul Claudel

La palabra “poesía” tiene su origen en el vocablo griego ποιέω, que significa en primer término “hacer” y “producir”, pero que también puede ser traducido, bajo una segunda acep-

<sup>44</sup> Eco, Umberto [1967]. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, p. 120.

<sup>45</sup> Véase *supra* n. 23.

<sup>46</sup> El término “borroso” pensado para el límite entre los géneros lo tomo de la Dra. Laura Cerrato quien lo ha adaptado a partir del concepto científico de “lógica borrosa”.

ción, como “engendrar”<sup>47</sup>. A partir de estas definiciones, ya es posible establecer una relación entre el hacer y la realidad poética. De algún modo, si el poeta es ese “yo” que engendra el texto, se trata de una “voz” que, en realidad, se presentará, ocultará o quebrantará entre las palabras. En este sentido, será Ezra Pound quien provocará una de las mayores inflexiones en la concepción que hasta entonces se tenía de la figura del poeta: las máscaras *—personae—* que utiliza en sus libros de poemas, nos muestran un sujeto de enunciación mediatizado y alejado del objeto de su escritura<sup>48</sup>. Es decir, produce un personaje a partir del cual el poeta toma la palabra y marca una distancia mientras se oculta tras un “yo” que enuncia. Por su parte, cuando T.S. Eliot<sup>49</sup> propone una idea similar —a la que denomina “correlato objetivo” y que define como “un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular”— no hace sino declarar la pérdida de autonomía del sujeto frente a un imperativo técnico o “*medium* específico” al que debe obedecer. Esta perspectiva impersonal del texto fue emulada por poetas como Marianne Moore, Hilda Doolittle o Amy Lowell y representan una clara muestra de la corriente anti-romántica en la poesía anglosajona de principios del siglo XX: un “yo”, en suma, relegado a un segundo plano, que vacía el sentido de una identidad plena y sustituye la individualidad por la idea de “la voz del otro”.

A partir de esta paradójica ausencia de un “yo” que enuncia, podremos seguir uno de los derroteros de la evolución poética de Samuel Beckett, donde la disgregación y fragmentación de esa “primera persona” se acentúa cada vez más a lo largo de su producción hasta resultar casi imperceptible la demarcación de la voz poética. En ocasiones, puede aparecer velada,

<sup>47</sup> Cf. Pabón S. de Urbina, José M., *Diccionario manual griego-español*, Barcelona, 1982, p. 486.

<sup>48</sup> Según Ezra Pound, *personae* cuya traducción puede ser máscara, es la forma del monólogo dramático practicado en la antigüedad latina y que luego ha sido reelaborado por el poeta inglés Robert Browning. Pound se sirvió de este recurso para alejar la subjetividad del poeta en el momento de la enunciación poética. [Cf. Pound, Ezra, *El ABC de la lectura*, Buenos Aires: de la Flor, 1977, p. 62].

<sup>49</sup> Cf. Eliot, T. S., *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión I*, Buenos Aires: Emecé, 1944, p. 184. En todo caso, la propuesta de Ezra Pound respecto de las *personae* parece estar más vinculada con la escritura de (*W*)*Horoscope* [1930], el primer poema de Beckett.

mientras estructura el poema y marca ciertas intertextualidades o, incluso, cuando elude su identidad por medio de una voz que será la única huella de su presencia. En esa elección por la ausencia está la presencia de un desvío con respecto a una norma. En cuanto a esta problemática, Jean Cohen se pregunta por las características de lo que se ha clasificado como poesía, ante lo cual, asumiendo su deuda con otros teóricos como Bruneau o Bally, responde: “En nuestro caso se trata de confrontar el poema con la prosa. Y ya que la prosa es el lenguaje corriente, se la puede tomar por norma y considerar el poema como una *desviación* con respecto a ella”<sup>50</sup>.

Cohen llama a este desvío “estilo poético” y lo define como “un algo invariable que se mantiene a través de todas las variantes individuales”. El “estilo poético” se opone al pensamiento científico ya que se presenta como un acto de reflexión, en cambio aquél se manifiesta como un acto de consumación<sup>51</sup>. Quizás podamos agregar que este acto estético no sólo es tomado como un lenguaje que sustituye las cosas, sino también como una experiencia en sí misma, todo lo cual, nuevamente, remite a su aspecto autorreferencial.

En algunas de las poéticas más recientes, es, precisamente, ese movimiento acumulativo el que permite que el “yo” se constituya y luego se manifieste o se disperse por entre las palabras. En cambio, en la obra de Samuel Beckett, el “yo” se pierde cuando rastrea el despojamiento del lenguaje y todo lo que reste ante su capacidad de nombrar. Frente a la imposibilidad de encontrar las palabras necesarias en la precariedad del lenguaje, el poeta, en una primera instancia, se dirige de forma clara hacia “la voz del otro”, es decir, explícitamente se manifiesta como deudor de otros textos. Si tomamos algunos poemas o incluso sus últimas prosas, veremos cómo fagocitan las otras voces que se presentan como intertextuales, neutralizando los diferentes discursos particulares, reduciéndolos a una voz poética que se apropia de ellos eliminando marcas

---

<sup>50</sup> Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid: Gredos, 1984, pp. 14-15.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 16.

referenciales. Una especie de *logofagia* donde los discursos e influencias quedan sometidos a una voz poética íntima y oculta. Podremos observar también, que la propia voz del texto se consume sobre sí misma para intentar recuperar el silencio original, allí donde las palabras nombran por primera vez. Así, el poeta lleva su escritura hacia un arte de la culminación incesante o, en otras palabras, en cada culminación se produce el comienzo de un nuevo final. Quizá se trate de un intento de resquebrajamiento del lenguaje poético que podría fundarse a partir de lo que el poeta calla. Esto, sin embargo, sucede sólo en los primeros poemas, en donde la referencia alude a las voces –los textos– de la antigüedad, el Renacimiento, la ciencia o la filosofía. En sus trabajos posteriores veremos cómo la voz del poeta se retrotrae y se pliega sobre sí misma, abandonando muchas veces toda referencia directa a las voces ajenas: la uniformidad de la enunciación se manifestará a través de una voz que parece sostenerse en el silencio.

A lo largo de la obra beckettiana, la palabra se va perdiendo bajo un cuadro poético de “desrealización”: frente a la imposibilidad de decir, el sentido se pierde en el vacío. De este modo, hacia el final de su producción, esa expresión se reduce a lo mínimo del balbuceo y como tal, el signo se retrotrae hacia su propia significación, hacia su propia superficie: el significante. Así, el texto poético se sostiene a partir de la tensión entre lo (mínimamente) dicho y lo callado o silenciado. El lenguaje dice a través de la palabra y de la voz únicamente lo mínimo necesario para constituirse y producir un rechazo de sí mismo en cuanto uso o praxis, ya que se muestra como presencia, pero no como utilidad para quien nombra. Si el nombre se aleja de las cosas<sup>52</sup> y marca la ausencia por medio de la enunciación oral o gráfica, indudablemente esa ausencia señala la presencia indiscutida de unas palabras que se reúnen, una por una como las

---

<sup>52</sup> Como señala Michel Foucault, el camino de afirmación del lenguaje se encuentra en su propia forma [Cf. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 1996, pp. 288-294.



pisadas<sup>53</sup>, todo lo cual no hace sino reafirmar la presencia real en un discurso que se quiere impronunciable.

A este respecto, el ejercicio hermenéutico que propone el “segundo” Heidegger por las sendas del bosque del ser, marca el compromiso con una palabra poética que se convierte en un vehículo adecuado para llegar a las raíces de ese “yo” escindido. En uno de sus ensayos sobre la poesía de Georg Trakl<sup>54</sup> enuncia que “el decir de un poeta permanece en lo no dicho”, lo cual está señalando la inserción del texto en un cuerpo mayor que es indecible. Ante tal enunciado, es dable sospechar que también se está planteando un dilema: en el silencio del poema se encuentra la posibilidad de decir. Incluso, según el filósofo, es posible diversificar esta problemática “puesto que el poema único permanece en el ámbito de lo no dicho, sólo podemos dilucidar su lugar procurando indicarlo a partir de lo hablado en poemas particulares”<sup>55</sup>. De tal modo, toda enunciación poética corresponde a la participación de aquello que no se puede decir. Es en este callar donde podemos colocar la transgresión del lenguaje poético, es decir, en la invalidación de las palabras. En todo caso, cada palabra que se enuncia en el poema siempre nombra por primera vez. “Hablar no es en su esencia un expresar”, dice Heidegger en otro ensayo sobre Trakl<sup>56</sup>, lo cual estaría definiendo el lenguaje puro al que se acerca el poema pero que, sin embargo, termina ineludiblemente en la expresión, o en “el día” como diría Blanchot cuando reflexiona, a partir del mito de Orfeo, sobre la poesía<sup>57</sup>. De este modo, el silencio aparece como el espacio necesario para el desarrollo del texto poético y como parte esencial de la escritura del poema. Estos conceptos de Heidegger se relacionan, a su vez, con las implicancias de la impo-

---

<sup>53</sup> Uno de los breves poemas de *mirlitonades* alude a esta imagen: “écoute-les/s’ajouter/les mots/aux mots/sans mots/les pas/aux pas/un à/un” [Cf. Beckett, Samuel, *Poèmes suivi de mirlitonades*, Paris: Minuit, 1992, p. 36].

<sup>54</sup> Cf. Heidegger, Martin, “El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl”. In: *De camino al habla*, Barcelona: del Serbal, 1987, p. 35.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>56</sup> Cf. Heidegger, Martin, “El habla”. In: *Op. cit.*, p. 18.

<sup>57</sup> Cf. Blanchot, Maurice, “La mirada de Orfeo”. In: *El espacio literario*, Barcelona: Piados, 1992, p. 161.

sibilidad de decir que Beckett ya había señalado en algunos de sus ensayos teóricos, sobre todo, en la "German Letter", donde leemos "*And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it*"<sup>58</sup>. Su lenguaje, el inglés oficial —en palabras del propio Beckett—, necesitará de una violentación que se realizará a partir de la toma de distancia en el cambio de idioma, el francés. La escritura, de esta manera, perderá la retórica automatizada de la lengua materna y comenzará a fluir por otros espacios más cercanos, vinculados con esa desarticulación del lenguaje que ofrece la repetición, la pregunta sobre las formas gramaticales y la fragmentación del texto poético. Si recordamos que toda retórica establece una normativa, veremos que esta desarticulación se aparta de la ley y se aproxima a una instancia caótica de enunciación. El sentido único ya no corresponde al poema sino que se disgrega en la sugerencia que exponen las palabras. El poeta debe ir apartando los estratos de ese lenguaje para ver qué se encuentra detrás de ellas, en suma, debe ir desgarrando cada capa de sentido dado por el hábito.

Por lo general, las perspectivas poéticas que se desprenden de la historia literaria siempre producen diferentes horizontes de sentido que se funden entre sí, creando una tensión textual que resemantiza lo dicho y propone nuevos caminos de interpretación. A este respecto, Beckett se mostrará particularmente interesado por las obras de Dante y Shakespeare, dos fuertes hipotextos que no sólo representarán una indudable fuente de lecturas, sino dos objetos de reapropiación y reescritura. Así, Beckett atenderá a esa visión particular del mundo que produce una *tensión* entre los aspectos lírico, religioso y lingüístico del universo dantesco y cuyo principal resultado no será sino la presencia de un lenguaje ideal. Con respecto a Shakespeare, le interesará, sobre todo, la manera en que lo histórico y lo lírico armonizan con la necesidad de repre-

---

<sup>58</sup> Beckett, S., *Disjecta*, p. 171. La Carta alemana ha sido traducida al inglés por Martín Esslin, versión que utiliza Ruby Cohn para su compilación.

sentar una cosmovisión determinada. En algunas poéticas del siglo XX, la toma de conciencia del individuo en cuanto ser lingüístico plantea la presencia de la reflexión sobre el lenguaje poético como intrínseca a la existencia en general. Estas manifestaciones pueden encontrarse en obras tan disímiles como la de Vicente Huidobro<sup>59</sup> o en la correspondencia entre el arte y la vida que señalan los surrealistas<sup>60</sup>. De tal modo, la cuestión que presenta “nombrar”, es decir, señalar la ausencia de un objeto a fin de crear la ilusión de su presencia, se ve sustituida por la percepción de esa misma ausencia y, también, por la necesidad que tiene el lenguaje de hablar de sí mismo. El objeto desaparece completamente, es transformado en el lenguaje o queda en la sombra de las palabras. Cada uno de estos “pasos falsos” traerá como consecuencia un cambio de perspectiva en la constitución de las poéticas.

Samuel Beckett resuelve su poética en varias direcciones las cuales, a su vez, marcan la traza de sus lecturas. Estas direcciones que se quieren múltiples y heterogéneas también circulan por una tradición filosófica que pone en duda la posibilidad de un conocimiento empírico seguro. Entre aquellas podemos encontrar, por ejemplo, el Mauthner de *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, las teorías solipsistas de Descartes, el ocasionalismo de Malebranche y de Geulincx o el Vico de *La ciencia nueva*. Tal es así que las corrientes filosóficas se funden con su potencialidad poética. A partir de estas intertextualidades –veladas o no– es posible observar cómo Beckett rearma una poética estructurada a partir del despojamiento continuo y, en ocasiones, sin hacer del todo explícitas sus fuentes e inspiraciones. Uno de los fines de este trabajo es, precisamente, constatar qué tipo de influjo pudieron ejercer aquellas poéticas en su producción literaria y cómo esas teorías –tras la vía metapoética– se infiltraron en su poesía. Sin embargo,

---

<sup>59</sup> Huidobro, Vicente, *Obras completas I*, Santiago de Chile: Zig-Zag, 1976, p. 219. En el poema “Arte Poética” que da comienzo a *El espejo de agua* [1916] dice el autor: “Por qué cortáis la rosa, ¡oh Poetas!/hacedla florecer en el poema;/Sólo para nosotros/Viven todas las cosas bajo el Sol”

<sup>60</sup> Cf. Breton, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona: Guadarrama, 1980, pp. 17-30.

no se trata de una búsqueda lineal. Beckett ha escrito y reescrito su obra de manera incesante y, tras su decurso, los caminos de su poética han ido tomando un perfil oblicuo con relación al contexto intelectual y a sus influencias. Es decir, se ha producido un proceso de distanciamiento respecto de los elementos que alguna vez la originaron, aunque nada de esto llegó a significar una completa supresión de la remisión erudita. El progresivo abandono de ciertos matices tal como la elaboración de complejos juegos de palabras, el elemento narrativo de algunos de sus primeros poemas, velar sus referencias o sólo declararlas de manera críptica y cruzada, ha fundado una escritura que sobrepasa los límites del sentido directo que imponen las palabras. De algún modo, el lector se ve enfrentado a un tortuoso camino de reconstrucción hermenéutica y, como ocurre con sus últimos poemas, desafiando la sugerencia que ofrece el vacío, la repetición y el silencio.

Por otro lado, la investigación sobre la obra de Samuel Beckett ha mantenido, por lo general, un rumbo tripartito claramente definido: o bien ha revisado su obra dramática, o bien su narrativa o incluso –respecto, sobre todo, de sus primeros textos– las relaciones que lo unen con la escritura de James Joyce, a quien algunos consideran (aún el propio Beckett) un genuino punto de partida para la reflexión sobre el lenguaje. Sin embargo, si existe algún lugar de su obra donde puede rastrearse una suerte de *Ars poetica*, ese lugar lo marca, ante todo, su poesía y luego, en segundo plano, la última época de su prosa, ya decididamente poética. Toda esta producción –de algún modo ensombrecida por el éxito de su teatro– es la que conduce al escritor a formular una reflexión que se extiende e introduce en la totalidad de su obra. Esto, por ejemplo, sucede en sus ensayos cuando manifiesta una preocupación constante por el quehacer poético o el proceso creativo y, en la narrativa, al sugerir la idea de repetición y la disolución del sujeto que enuncia, marcas que, previamente, ya han sido esbozadas en la poesía. Es más, se trata de una reflexión sobre el lenguaje bastante más amplia que atraviesa las sucesivas fases de su es-

critura, pese a que en muchas ocasiones, dichas ideas se deslicen de manera subterránea por su obra. Por lo general, sus textos breves en prosa manifiestan una correspondencia directa con esa actitud, donde lo críptico está relacionado con una particular puesta en escena de su poética. En este sentido, trataremos de interrogar esa búsqueda, ese camino que abandona una herencia literaria o filosófica manifiesta e intentaremos determinar si aquella fue realmente neutralizada en su actitud y hacer poéticos: una “voz” que nos remita a su olvido y a la necesidad y obligación de decir.

Por otra parte, analizaremos de qué manera se conforma una enunciación poética que borra de la superficie cualquier huella intertextual que permita un reconocimiento inmediato de otra voz. *Echo's Bones* [1933-1935], su segundo poemario, manifiesta referencias más autobiográficas que el anterior, *(W)Horoscope* [1930], y funcionará como una reformulación con respecto al problema de la “voz poética”: tras ella se ocultará el decir de los otros —Ovidio, los poetas provenzales o Dante, por ejemplo— y es aquí donde la escritura perderá su eje estructural y comenzará a agrietarse. Tal el modo en que el silencio tomará cuerpo y el lenguaje mostrará su naturaleza fragmentaria. Es en este punto donde la investigación de los textos inéditos puede ayudar a comprender una escritura que se muestra cada vez más oscura. Los manuscritos, los cuadernos de notas y los textos no publicados, sin duda marcan una zona de clivaje en esta reflexión sobre una escritura que no quiere —o no puede— decir. Creemos entender que para leer el silencio de una voz, esta “otra” escritura de Samuel Beckett, tal vez señale una pauta nueva, un camino distinto para un “*comment dire*” que sirva para divisar los textos que estructuraron su poética a partir de una fragmentación más empírica y material. En *Mirlitonades* [1976-1978], su último conjunto de textos, nos encontramos ante mínimos fragmentos que se suceden. El centro se desplaza, la intertextualidad no se manifiesta explícitamente y la voz funciona como golpes que cuestionan la palabra mientras se preguntan, una y otra vez, qué hacer con la materia poética,

todo lo cual se incorpora en una escritura que se presenta inacabada, en silencio y por demás imposible. Una imagen de la brevedad que, en todo caso, marca en la obra de Beckett la impronta de una mínima expresión. Bajo este aspecto, sus últimas prosas también se convierten en pequeños espacios de escritura donde el cuerpo prácticamente desaparece y donde la voz siempre habla desde un sitio oscuro o indeterminado, una característica que, además, también se encuentra en sus últimas obras teatrales. Tras una rápida aproximación a sus textos, observaremos que la fragmentación y la reducción funcionan como la arquitectura de una poética que, desde la inmovilidad, recorre un camino hacia el inconveniente del lenguaje y su imposición. Su último poema "*Comment dire*" condensa sus ideas y representa una especie de culminación para su *Ars poetica*. A partir de este camino inverso, podremos reformular la concepción de toda su poesía, a dudar de aquel eje primero, de aquella "máscara" inicial que ahora muestra sus quiebres. Un poema que, en el desenlace de su producción, expone, paradójicamente, un programa poético. Por caso, nuestro objetivo será cómo decir –cómo leer– una escritura que se va diluyendo, que se torna cada vez más silenciosa, más neutra y que se repliega sobre sí misma para dar paso a una voz profundamente fragmentaria cuyo límite será la contracción de sí misma.

Además, también intentaremos trazar la descentralización en su escritura –marca esencial de su poética– la cual remite a un doble movimiento: por un lado, a la extensión de las palabras hacia un afuera y, por otro, a la implosión de una voz que se concentra y se oculta por detrás de la letra. Un trayecto donde la escritura se ve sometida a un movimiento pendular y continuo, a partir del cual intenta reflexionar sobre las maneras de "decir el silencio". Tal es el gran problema que plantea su escritura: si los elementos con que cuenta el poeta son insuficientes, pues entonces, ¿qué lugar podría ocupar allí una palabra cuya condición de posibilidad sólo radica en lo que no puede decir? A partir de allí, explora los límites de un pensamiento que trasciende las

fronteras de lo meramente literario para introducirse en la naturaleza misma del lenguaje. Beckett formula y lleva al límite las posibilidades de un lenguaje poético o, en palabras de John Barth, de una *literatura del agotamiento*<sup>61</sup>. Esto aparece planteado en uno de los trabajos más importantes e interesantes de Beckett, *Three Dialogues* publicado por primera vez en la revista *transition* en diciembre de 1949. En el diálogo ficcional acerca de la pintura de Tal Coat, B – quizá Beckett – nos dice: “*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*”<sup>62</sup>. De este modo, la tensión se convierte en un campo de batalla entre la negación de los recursos y la obligación de expresar esa misma negación.

En suma, ¿de qué modo se resuelve la imposibilidad de decir en la poesía de Beckett? ¿Cómo funciona la palabra y el silencio cuando se entrecruzan en un texto poético que plantea, ante todo, el problema de la fractura del discurso? ¿De qué modo se constituye una poética con relación a la identidad en la escritura? Sus últimos textos poéticos quizás permitan esbozar una respuesta ya que presentan una estructura a-personal: el sujeto de enunciación se modifica y se transforma en el objeto referencial y, por lo tanto, deviene en no lenguaje. Cuando la metamorfosis de la voz que dice expulsa a ese sujeto y lo deja al margen, este ocupa un lugar detrás de las palabras mientras observa desde fuera sus propias huellas<sup>63</sup>, entonces ¿conserva alguna posibilidad de mantenerse como sujeto poético? Por otro lado y dentro de los límites de su producción en verso (1930-1988), nos preguntamos en qué medida el eje teórico de su escritura no estará signado por una relación intertextual que escindiría la voz del sujeto y por un deslizamiento que la torne más neutra y ensimismada. Un “hacer” que más bien propone la anulación de un tipo discursivo vinculado con la

<sup>61</sup> Cf. Barth, John, “Literatura del agotamiento”. In: Alazraki, Jaime, *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus, 1976, pp. 170-182.

<sup>62</sup> Beckett, S., *Op. cit.*, p. 139.

<sup>63</sup> Cf. Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Barcelona: Planeta, 1984, § “Expresión y lenguaje”, pp. 150-152.

idea de comunicación, cuestión que, a su vez, también recorre buena parte de su obra dramática, narrativa y ensayística.

Ahora bien, entendemos que su producción poética puede ser dividida en tres etapas. La primera de ellas se extiende desde 1930 a 1937 e incluye poemas escritos únicamente en inglés: *(W)Horoscope* y *Echo's Bones*, junto con algunos poemas diseminados en antologías, revistas e incluso en una partitura. La segunda, mucho más extensa, se prolonga desde 1938 hasta 1962 y cuenta con una serie de poemas dispersos, algunos de ellos luego compilados en el volumen *The Collected Poems*. Finalmente, la última etapa comprende el período 1974-1988 y corresponde a textos centrales como *mirlitonnades* y "*Comment dire*". Es interesante señalar que tal cronología comienza con dos volúmenes escritos en inglés y concluye con una serie de textos en francés, una transición que nos remite nuevamente a su "*German Letter*", escrita luego de *Echo's Bones*: el fracaso de la palabra se traduce en una alternancia idiomática que utiliza para expulsar los vestigios retóricos del inglés y reducir hacia el menos su propia escritura a través de la desp palabra o *unword*<sup>64</sup>. Esta literatura del despojo se bifurca en un doble sentido: un camino *sincrónico* que atraviesa el desarrollo de cada uno de los textos —claramente atestiguado en sus manuscritos— y otro de carácter *diacrónico* que concierne al desarrollo total de su obra. En definitiva, si la poética de Beckett no acumula normas ni preceptos de composición, sino que más bien los desmorona y disuelve, ¿estamos ante un sujeto poético que, ante la imposibilidad de decir y conocer, erige una poética del vaciamiento compuesta únicamente de restos y sucesivos fracasos?

---

<sup>64</sup> La traducción de este neologismo de Beckett corresponde a Laura Cerrato [Cf. Cerrato, Laura, *Génesis de la poética textual de Samuel Beckett*, Buenos Aires: F.C.E., 1999, p. 12].



# Primera parte

## Las tres etapas de la despalabra

Primera etapa  
(1930-1937)

*La incursión en la poética*

# Capítulo I

## *(W)horoscope*: la tradición descentrada

*And then a Plank in Reason, broke,  
And I dropped down, and down  
Emily Dickinson*

### **LA PRODUCCIÓN DE UN POEMA**

El primer poema que publicó Samuel Beckett fue *(W)Horoscope*, una composición de casi cien versos, cuyo origen se remonta a un concurso organizado por la casa editora *Hours Press* en 1930. El tema del certamen, haciendo honor al nombre de la editorial, era, precisamente, el “tiempo”. El anuncio que se envió a las distintas publicaciones de París y de Londres decía:

*Nancy Cunard, Hours Press, in collaboration with Richard Aldington offers £ 10 for the best poem up to 100 lines, in English or American on TIME (for or against). Entries up to June 15, 1930<sup>1</sup>.*

Por otra parte, tras el concurso existía un objetivo más profundo: descubrir nuevos escritores para una editorial que, no obstante, ya mantenía estrecho contacto con algunos poetas notorios, tal el caso, por ejemplo, de Robert Graves, Laura Riding o Ezra Pound. Para aquel entonces, si bien Beckett no se había instalado definitivamente en París, ya contaba con dos años de residencia y se encontraba relacionado tanto con algunos de los escritores de habla inglesa que allí se hallaban –como el poeta irlandés Thomas MacGreevy– del mismo modo que con los poetas franceses del movimiento surrealista. El poema *(W)horoscope* fue escrito la noche anterior sobre la fecha límite de la entrega de originales de un modo harto vertiginoso. Esta premura se debía al consejo que le había dado a Beckett el propio MacGreevy quien ya sabía, a través de sus contactos con Richard Aldington –uno de los editores–, que los poemas que se habían pre-

---

<sup>1</sup> Chisholm, Anne, *Nancy Cunard*, London: Penguin, 1981, p. 206.

sentado no tenían la menor calidad. Tal es así que Beckett gana el concurso y, junto con el premio en dinero, en 1930 la editorial le ofrece la publicación del poema la cual, por caso, no sólo se convertirá en su primer libro editado en forma personal, sino que será el que marque el comienzo de su carrera poética. Años después, el mismo Beckett contará en una carta, los detalles de esta producción a Nancy Cunard, la dueña de esta editorial e integrante del jurado:

Whoroscope was indeed entered for your competition and the prize of I think 1,000 francs [10 pounds]. I knew nothing about it until the afternoon of the last day of entry, wrote first half before dinner, had a guzzle of salad and chambertin at the Cochon de Lait, went back to the École and finished it about three in the morning. Then walked down the Rue Guénégaud and put it in your box. That's how it was and them were the days<sup>2</sup>.

No obstante, cabe señalar que, para entonces, su producción ya contaba con algunas publicaciones tan dispersas como significativas. Beckett ya había publicado un ensayo a pedido de su amigo James Joyce –“Dante...Bruno. Vico...Joyce”–, donde consideraba la novela *Finnegans Wake*, por ese entonces aún llamada *Work in Progress*. Este primer ensayo fue editado en la revista *transition* junto a un breve relato, “Assuption”<sup>3</sup>, y luego en 1929, ocurrió lo propio en París junto a otros trabajos de diferentes autores, en un volumen titulado *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, editado por Sylvia Beach bajo el sello de su editorial *Shakespeare & Co.* También, por estos tiempos, había traducido una serie de trabajos de algunos poetas italianos como Montale, Franchi o Comisso, los cuales fueron publicados en la revista *This Quarter* en 1930. En fin, se trata de una producción que, junto con (*W*)*Horoscope*, se lleva a cabo bajo un contexto sumamente peculiar para la literatura europea, clima que, por cierto, dejó una impronta bien definida sobre lo que Beckett escribía o, en todo caso, debía escribir. Es decir, tras el agotamiento que sufrieron los modelos vanguardistas en la década del treinta, el lugar central que ocupaba la *obra* desaparece frente al estatu-

<sup>2</sup> Bair, Deirdre, *Samuel Beckett*. Paris: Fayard, 1979, p. 101.

<sup>3</sup> *transition* 16-17, June, 1929, pp. 268-271.

to que presenta el *escritor* quien pronto gana presencia como artífice de su obra, como el personaje problemático de lo que allí produce. La *verdad* que la literatura intentaba develar se perdía en la bruma de la crisis y, si bien no cesaba en su empeño de expresarla, ya no buscó ni pudo fundarla como un principio absoluto de conocimiento. Una desintegración de las formas, en suma, que más bien se convierte en una *ascesis* donde los efectos acumulativos se reiteran, pero no ya para demostrar una serialización de la norma, sino para indicar lo estéril de tal procedimiento. En este sentido, el hermetismo de (*W*)*Horoscope* será no sólo una respuesta frente a esa crisis, sino la forma con que Beckett fundará una estética que, lejos de agotarse con este poema, seguirá su rumbo por las huellas de un vacío cada vez más disgregado.

Tal es así que el protagonista del poema remite a un personaje cuya voz no será sino la de René Descartes<sup>4</sup>. Para ello, Beckett construirá una máscara a través de la cual manifestará sus pensamientos como expresión mental del filósofo y como enunciación de su “habla”, modo a partir del cual presentará un juego de intermitencias, por un lado, entre el mundo material y el racional y, por otro, entre el mundo exterior y el interior. Para esta composición, recurrirá, sobre todo, a la biografía de Adrien Baillet –*La Vie de Monsieur Descartes*– y a las conversaciones que mantuvo con sus amigos: el filósofo Jean Beaufret –quien le facilitó algunos datos y libros sobre Descartes– y Thomas MacGreeve –quien, además de impulsarlo para que se presentase al concurso, le prestó un cuaderno con notas sobre el filósofo<sup>5</sup>–. Es interesante pensar entonces que, ante todo, es este el verdadero hipotexto del poema, no es el pensamiento ni la obra de René Descartes, sino la narración de su vida mediatizada por una biografía, a partir de la cual Beckett moldeará una “máscara”. Advirtamos, también, que se trata de una “segunda”

---

<sup>4</sup> Sería interesante aclarar que los límites de las marcas intertextuales que trabajaremos. Por cierto, no pretendemos hacer un compendio –ya que esa búsqueda ha sido magistralmente realizada por Lawrence Harvey–, aunque a veces parezca necesario, sino ver cómo funcionan esas relaciones en el propio texto.

<sup>5</sup> Bair, D., *Op. cit.*, p. 101.

mediación puesto que parte de un texto que, necesariamente, toma distancia de la figura del filósofo y ofrece una visión particular del mismo.

Por otro lado, debemos recordar que se trata de un momento especial en la vida del joven Beckett, ya que dos años antes había decidido abandonar su promisorio vida académica. Con todo, esta investigación le será útil para gestar las primeras marcas de su poética: Beckett estaba plenamente interesado en la cuestión erudita –tal como se ve reflejado en sus primeros trabajos–, pero no sólo como práctica, sino, principalmente, como objeto de estudio y análisis. Una pesquisa que, en definitiva, intentaba indagar los límites del conocimiento y el tipo de redes que conviene tender cuando se trata de explorarlo. De continuo, expone en sus primeros trabajos lecturas personales sobre temas marginales que provienen de fuentes casi inaccesibles para el lector común cuyo tono reformula conceptos tradicionales mientras hace revisiones novedosas: por caso, el objetivo subyacente de las notas no parece ser la puesta en acto de un dato fáctico, sino la presencia de un sujeto que desenmascara un objeto que debe comparecer ante su propia materialidad, ante su sola presencia.

De esta manera, la erudición que revela el joven Beckett en (*W*)*Horoscope* –resida ya en el tema elegido, en la remisión a una estructura fragmentaria o en las extrañas relaciones referenciales que plantea en el texto– nos señalaría una nueva forma de abordar el pensamiento cartesiano que podríamos denominar “anti-filosófica”. Asimismo, dicha erudición también se hace presente en el tipo de notas que agrega al final del poema, allí donde traza referencias y explica algunas alusiones que el texto poético propiamente dicho ofrece sólo de forma velada. Con todo, estas notas fueron añadidas a pedido de los editores con el objetivo de que el poema resultase más comprensible, claridad que, como luego veremos, no deja de ser engañosa puesto que, en muchos casos, las notas de Beckett únicamente ayudan a enfatizar la sugerencia antes

que a sumar información o confirmar la autenticidad de los datos empíricos<sup>6</sup>. De algún modo, las formas tradicionales de la cita erudita aparecen reformuladas a través de su negación como valor acumulativo, algo que pronto se extenderá a la construcción de toda su poesía.

Por otro lado, el título encierra una serie de sentidos que, en una primera instancia, surge del agregado entre paréntesis de la letra “W” al vocablo “Horoscope”. Una palabra *portmanteau* que reúne en sí misma la idea de *Horoscope* (Horóscopo), y multiplica su sentido en un juego ho- mofónico que remite, como luego veremos, a los malabares lingüísticos del último Joyce. En un principio, encontramos la connotación *Whore* (puta), cuya explicación puede ser abordada desde la primera nota del poema, la cual alude al rechazo que manifestaba el propio Descartes ante la confección de su propio horóscopo o su carta natal. El comentario dice: *He kept his own birthday to himself so that no astrologer could cast his nativity*<sup>7</sup> [Mantenia oculta su fecha de nacimiento, para que ningún astrólogo pudiera realizar su carta natal]<sup>8</sup>. A partir de allí, la imprecación “*whore*” adquiere un sentido negativo con respecto a “*horoscope*”. Asimismo, el título también establece la tensión entre dos elementos que serán fundamentales en la obra de Beckett: el sentido del nacimiento y la relación que lo une con la muerte, términos que podríamos definir a partir de la búsqueda y dilucidación de un sentido para la existencia cuyo tránsito, a su vez, se encuentra entre estos dos polos. Por lo tanto, si recordamos que el tema central del poema debía ser el *tiempo*, habría que observar bajo qué niveles del texto se desarrollará la tensión que provoca semejante cruce. Asimismo, cabe destacar que con el agregado de la “W” Beckett alude también al pronombre interrogativo “*Who*”, el cual no sugiere

---

<sup>6</sup> “They (Nancy Cunard y Richard Aldington) suggested that it needed explanatory notes, in the style of Eliot’s *Waste Land*, which Beckett quickly added” [In: Chisholm, A., *Op. cit.*, p. 207].

<sup>7</sup> Beckett, S., *Collected Poems in English and French*, New York: Grove Press, 1977, p. 5. Todas las referencias a *(W)Horoscope* pertenecen a esta edición.

<sup>8</sup> La razón por la cual Descartes no quería que ningún astrólogo realizase su horóscopo o su carta natal se debía a que le atemorizaba cualquier pronóstico relacionado con el momento de su muerte.

sino una duda frente a dos identidades: en primer lugar, frente a la identidad del personaje construido y, en segundo término, ante la identidad de la voz poética.

Este último concepto, resignificado por el texto, nos coloca ante la pregunta “¿quién enuncia?”, una cuestión esencial y perturbadora en la obra beckettiana que se convirtió en uno de los ejes de un análisis que, por ejemplo, Maurice Blanchot realizó a partir de sus novelas<sup>9</sup>. Vemos también, que el título nos está señalando un recurso de marcada influencia joyceana y que reaparecerá a lo largo de la obra: la superposición de sentidos. Es decir, por un lado, esta superposición se establecerá a partir del vaciamiento casi total de la referencialidad y en algunos casos de la influencia posterior de las notas en la lectura, las cuales ayudarán, sólo en parte, a dilucidar algún sentido. Estas notas, por sus características, también localizan el hipotexto utilizado para la composición del poema, aunque no hagan la más mínima alusión al título de la obra de donde fueron extraídos los datos. Por otro lado, la palabra *whore* también nos impone una pregunta, por caso, ¿qué es lo que está prostituido?, ¿qué es lo que se encuentra degradado? Una respuesta posible sería la existencia del hombre en el tiempo la cual, desde la perspectiva cartesiana, lo conduce a una puesta en duda de toda la realidad exterior tras lo cual, inevitablemente, la percepción del mundo y la capacidad analítica de la ciencia empírica acaban diluyéndose. En este sentido, cabe aclarar que σκοπεω conserva en griego el sentido de observar, mirar e, incluso, reflexionar. Asimismo, en latín, “*scopo*” conlleva, sobre todo, esta última acepción y también la idea de meditar<sup>10</sup>. Estas consideraciones se revelan útiles para establecer parámetros de reflexión en un mundo mental e interior más cercano a la experiencia

<sup>9</sup> Blanchot, Maurice, “Y ahora adónde? ¿Y ahora quién?” [In: *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Ávila, 1992, pp. 237-244]. Este capítulo se abre, justamente, con la pregunta: “¿Quién habla en los libros de Samuel Beckett?”.

<sup>10</sup> Para el vocablo griego hemos consultado la decimosexta edición del *Diccionario manual griego-español* de José M. Pabón S. de Urbina [Barcelona, 1982, p. 538] y para el término en latín, la decimoséptima edición del *Diccionario ilustrado latín-español español-latín* de Vicente García de Diego [Barcelona, 1983, p. 457].



beckettiana, ese tipo de experiencia temporal que provoca en el sujeto la duda frente a su percepción empírica. El poema se convierte así en una larga meditación críptica y fragmentaria sobre la existencia que el personaje “Descartes” desarrolla en los últimos momentos de su vida. Los recuerdos de los acontecimientos se acumulan de la misma manera en que se atesora cada una de las palabras que el personaje piensa. El poema, por su parte y desde este punto de vista, se pregunta a través de estas evocaciones por el sentido que tuvo –y tiene– la vida en tanto sucesión de momentos que producen una larga degradación: de forma análoga, se trata de una preocupación –casi de orden ontológico– que Beckett manifiesta acerca de su propia experiencia con relación al paso del tiempo, otro de los tópicos que se irán resignificando con el desarrollo de su obra.

Por otra parte, es bien sabido que Descartes siempre se había sentido prostituido al acceder a los caprichos de la reina Cristina de Suecia, un mecenazgo que, sin embargo, resultaba necesario para continuar con el desarrollo de su pensamiento filosófico. De algún modo, podríamos homologar esta situación con la figura del poeta, ya que se encuentra en una posición similar con respecto a las palabras: es él quien tiene que lidiar con ellas para acercarse –paradójicamente– a lo que por lo general esconden. El poeta es atravesado por un lenguaje al cual debe dar forma, aunque el sentido de lo dicho no adquiera un valor de totalidad absoluta, de allí la fragmentación, los blancos y la vacilación que (*W*)*Horoscope* presenta. Ambos aspectos nos muestran un entorno de sometimiento con la consecuente degradación del sujeto que experimenta y enuncia bajo el compromiso de una obligación<sup>11</sup>. Un poeta, en suma, que siente la necesidad de ubicar sus palabras en la voz de otro, en un intento por explicitar cierta posibilidad de decir, aunque también indague un modo de apropiarse de la voz ajena, tanto la del

---

<sup>11</sup> Beckett en la obra *Three Dialogues* [...] hace alusión a la obligación que tiene el poeta de decir, pese a los obstáculos que el mismo lenguaje presenta [Cf. *Disjecta*, London, 1983, p. 139].

propio Descartes como personaje, como la del mismo biógrafo. En este primer poema, las notas sólo ayudan a establecer un personaje, "Descartes", que por indicación de las mismas referencias nos lleva a recuperar la paradójica construcción de su vida a través de la mediatización de otro género literario: la biografía.

Con todo, si bien Beckett partirá de una serie de acontecimientos y recuerdos de la vida del filósofo –sumidos bajo los problemas que suele imponer la temporalidad y la linealidad dentro del propio género biográfico–, en (*W*)*Horoscope* minará ese tipo de construcción a partir de una seria fragmentación y un reacomodamiento de esos datos. Aquí, el pronombre interrogativo "*who*" nos remite a preguntas tales como ¿quién habla en el poema?, ¿a quién se debería dar la voz en el texto poético? o ¿cómo encontrar una forma adecuada para la enunciación? Se trata, en sí misma, de la construcción de un personaje poético cuya estructura intenta decir a fin de poder tomar la palabra del otro, atravesarla con juegos lingüísticos y alejar la primera persona hacia el campo de lo silenciado mientras enuncia un "él", es decir, un cierto "Descartes". Es este recurso el que apunta, precisamente, a romper con la noción rígida de linealidad que supone todo escrito biográfico. Asimismo, en esta construcción, la memoria juega un papel importante pues plantea una superposición de tiempos que termina manifestándose en un presente de enunciación.

De este modo, la pregunta ¿quién habla? se complejiza, ya que aquel yo poético modifica, en cierto sentido, lo que recuerda, pero, a su vez, resulta modificado (y constituido) por su propia enunciación. Beckett también señalará esta idea un año después en su ensayo *Proust*:

*There is no escape from the hours and the days. Neither from tomorrow nor from yesterday. There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Beckett, Samuel, *Proust*, Barcelona: Península, 1989, p. 82.

Esta relación con el tiempo enfatiza la inestabilidad del sujeto y la inevitable confrontación con la mutabilidad. Así, en el poema aparece una oscilación que comienza con la conformación de una primera persona que enuncia y que se acerca tangencialmente a una tercera persona, lo cual realza la falta de delimitación del propio sujeto. Las notas, en este aspecto, también contribuyen a esta estructura de polifonía disonante, ya que en ellas encontramos otra voz que se interpone en la lectura, sobre todo, cuando quiebra y disuelve la frágil estructura lineal que intenta establecer Descartes en su propio pensamiento.

Sin embargo, lo cierto es que las notas finales no ayudarán a una comprensión global del poema. Allí aparecen datos que, en realidad, han sido escamoteados deliberadamente para oscurecer aún más toda posible comprensión del texto y, asimismo, para dirigir su lectura por un recorrido demarcado por la intención de las referencias elegidas. Por ejemplo, en los versos 29 y 30, leemos: *My squinty doaty! / I hid and you sook*. La nota correspondiente que hace referencia a estos versos es la siguiente: *As a child he played with a little cross-eyed girl*. Esta acotación al margen, es utilizada para contextualizar el momento en que aconteció el hecho recordado y ahora devenido en lenguaje del propio "Descartes". También nos remite directamente a la ironía y al humor negro beckettiano, de típica raigambre irlandesa: quien busca, en este juego infantil, es quien tiene problemas en la vista. El episodio secundario de la vida del filósofo pasa a un plano de connotaciones irónicas cuyo énfasis se incrementa con el tono al que apela Beckett tanto en el verso como en la nota "aclaratoria" lo cual también sugiere que cualquier búsqueda que se realice a través de los sentidos siempre será infructuosa o, al menos, fallida. El motivo de la vista como generadora de una experiencia errónea, no sólo se corresponde con la filosofía cartesiana, sino también con un uso del propio Beckett hartamente recurrente en toda su obra y que iremos comprobando a lo largo de nuestro trabajo.

## INTERTEXTUALIDAD Y PROCESO CREATIVO

Pues bien, suelen ser tres las líneas de influencia e intertextualidad que confluyen en *(W)Horoscope*. La primera fuente, como ya advertimos, es, indudablemente, la biografía de Adrien Baillet, una obra que pese a ser una de las más antiguas –1691–, continúa siendo la más consultada. El valor de esta biografía reside, sobre todo, en el rescate de diversas fuentes que han desaparecido y que, habitualmente, Baillet no cita sino más que al modo de parafraseo. Si bien su espíritu jansenista había motivado serias críticas a su trabajo –sobre todo, por parte de los jesuitas, en cuya Compañía Descartes se había educado–, lo cierto es que Baillet dispone de una amplia información positiva y cuenta con cierto rigor científico<sup>13</sup>. Con todo, ésta no es la única fuente que Beckett ha utilizado sino que también, como ya lo ha demostrado Francis Doherty<sup>14</sup>, ha trabajado con un breve ensayo biográfico de J.P. Mahaffy titulado, simplemente, *Descartes*<sup>15</sup>. En este caso, Beckett tomó, de un modo literal, ciertos elementos para algunos versos del poema. En cambio, de una biografía como la de Baillet –más profusa en la cuestión fáctica–, extraerá aquellos datos de importancia secundaria que le sirvan para delinear la figura del filósofo, fragmentos casi textuales para construir algún verso pero, especialmente, para armar el aparato crítico de las notas finales.

En segundo lugar, la figura de James Joyce se alza como una de las influencias más importantes para el joven Beckett y no sólo en *(W)Horoscope* sino en casi todas sus primeras obras. De hecho, antes de conocer a Joyce, Beckett ya había leído el *Ulysses* tal como luego hará con el *Finnegans Wake*, experimento literario que le servirá para algunos de sus juegos

<sup>13</sup> Cf. Rodis-Lewis, Geneviève, *Descartes. Biografía*, Barcelona: Península, 1996, pp. 5-15.

<sup>14</sup> Doherty, Francis, "Mahaffy's Whoroscope". In: *Journal of Beckett's Studies*, Vol. 2 Nº 1. Florida, 1992, pp. 27-46.

<sup>15</sup> Mahaffy, J. P., *Descartes, Philosophical Classics for English Readers*. Edinburgh & London, 1901.

lingüísticos. La dedicación por la literatura que Beckett encontraba en Joyce, lo había impresionado de tal manera que, sin duda, sirvió como motivo para ayudarlo en las lecturas y los dictados. Por otro lado, la profunda inteligencia y erudición, junto con el conocimiento de varios idiomas por parte de Beckett, fueron razón suficiente para que Joyce lo tuviese a su lado. El proceso creativo que Joyce ponía en práctica en su escritura –que podría denominarse “técnica acumulativa”<sup>16</sup>– fue lo que más llamó la atención de Beckett quien consideraba que el único motivo de estas búsquedas era encontrar material para su escritura<sup>17</sup>. Un proceso que, en definitiva, consistía en generar borradores y acumular datos tanto de la experiencia cotidiana como de la literatura, la mitología o la filosofía. A partir de allí surgían temas, personajes y estructuras narrativas complejas cuyo motor inicial se concentraba en la lectura minuciosa y en una rigurosa investigación. Sin embargo, Beckett no llegará a tal extremo, pese a que en sus cuadernos de notas –presente, entre otros, en el hoy llamado *Whoroscope Notebook*<sup>18</sup>– se evidencia una búsqueda similar en cuestiones como el nivel intertextual, el uso de diferentes idiomas, los recursos utilizados en la formación de palabras compuestas –tal el título del poema–, la utilización de fuentes canónicas –entre ellas la Biblia y la obra de Dante Alighieri–, la lectura de filósofos como Fritz Mauthner –de hecho, las *Contribuciones a la Crítica del Lenguaje* la leyeron juntos– y, por supuesto, la obra del propio Joyce. Por estas razones, Beckett demuestra una gran admiración por su compatriota, si bien, con el paso del tiempo, se irá debilitando por distintos motivos, tanto literarios como personales. No obstante, una de las improntas más “joyceanas” que aparecen en *(W)Horoscope* es la que remite a una “especie” de fluir de la conciencia cuyo paradigma no es sino el monólogo final del *Ulysses* enunciado por Molly

<sup>16</sup> Tomo este término de Knowlson, J., *Op. cit.*, p. 145.

<sup>17</sup> Knowlson, J. *Ibidem*, pp. 111-112.

<sup>18</sup> Ms3000 que se encuentra en el Archivo Beckett de la Universidad de Reading, Inglaterra. Este manuscrito se llama así por el título que Beckett le colocó en la tapa y no contiene borradores ni referencias al poema. Sólo incluye citas de Fritz Mauthner, Spinoza, Pope, Pascal, Dante, Céline, etc.

Bloom donde las palabras se agrupan a partir de marcas semánticas que relacionan ideas en la mente del personaje. En las estrofas del poema, las ideas y las imágenes también se suceden en un nivel semántico a través de asociaciones libres, recurso que los investigadores de la obra beckettiana sólo han podido recuperar de un modo fragmentario a partir de la lectura de las notas: un hipotexto joyceano que será –paradójicamente– un modo de alejarse de su impronta.

En su obra *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, el teórico norteamericano Robert Humphrey, si bien toma un *corpus* narrativo, nos habla de dos niveles de enunciación –el nivel discursivo racional y el pre-discursivo, por caso, la instancia anterior a toda articulación lingüística<sup>19</sup>, parámetros que bien podrían encontrarse en el poema de Beckett. En novelas como *Ulysses* o *As I Lay Dying* de William Faulkner, la relación entre ambos órdenes se produce, precisamente, cuando estos dos órdenes provocan una tensión que culmina con la yuxtaposición del nivel pre-discursivo y el discursivo. Sin embargo, en el texto de Beckett, son las notas las que representan lo discursivo mientras lucha con un texto que pretende ser puro pensamiento. Es por ello que la función del aparato crítico no interfiere en la estructura discursiva del poema ya que la discontinuidad es una de las principales bases del texto<sup>20</sup>. Así, en los versos 31 al 40, leemos:

*And Francine my precious fruit of a house-and-parlour foetus!  
What an exfoliation!  
Her little grey flayed epidermis and scarlet tonsils!  
My one child  
scourged by a fever to stagnant murky blood-blood!  
Oh Harvey beloved  
How shall the red and white, the many in the few,  
(dear bloodswirling Harvey)  
eddy trough that cracked beater?  
And the fourth Henry came to the cript of the arrow.*

<sup>19</sup> Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press, 1954, p. 3.

<sup>20</sup> Humphrey, R., *Op. cit.*, p. 72.

Aquí, el monólogo vincula las imágenes con los recuerdos del personaje por medio de unos conceptos que parecen alejados entre sí, tanto por su valor de símbolo, como por los cambios vertidos por Beckett en su representación. El primer recuerdo mencionado es el de Francine, la hija de Descartes, muerta a los seis años, dato que se aclara en la nota del final<sup>21</sup>. El texto de Baillet la menciona como "*le fruit précieux*", expresión que Beckett utiliza en inglés para referirse a ella. Luego de esta alusión, el texto se desliza hacia la enfermedad en sí, la "*scarlet fever*", la cual nos conduce hasta el siguiente elemento de la cadena: la sangre. Este último tópico es utilizado para conectar en la serie la figura de William Harvey (1578-1658), el descubridor de la circulación de la sangre y autor del *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* de 1628<sup>22</sup>, comentado por el propio Descartes en la parte V del *Discurso del método*. En el poema, Harvey aparece como un interlocutor ausente, las palabras que se le dirigen forman parte de un verso apartado y entre paréntesis, el 38, lo cual indica un cambio en el nivel discursivo respecto del tema que la voz poética estaba desarrollando. Estas palabras, enunciadas por "Descartes", remiten sin duda a un tono irónico que no esperan ninguna respuesta del investigador inglés. Beckett, de este modo, no hace sino ratificar la construcción de un personaje que se organiza dentro de una estructura cerrada e interna, es decir, dentro de un yo íntimo. Como recurso poético, este paréntesis sirve para remarcar la discontinuidad textual. La ironía, a la que ya aludimos, se introduce en un "Descartes" que no estaba de acuerdo con la teoría del movimiento del corazón de Harvey, lo cual también se aclara en las notas finales. De allí la aparición de la palabra compuesta "*bloodswirling*" para caracterizar al órgano y utilizarlo como un "ápodo" para referirse al científico inglés. Este recurso se vincula clara-

---

<sup>21</sup> En realidad falleció a los cinco años luego de haber sufrido una enfermedad durante los últimos tres de su vida.

<sup>22</sup> Descartes, René, *Obras escogidas*, Buenos Aires: Charcas, 1980, p. 175, n. 19.

mente con el nivel preconciente que menciona Humphrey puesto que se trata de un principio de asociación libre que crea, tras ese fluir del pensamiento, nuevos sentidos<sup>23</sup>.

El movimiento de la sangre nos plantea también otro interrogante relacionado con las preguntas que Beckett se hacía respecto de la relación entre ataraxia y movilidad. Movilidad e inmovilidad suelen cruzarse mientras crean una situación paradójica que aparecerá en el poema reelaborado con referencia a la figura de Galileo. La pregunta que realiza “Descartes”, interrumpida por el paréntesis intercalado que mencionamos, trata de la composición de la sangre, y de qué modo los glóbulos blancos y rojos pueden mezclarse en el corazón, en ese “batidor resquebrajado”. Esta imagen, a su vez, nos lleva a la resemantización de un tópico de la poesía, el corazón. El órgano se presenta como una máquina vacía de todo sentido que la tradición poética le ha incorporado, ya sea de manera sentimental o como centro de las motivaciones humanas. Beckett, al presentar el corazón como una máquina, también nos está recordando que el hombre ya no es ese sujeto que se había conformado en la tradición cartesiana con cierta unidad de sentido y quizás con alguna intención de progreso, sino que es una identidad quebrada, transformada en un artefacto al que se le ha negado la posibilidad de un sentido pleno. De aquí pasamos al último verso de esta estrofa, donde “Descartes” se remonta a su propia infancia y agrega, en forma críptica, que el corazón de Enrique IV fue trasladado al colegio jesuita de *La Flèche* mientras él estudiaba allí. Estos datos que utilizamos para recomponer el camino del pensamiento de este personaje provienen de las aclaraciones al final del poema y corresponden –como ya mencionamos antes– casi literalmente a la biografía de Baillet.

Tal es el modo, entonces, en que puede rastrearse el recurso del monólogo interior a lo largo de todo el poema. Se trata de la reflexión de un personaje que elabora un pensamiento en

---

<sup>23</sup> Humphrey, R., *Op. cit.*, p. 48.



un momento determinado y que será interrumpido por los acontecimientos del presente de la enunciación y la llegada de su desayuno. Estas interpolaciones irán modelando un texto que se quiere tan pensado como enunciado. El desayuno con huevos incubados es un elemento extraño a la reflexión íntima de "Descartes", pero que sirve, sin embargo, como un disparador para nuevos rumbos en su pensamiento acerca del tiempo. Es interesante ver cómo Beckett juega con los extremos de la materialidad del mundo exterior y del pensamiento íntimo, realizando un movimiento pendular en la percepción del sujeto que se repetirá en poemas posteriores. La estructura fragmentaria del poema responde a estas interrupciones e interpolaciones que dan cuenta de un continuo cambio de registro: de los temas propiamente cotidianos —como la cantidad de días que han sido incubados los huevos de su desayuno— pasamos a reflexiones sobre los personajes contemporáneos, sobre el filósofo o, incluso, a varios recuerdos de su vida. La fragmentación y la discontinuidad en la estructura son dos elementos que encontramos, junto con las notas explicativas al final, en el poema *The Waste Land* de T.S. Eliot y que podemos considerar la tercera línea de influencia. Si bien el tono que utiliza Beckett es sin duda paródico, no podemos negar que la poesía modernista en lengua inglesa ha tenido un enorme peso en su obra de juventud.

El poema de T.S. Eliot —posiblemente parodiado por la forma y estructura de *(W)Horoscope*— ofrece múltiples elementos para la comparación. *The Waste Land* puede ser leído como un poema que remite a ideas y textos que coexisten en una estructura compleja dentro de la composición, lo cual es característico de gran parte de la poesía escrita de comienzos de siglo tanto en Inglaterra como en Estados Unidos como, por ejemplo, los imaginistas (quienes reformulan y toman elementos de la poesía oriental) el *haiku* o temas de la tradición clásica. Lo mismo sucede en *The Cantos* de Ezra Pound, donde la relación que establece entre

diferentes tradiciones (poesía provenzal, oriental, inglesa, etc.) o incluso entre distintos motivos (poética, economía o política). Todo ello nos permite encontrar una complejidad inédita hasta ese momento y un texto poético donde todo puede ser incorporado y puesto en relación. Beckett, en sus primeros poemas, sin duda, participaría de este grupo, pero marcando una distancia que le permitirá incorporar la parodia y el humor. A partir de esta perspectiva, deberíamos entender, por un lado, el uso de las notas en el texto como una estructura erudita y compleja y, por otro, el uso del recurso del correlato objetivo o “*persona*” por medio de la figura de Descartes. Ambos recursos técnicos aparecen en el poema (*W*)*Horoscope*, pero ya no con la intención reflexiva de Eliot, por ejemplo, sino a través de la ironía y el humor beckettianos.

Estos registros de las influencias sugieren una poética que renovará su escritura, es decir, la erudición velada, los diferentes juegos de palabras (que luego en posteriores realizaciones devendrá en la idea de un lenguaje dirigido hacia el despojamiento, sobre todo a partir de la desreferencialización) y, por último, la puesta en escena de la problemática poética como reflexión metatextual.

### **LAS MÁSCARAS DE DESCARTES**

Pues bien, más allá del análisis propiamente textual, una pregunta se cierne sobre (*W*)*Horoscope*, ¿por qué Beckett ha elegido al personaje “Descartes” para la recreación de la “máscara” que enuncia?

La primera respuesta estaría vinculada con sus estudios personales en París: frente al apremio de presentar un poema para el concurso organizado por Nancy Cunard, Beckett debía escribir sobre un tema que tendría que desarrollar rápidamente. Cuando se le presenta esta oportunidad hacia unos meses que trabajaba en torno de la filosofía cartesiana en la biblioteca de la *École Normale* y, como ya señalamos, uno de los libros más consultados fue la biografía de

Baillet. Precisamente, Beckett estudiaba la obra de Descartes puesto que entendía que, en su teoría filosófica de la experiencia racional, habría una posible respuesta a sus preguntas sobre las posibilidades fehacientes de acceder al mundo exterior.

Sin embargo, la elección de este personaje ha respondido, principalmente, a un intento por desestructurar, no sólo la imagen canónica del filósofo francés, sino también la noción de sujeto que se desprende de su pensamiento. Como recuerda María Zambrano,

La historia de la filosofía, desde Descartes a hoy, marca un crecimiento del sujeto del conocimiento. Y aún lo que es más difícil e inédito en la filosofía, como sujeto total, el hombre en todas las dimensiones de su vida<sup>24</sup>.

Las dimensiones filosóficas que señala la pensadora española, aparecen en *(W)Horoscope* como señales de la desestructuración de un sujeto que conoce, lo cual coincide con las dudas que se plantea el propio Beckett acerca de la naturaleza del hombre y de sus posibilidades de conocer. Con todo, Beckett no idealiza la figura del filósofo, sino que la recrea a partir de una voz poética que, a su vez, intenta fragmentar. Esa voz presenta, en un momento de enunciación determinado, los últimos días de la existencia de Descartes, en los cuales el personaje recuerda parte de los acontecimientos de su vida pasada. Nos enfrentamos así a una nueva problemática, que podría relacionarse con el intento del propio filósofo por dar cuenta de la unidad de lo creado y de su vida por medio de la figura de un Dios que posiblemente pueda ser conocido por la razón. Sin embargo, se trata de una unidad que el poema no hace sino traicionar puesto que, a través de las palabras sus actos se reducen a recuerdos discontinuos. En suma, todo termina comprimido por el lenguaje.

Beckett toma esta figura y la deconstruye a lo largo del texto por medio de un discurso propiamente poético. No toma elementos importantes de su pensamiento filosófico, sino todo

---

<sup>24</sup> Zambrano, M., "Sobre el problema del hombre". In: *Revista Anthropos*. Barcelona, 1987, p. 102.

lo contrario: elige los pasajes marginales de su vida privada mencionados por Baillet, frente a lo cual podemos afirmar que el ámbito de lo cotidiano y empírico que impone (*W*)*Horoscope* se superpone al ámbito de lo propiamente racional e ideal. Tal es así que en el contorno de su meditación acerca del tiempo irrumpe un elemento sensorial: el desayuno. El personaje creado por Beckett se desarrolla bajo una percepción empírica que parte de cierta objetividad biográfica. René Descartes, en la biografía del siglo XVII, deja de ser “yo” para pasar a ser “él” o en palabras de Benveniste “la no persona”<sup>25</sup>, una entidad vacía que le servirá al poeta para modelar otro “Descartes”, nuevo y desconocido, cuyo fluir de pensamiento se detiene, no en disquisiciones metafísicas o filosóficas, sino en los acontecimientos más banales. Este personaje poético también muestra una característica que Beckett desarrollará más tarde, tanto en su narrativa como en el resto de su obra: el estar solo e incomunicado. En este poema, “Descartes” está compuesto a partir de su propia voz, se construye como un sujeto que crea su propia realidad — su propia vida por medio del lenguaje— lo cual se separa del ámbito biográfico para entrar en el autobiográfico. Sin embargo, estamos ante un poema escrito por un otro, con lo cual lo autobiográfico también se desdibujará por las características formales del texto. Este personaje se encuentra en estado de solipsismo<sup>26</sup>, pues surge un continuo increpar a un “tú” que no responde y que parece estar ausente: ante dicha ausencia y frente a la espera de su desayuno, comienza el derrotero por su propio pensamiento. En fin, un personaje que se descubre en la ausencia del otro debido a la estructura monológica en que se manifiesta, pero que, como personaje textual, se recorta en otros textos que lo anteceden.

---

<sup>25</sup> Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, México: Siglo XXI, 1985, p. 176.

<sup>26</sup> En la “Tercera meditación” de las *Meditaciones metafísicas*, Descartes propone un ensimismamiento producido por la interrupción de la percepción sensorial. Lo que da seguridad al sujeto en tanto sujeto, en este caso, es su propio pensamiento. Pensemos en el comienzo de la novela *Murphy*, cómo el protagonista intenta desarrollar la misma “técnica” [Cf. Descartes, *Op. cit.*, p. 233].

Por todo ello, es dable afirmar que *(W)Horoscope* representa la imagen mental del personaje "Descartes", lo cual es un grado más de mediatización ya que, por su naturaleza, es en sí una clara meta-representación: la biografía. De este modo, la crisis del sujeto que se desprende del poema, también emerge por estos grados diferentes de ficcionalización, los cuales terminan produciendo una marcada labilidad en los límites de la representación poética. Ahora bien, lo que Beckett propone no es sino un nuevo marco de acción para su "Descartes". Por un lado, mediante la voz que habla en el poema y, por otro lado, a través de una voz otra que lo enuncia con la biografía de Baillet: a partir de allí, también se vierte una información dispersa por las notas. Es decir, que tenemos una doble aproximación y ambas recuperadas por la memoria. Descartes *recuerda* episodios de su vida mediante una suerte de soliloquio, donde es la memoria y el fluir de la conciencia quienes deciden qué decir y qué callar. La voz del filósofo caricaturizado toma la palabra del biógrafo Baillet y la recupera en un acto de descontextualización del lenguaje que reconstruye la biografía para reconstruirse en las palabras del poema: no es más que un personaje creado por un Beckett que usa las palabras del otro para su propia (de)formación.

Por otro lado, el poeta toma también la biografía y la deconstruye en una especie de guía crítica en las notas al final del texto. En las notas recuerda las lecturas, los textos anteriores, los cuales se convierten en material para la reformulación y la creación de un nuevo sujeto de enunciación. No obstante, se suma una nueva problemática si recordamos que se ha escondido y velado el trabajo de Mahaffy, un trabajo que enfatiza la necesidad de oscurecer el sentido del poema. Las notas, entonces, estarían ofreciendo en realidad pistas incompletas para una posible interpretación. Es en este punto donde la subjetividad se disgrega en una especie de falsa

identidad: por un lado un Descartes-personaje que no es más que la recreación del personaje biografiado y, por otro, un personaje que, al elaborar las notas, vela los datos y las fuentes.

Asimismo, debemos tener en cuenta el motivo principal que llevó a la composición del poema, es decir, el tiempo y la cronología de los acontecimientos “elegidos”. (*W*)*Horoscope* marca una sucesión discontinua que sigue la disposición de los datos de su hipotexto. El personaje Descartes, como decíamos anteriormente, articula un texto poético por medio de la memoria, pero sin la linealidad que requiere el género biográfico como tal. Por lo tanto, la pregunta es ¿cómo se formula esta discontinuidad en el texto? Como trataremos más adelante, el cambio de registro es un recurso que Beckett utiliza para devolver la palabra a Descartes y para que esta máscara pueda, de algún modo, recuperar parte del pasado. Estamos entonces frente al intento de reconstrucción de un pasado por medio del lenguaje. A lo largo de estos versos, la memoria de esta voz se dirige de un recuerdo a otro, mostrando lo imposible de una visión totalizadora del discurso, de la experiencia y de la vida. No se trata sino de la situación inversa que ocupa la posición del biógrafo: para Baillet, la biografía no es el intento de describir o relatar la vida de Descartes, sino que pretende mostrar la vida misma, como lo dice el título de su obra<sup>27</sup>. La diferencia de posiciones entre uno y otro se acrecienta por el tono irónico con que Beckett se refiere, no sólo a la figura del filósofo –quien pretende instalar un sistema de conocimiento verdadero a través de su filosofía– sino también al lugar en que se coloca la biografía como espacio de discurso verdadero.

Este nuevo personaje, “Descartes”, comienza el poema haciendo una pregunta: *What's that?*, pregunta recurrente en todo el texto, tanto por su complejidad y oscuridad, como por el lugar que ocupa la duda cartesiana ante el conocimiento de los objetos por medio de los senti-

---

<sup>27</sup> Cabe aclarar que esta diferencia señala dos ideas opuestas del lenguaje que responden a diferentes períodos, el siglo XVII y el siglo XX [Cf. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*. México, 1996, p. 70].

dos ¿Es posible, entonces, conocer el mundo? Según este personaje (y, por supuesto, según Beckett), el mundo se construye sólo a partir de la percepción mental de la realidad, ante lo cual cabe preguntarse si el sujeto puede dar cuenta de él o si sólo es el texto fragmentario tras el cual se desarrolla el personaje. Esta pregunta, que desde una mirada cartesiana pareciera “ontológica”, Beckett la coloca junto al siguiente verso —que también es una pregunta—: *An egg?*. Esta interrogación remite en forma indirecta al tema en cuestión —el tiempo—, pero desde un tono humorístico que desencadena una serie de cruces en los niveles de enunciación. Asimismo, la imagen del “huevo” puede ser interpretada como una metáfora de ese espacio cerrado donde se encuentran las imágenes que darán cierta estructura a la vida de cada individuo, todas ellas recreadas por la memoria y sus palabras. Una metáfora de un mundo personal que se aparta del mundo exterior, el cual ya no ofrece ninguna seguridad en el plano cognitivo.

La presencia del hipotexto surge, en principio, a través de un dato culinario. En *La Vie de Monsieur Descartes* leemos:

*Il avoit remarqué en faisant ses expériences qu'il n'y a rien de meilleur qu'une omelette composée d'oeufs coûvis depuis huit ou dix jours, qui la rendroient détestable si le terme étoit plus ou moins grand*<sup>28</sup>.

Esto también está señalado en la primera nota del poema que repite y captura la palabra del biógrafo para su reformulación y recontextualización:

*René Descartes, Seigneur du Perron, liked his omelette made of eggs hatched from eight to ten days; shorter or longer under the hen and the result, he says, is disgusting.*

Tal como podemos apreciar, esta nota es una traducción casi literal del texto de Baillet. De este modo, al ser la primera nota, funciona como la presentación formal del hipotexto. Esta exposición se despliega con un comentario acerca del gusto culinario de Descartes, imagen que permite descentrar esta figura con respecto al lugar que ocupa en la cultura occidental y, de modo

---

<sup>28</sup> Baillet, Adrien, *La Vie de Monsieur Descartes*, Paris, 1691, p. 449.

inverso, centralizarse en una problemática otra, propia del poema. Este movimiento sirve para vaciar el sentido canónico con el que se asocia el nombre del filósofo y poder reconstruirlo desde una nueva perspectiva más cotidiana. Un descentramiento que provoca el traslado de un género a otro, es decir, la conformación de una línea borrosa que se levanta entre ambos con las distintas metas que cada texto se propone: la biografía, el poema en sí, y la nota explicativa del poema. Asimismo, cabe destacar que las palabras “René Descartes, Seigneur du Perron” de esta primera nota están inscriptas en el retrato del filósofo que hiciera Franz Hals y que aparece reproducido en el grabado de la portadilla de la edición de 1691 de la biografía. La figura del pintor es tratada dentro del poema, también con una cierta ironía: *Who's that? Hals?/ Let him wait*. Las palabras que el personaje Descartes utiliza para Hals son prácticamente idénticas a las que utiliza para su desayuno, es más, también hacen referencia al tiempo y a la espera, temas luego desarrollados desde diferentes ángulos a lo largo del poema y, por cierto, de toda su obra: *Waiting for Godot* será un claro ejemplo. En conclusión, sería posible afirmar que el texto de Baillet funciona como un hipotexto que se disgrega en varias direcciones, no sólo a partir del texto propiamente dicho, sino también a partir de un elemento paratextual: el retrato que decora la primera página de la biografía y que nos presenta la imagen del filósofo. Aunque también podríamos considerarlo como una pantalla que oculta de manera deliberada el otro texto que funciona como fuente: el ensayo de Mahaffy.

### **LA POÉTICA DE UN DESAYUNO**

Pues bien, retomemos ahora el comienzo del poema. Allí donde el filósofo Descartes utiliza la pregunta como método de la duda hiperbólica, a partir de la cual, en su análisis filosófico, pretende ratificar la existencia de un yo por medio de un método racional, en el poema de Beckett se nos presenta como una duda para describir el estado sensorial (el gusto) y corporal



de su personaje. Es más, podríamos agregar que el deseo de Descartes de intentar comprender la existencia de Dios por medio de la razón, se reduce, irónicamente, al problema de la transubstanciación. Beckett, de esta manera, coloca en la voz de su personaje el cuestionamiento que proporciona la duda, pero con relación al mundo sensible, con referencias graciosas a la existencia, al fracaso y al tiempo. Desde este lugar se permite combinar registros y pasar de una profunda meditación sobre el tiempo a un registro más coloquial: el gastronómico<sup>29</sup>. En los versos 3 y 4 encontramos referencias a los hermanos Boot que, según las notas –provenientes de la biografía de Baillet–, refutaron a Aristóteles en Dublin en 1640<sup>30</sup>, lo cual también agrega una referencia, nada ingenua, a la ciudad natal del propio Beckett. Como señalábamos antes, este soliloquio presenta en sus primeros versos la discontinuidad que caracterizará a todo el texto. Discontinuidad que se traslada del campo de la enunciación al campo de la comunicación ¿A quién están dirigidas las preguntas? No podemos identificar esa segunda persona. Ante la falta de respuesta, se quiebra la relación “yo-tu” y se establece una figura poética que habla consigo misma<sup>31</sup>. Ante esta posición, el solipsismo cartesiano aparece, paradójicamente, como la imposibilidad de dar cuenta de una percepción empírica del mundo que, sin embargo, ratifica su sentido en el gusto, en el deseo de desayunar huevos incubados entre ocho y diez días. En una posición contraria a cierto pensamiento filosófico en Descartes, el poema mismo niega la unidad del conocimiento, de la referencialidad y de un punto de apoyo desde el cual la unidad se establece como regente de la experiencia. El filósofo “Descartes” es el bastión de un pensamiento que intenta re-encontrar el sentido en la unidad, un personaje creado por Beckett que,

---

<sup>29</sup> Téngase en cuenta que en los años 30 encontramos otras obras donde se produce un cruce similar, un ejemplo puede ser “Dante and the Lobster”, una de las narraciones de *More Pricks than Kicks* (1934), donde el estudio del italiano y de Dante se fusiona con el problema de cómo cocinar una langosta.

<sup>30</sup> Beckett, S., *Op.cit.*, p. 5 y Baillet, A., *Op. cit.*, p. 175.

<sup>31</sup> Este recurso está íntimamente ligado a las lecturas que hizo Beckett de Fritz Mauthner; y será utilizado en distintas obras como *Company*, donde la voz se habla a sí misma “para hacerse compañía”.

por el contrario, toma elementos del filósofo y enfatiza la fragmentación como parte fundadora de la experiencia. El hecho de dejar constancia de esta cotidianeidad estaría implicando la fractura entre un pensamiento que no puede ser enunciado y esa percepción sensible que sí podría llegar a serlo, aunque sea erróneamente. Es decir, el solipsismo en cuanto acción de *pensar* implica el no poder expresar. De este modo, Beckett retomará este punto e inducirá lo mínimamente decible –por caso, lo experimentable–, es decir, el texto.

La segunda estrofa se ubica dentro de los límites de los datos filosóficos pero, sin embargo, muestra confusiones, como la que se manifiesta entre Galileo padre, Vincenzo y su hijo, lo cual remite al comienzo de las reminiscencias. Leemos en el texto:

*Galileo how are you  
And his consecutive thirds!  
The vile old Copernican lead-swinging son of a sutler!  
We're moving he said we're off –Porca Madonna!  
The way a boatswain would be, or a sack-of-potatoey charging Pretender.  
That's not moving, that's moving.*

La confusión a la que hacíamos referencia se presenta a partir del cambio de persona gramatical: se pasa de la segunda, “you”, a la tercera persona que sugiere el adjetivo posesivo “his”. Según la nota relativa a estos versos, Descartes quiere dirigirse con desprecio a Galileo hijo por su escrito de tono sofisticado acerca del movimiento de la Tierra, pero la confusión se remarca con las referencias a la música:

*And his consecutive thirds!*

Recordemos que Vincenzo Galileo (1533-1591) fue músico y uno de los fundadores de la “Camerata Veneciana”. Su hijo, Galileo, descubrió que podía medirse el tiempo a partir de las oscilaciones de un péndulo, hallazgo que el poema se encarga de recordar con la palabra *lead-swinging*. Asimismo, la imagen del movimiento pendular es recurrente en la obra beckettiana: el vaivén de la silla de *Murphy*, el del personaje femenino de *Rockaby* o el recorrido en *Foot-*

*falls*. Este movimiento, a su vez, nos remite a la intermitencia en la que se desarrolla la experiencia de Descartes: un ir y venir del espacio cerrado craneal y mental al espacio exterior y sensible. Cuestión que nos remite a otra pregunta, ¿por qué Beckett elige, conserva y reelabora un dato incorrecto de esa biografía? Tal elección nos sugiere, tal vez, la dubitación acerca de la veracidad de la fuente, por un lado, y, por el otro, de la idea de una identidad que no puede ser enmarcada sólo por un nombre, lo cual acentúa el defasaje entre vida y escritura al cual ya aludimos.

En el verso octavo se retoma el tema del movimiento de la Tierra junto con la problemática de la movilidad y la inmovilidad, lo cual es tomado de su ensayo sobre la obra de Joyce, cuando alude a la premisa de Giordano Bruno: “la velocidad máxima es el estado de reposo”<sup>32</sup>. La tensión que se establece entre estos dos estados es puesta por Beckett en boca de Descartes y en discusión con las palabras de Galileo “*eppur si muove*”, dichas en el momento de la abjuración de sus teorías basadas en las de Copérnico. El tono humorístico se acrecienta con el doble sentido que otorga Beckett a esta idea de movimiento: por un lado, el comentario con respecto a un barco que zarpa y, por otro lado, en el último verso de esta estrofa,

*That's not moving, that's moving,*

donde por medio de un juego de palabras, vemos que la acción se presenta en forma ambigua por su sentido reflexivo, es decir, que el verbo “*move*” puede ser interpretado como mover o conmoverse. De esta manera, está señalando la disolución de una división categórica y binaria entre estos dos conceptos, para volver nuevamente a la idea de Bruno, donde la inmovilidad y la movilidad se corresponden. Es por ello que la acción pasaría a transformarse en inacción. El sujeto se convierte en un objeto ya que no se mueve sino que es movido. El contramaestre que

---

<sup>32</sup> Beckett, S., “Dante...Bruno. Vico...Joyce”. In: *Disjecta*, London: Calder, 1983, p. 21 [la traducción es mía].

se aleja de la costa se encuentra en aparente estado de quietud con relación al movimiento del barco en que se encuentra. El sentido de la palabra “*pretend*” se refiere a la “simulación” que se produce en la percepción de un cuerpo en estado de reposo que se encuentra sobre otro que se muestra en movimiento (e incluso a la inversa), de allí la alusión a la “bolsa de papas” que, pasando a un tono coloquial, denota inmovilidad.

Esta problemática nos recuerda al pensador postcartesiano Geulincx en quien Beckett encontrará algunas ideas en común que plasmará algunos años después en su novela *Murphy*<sup>33</sup>.

En la *Ética* del pensador belga, se alude a la noción de movimiento puesta con relación a un barco dirigiéndose hacia un lado y su tripulante en estado de quietud. La propuesta de esta relación está centrada en la idea de libre albedrío. Tal es así que lo lleva a preguntarse de qué modo el movimiento de la nave implica el movimiento del sujeto que está sobre ella en estado de reposo, dando a entender, así, los límites de la libertad del hombre. Desde esta perspectiva, la postura que se desprende de este uso del pensamiento ocasionalista es de carácter existencial. El individuo no puede elegir sus acciones, sino que se corresponden, en una posición beckettiana, al azar<sup>34</sup>.

En cuanto al uso de la palabra “*potatoey*” que aparece en este verso, tenemos que aclarar que se trata de un uso irlandés que utilizan los niños por “*potatoes*”. Esto señala que también Beckett recurre a parte de su pasado en Irlanda y a recuerdos de su niñez que manifiesta por medio del lenguaje que utiliza<sup>35</sup>. Si nos adelantamos y observamos los versos 90 y 91, vemos que se retoma esta problemática del movimiento con un nuevo sentido que hará referencia a una clara connotación sexual. Allí leemos:

<sup>33</sup> Cf. Beckett, S., *Murphy*. London, 1993, p. 101.

<sup>34</sup> Cf. Cohn, Ruby, “Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett”. In: Esslin, Martin, *Samuel Beckett*. New York: Prentice-Hall, pp. 170-172.

<sup>35</sup> Más adelante (verso 29) encontraremos la palabra “*Doaty*”, típicamente irlandesa la cual se podría traducir como “adorable”.

*Then I will rise and move moving  
toward Rahab of the snows.*

El verso noventa hace alusión a la erección y al movimiento de la relación sexual, mientras que el siguiente verso hace alusión a Rajab, una prostituta de Jericó, referencia bíblica tomada del libro de Josué y también de otra de las habituales lecturas de Beckett, la *Commedia dantesca*<sup>36</sup>. En este contexto vemos que la superposición de este personaje bíblico con la reina Cristina de Suecia es altamente sugestivo, ya que en los versos siguientes se dirigirá a ver a su protectora (versos 92 y 93) superponiendo sentidos y alterando una posible unidireccionalidad del sentido del texto.

La tercera estrofa retoma el tema gastronómico con la misma pregunta del primer verso.

La transcribimos:

*What's that?  
A little green fry or a mushroomy one?  
Two lashed ovaries with prosticiutto?  
How long did she womb it, the feathery one?  
Three days and four nights?  
Give it to Gillot.*

En el tercer verso se hace una referencia a los huevos revueltos de su desayuno por medio de una analogía con los ovarios, junto con la cual encontramos un *portmanteau*, “*prosticiutto*”, donde se unifica la palabra italiana “*prosciutto*” (jamón) y “*prostitute*”. La unión de estos elementos denota el fracaso del desarrollo vital del embrión. Tanto los huevos como la prostituta representan la falta de posibilidad o la no intención de engendrar vida, con lo cual volvemos a la problemática de la intención escéptica que quiere remarcar Beckett en su poema: el sentido del nacimiento. El siguiente verso se encamina otra vez hacia el tema central, el tiempo: como sólo han pasado tres días –cosa que no es suficiente para el gusto culinario de

<sup>36</sup> Cf. *Biblia de Jerusalén*, Josué 2: 1-24 y Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, Buenos Aires, Lohlé, 1972, Par. IX, v. 117.

Descartes— ordena que se entreguen los huevos de su desayuno nuevamente a su ayudante. A todas luces, el objetivo supone continuar con la espera, con el fluir del pensamiento y, obviamente, con el texto. Es por ello que la espera no sólo es una confirmación del paso del tiempo, sino también la conformación del propio discurso poético. Por caso, ¿no es entonces la espera una parte esencial del ser?

En la cuarta estrofa, Descartes cambia nuevamente el registro de la enunciación y regresa a sus memorias. Sobre los tres nombres a los que alude el filósofo en el primer verso, Faulhaber, Beeckman y Pedro el Colorado, la nota aclaratoria nos dice "*He solved problems submitted by these mathematicians*" lo cual se corresponde con lo que dice Baillet en su biografía<sup>37</sup>. Entre esos recuerdos se interpone una visita que realizó durante su juventud a los Alpes en una primavera y que por consecuencia del calor del sol y del viento cálido, era probable que se produjeran avalanchas de nieve<sup>38</sup>. De allí pasa a establecer la relación con el pensador provenzal Gassendi. Los versos 17 al 20 dicen:

*Faulhaber, Beeckman and Peter the Red  
come now in the cloudy avalanche or Gassendi's sun-red crystallly cloud  
and I'll pebble you hen-and-a half ones  
or I'll pebble a lens under the quilt in the midst of day.*

La relación entre los dos personajes, Descartes y Gassendi, se centra en el interés común en el "*parhelion*", una ilusión óptica que se presenta como un halo luminoso que a veces se observa alrededor del sol y que se origina a causa de unas partículas de hielo suspendidas en la atmósfera terrestre<sup>39</sup>. Estamos, así, ante el tema de la ilusión óptica, que nos conduce nuevamente a pensar acerca de la percepción verdadera y segura de los objetos y de la realidad material, cuestión, como dijimos anteriormente, afín tanto al filósofo como al propio Beckett. Como

<sup>37</sup> Baillet, Adrien, *Op. cit.*, Tomo I, p. 50 / 68 / 69-70, respectivamente.

<sup>38</sup> *Ibidem*, Tomo I, p. 127.

<sup>39</sup> Hedberg, Johannes, *Samuel Beckett's Whoroscope. A Linguistic-Literary Interpretation*, Stockholm: Moderna språk monographs, 1972, p. 14.

vemos, los temas se van sucediendo y repitiendo como una especie de enumeración caótica, donde es necesario recurrir a las fuentes, más allá de las notas, para recuperar la intención del poeta.

Pasemos ahora a la siguiente estrofa donde Descartes nos habla de su hermano. La razón por la que se dirige a él en esos términos está también explicada en las notas al final del poema: un asunto de dinero en que el filósofo se siente estafado. En el cuarto verso de esta misma estrofa encontramos un cambio de registro relacionado nuevamente con su desayuno:

*Hey! pass over those coppers,*

para volver en el siguiente verso a su meditación:

*Them were the days I sat in the hot-cupboard throwing Jesuits out of the skylight.*

La remisión al recuerdo por medio de la construcción adverbial temporal remarca el motivo del soliloquio que está enunciando la voz poética. Allí rememora su estancia en una habitación, al lado del fuego, como lo hace el filósofo en el *Discurso del método*<sup>40</sup> y une a este recuerdo su discusión con los jesuitas, con quienes él se ha formado. Luego prosigue un pareado al que ya hemos hecho alusión, el dedicado al pintor Hals, para continuar con otra estrofa a la que también aludimos al hacer referencia a la estructura de monólogo interior del poema. Dicha estrofa corresponde a los versos 31 al 40.

La siguiente sección contiene sólo tres versos y vemos que reduce los temas centrales del poema, el tiempo, el desayuno y la procreación, a una mínima expresión. Este momento del poema se interpone a la meditación de Descartes. Pregunta sobre sus huevos para el desayuno nuevamente.

*What's that?  
How long?*

---

<sup>40</sup> Cf. Descartes, R., "Discurso del método", II parte. In: *Op. cit.*, p. 143.

*Sit on it.*

Los siguientes recuerdos aluden a una serie de visiones que tuvo Descartes en sueños durante el mes de noviembre de 1619. Acerca de este episodio, Baillet nos cuenta que “el viento que lo impulsaba hacia la iglesia del colegio, cuando padecía del lado derecho, no era más que el Genio Maligno”<sup>41</sup>. La aclaración correspondiente a este verso nos agrega información acerca de las peregrinaciones que realizó Descartes hacia Loreto:

*A wind of evil flung my despair of ease  
against the sharp spires of the one  
lady:  
no once or twice but...*

Las siguientes referencias se conectan con el efímero interés que tuvo Descartes en los Rosacruces. De allí que en el verso 56 leamos: *and farewell for a space to the yellow key of the Rosicrucians*. Descartes había escuchado hablar de ellos durante su estancia en la zona sur de Bohemia. Buscó a algún miembro de esta sociedad para discutir sobre el pensamiento rosacruz pero fue en vano. El emblema de la cruz de esta sociedad secreta es sustituido en el poema de Beckett por una llave, que simbolizaría la apertura hacia el conocimiento y la verdad, sin embargo esta apertura jamás satisfizo a Descartes<sup>42</sup>.

Entre los versos 56 y 65 encontramos referencias al pensamiento cartesiano sobre la Eucaristía. Beckett añade en las notas la figura del teólogo jansenista Antoine Arnauld<sup>43</sup>, con quien Descartes había discutido acerca del problema de la transubstanciación, la transformación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. Esto fue tema de discusión entre dis-

---

<sup>41</sup> Este fragmento de la biografía de Baillet está tomado de Descartes, R., *Op. cit.*, p. 28.

<sup>42</sup> Cf. Harvey, Lawrence, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>43</sup> Antoine Arnauld (1612-1694) se opone al modo cartesiano de distinguir cuerpo y alma, el texto que critica específicamente es *Meditaciones* de Descartes. Los jansenistas remarcaban la importancia de la gracia en la salvación, mientras que los jesuitas defendían la idea del libre albedrío. Cf. Hellyer, Marcus, “Jesuit Physics in the XVIII Century”. In: O’Malley, J. et al (Ed.), *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2000, p. 546.



tintos grupos cristianos. Arnauld no comprendía cómo Descartes podía reconciliar su teoría de la materia con la doctrina de la transubstanciación. Estos versos son un comentario de la respuesta que da Descartes a Arnauld. Por medio de juegos de palabras Beckett coloca en el centro de esta supuesta reflexión la relación entre lo líquido y lo sólido. Dice el texto:

*So we drink Him and eat Him  
And the watery Beaune and the stale cubes of Hovis  
Beaus He can jig  
as near or as far from His Jigging Self  
ans as sad or lively as the chalice or the tray asks.  
How's that, Antonio?*

Hay dos referencias que hay que tener en cuenta y que Ruby Cohn<sup>44</sup> ha destacado especialmente. Las palabras “*Beaune*” y “*Hovis*”. La primera designa a un tipo de vino francés, la segunda es la marca de un pan lactal. Por medio de estos términos, Beckett juega con los dos idiomas que serán el material de su escritura: el inglés y el francés. La palabra francesa “*Beaune*” que refiere al elemento líquido, ya que se trata de vino, se pronuncia de forma similar a “*bone*” en inglés (hueso), pasando en el juego de palabras a señalar lo sólido. La palabra inglesa, “*Hovis*”, una marca de pan lactal, es fonéticamente similar en francés a “*eau vie*” (agua de vida), con lo cual estamos ante el mismo proceso. De esto se desprende un cruce irónico entre lo sólido y lo líquido que sugeriría la transubstanciación. Este tipo de juegos idiomáticos, como comentamos anteriormente, lo encontramos también en la obra de Joyce, sobre todo en su *Finnegan's Wake*, por ejemplo la frase “*Much as vecious*”<sup>45</sup> que “*leída*” en español, fonéticamente se pronuncia de modo similar a “*muchas veces*”. Además de estos juegos, en estos versos se muestran claros el tono irónico hacia la postura cartesiana y la creencia religiosa católica, y podemos agregar, indirectamente a Irlanda y su fanatismo religioso.

<sup>44</sup> Cohn, Ruby, *The Comic Gamut*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1962, p. 14.

<sup>45</sup> Joyce, James, *Finnegans Wake*, London: Penguin, 1976, p. 481.

En el verso 66 se cruzan, una vez más, la alusión filosófica con el tema gastronómico.

Dice el poema:

*In the name of Bacon will you chicken me up that egg.  
Shall I swallow cave-phantoms?*

El centro de este juego de palabras lo encontramos en la figura del filósofo inglés Francis Bacon, quien rompe la relación entre la filosofía y la escolástica medieval, rechazando la subordinación de la ciencia a la religión. Para el pensador inglés, la mente humana es proclive, por la ilusión, a caer en errores, de allí el término que aparece en el poema, “*phantoms*”, del cual también deducimos los engaños de los cuales podemos ser víctimas. Esta alusión también conlleva una referencia a la alegoría de la caverna de Platón, donde el filósofo griego postula una teoría acerca de la percepción de la realidad en relación con el mundo de las ideas. Obviamente la relación cómica que se establece en este verso es con el “*bacon*”, es decir el “tocino”, que acompaña a los huevos revueltos en el típico desayuno inglés, lo que nos conduce nuevamente al tema del poema.

Luego de hacer una mención de Anna María Shurmann, “discípula de Voët, el adversario de Descartes” según se afirma en la nota respectiva, llegamos al verso 73 donde Beckett combina la sentencia cartesiana “*Cogito, ergo sum*” [Pienso, luego soy] y la de San Agustín: “*Si enim fallor, sum*”<sup>46</sup> [Si caigo en el error, soy]. La línea quedará conformada del siguiente modo: ¡*Fallor, ergo sum!* Este verso lo consideramos de gran importancia porque no sólo se remonta a estos dos pensadores, sino también puede ser leído en clave metatextual. Beckett siempre fue conciente del fracaso del hombre frente a su obra y su lenguaje. Reconocer la posibilidad de fracasar implica reconocer los límites que nos impone el mundo para ser conocido, para poder ser enunciado, es decir, para poder ser escrito y, a partir de ello, es el fracaso el que

<sup>46</sup> Sant'Agostino, *De libero arbitrio*, Roma, 1987, II, iii, 7.

transformará al poeta en creador. De alguna manera, la forma del fracaso es lo que va a caracterizar a cada cual según la postura que adopte frente a él. Por otro lado, debemos rescatar el uso que hace Beckett de sus fuentes, la libertad que se toma para entrelazar las referencias y a partir de allí brindar un nuevo sentido que le sea útil a su propio texto, un sentido nuevo del texto anterior.

Más adelante retoma el tema del desayuno por última vez. En la anteúltima estrofa aprueba la incubación de los huevos, lo cual demuestra el paso del tiempo que transcurrió entre los pensamientos del propio filósofo.

*Are you ripe at last,  
my slim pale double-breasted turd?  
How rich she smells,  
this abortion of a fledgling!*

Es interesante ver cómo dos tiempos se unen en este poema, por un lado un presente (referido a los comentarios gastronómicos) y un pasado (referido a su vida y a sus reflexiones), ambos se conjugan en un presente de enunciación, que por los versos 92 y 93, nos sitúa en Estocolmo, donde Descartes enseñaba a la reina Cristina:

*the murdering matinal pope-confesed amazon  
Christina the ripper.*

Las referencias negativas con respecto a la reina se deben, según las notas, a que si bien el filósofo usualmente se quedaba hasta casi el mediodía en la cama (cabe aclarar que Beckett hacía lo mismo, lo que nos permite entrever ciertos elementos autobiográficos), un día de noviembre, la reina Cristina le pidió que se hiciera presente en su lugar de estudio a las cinco de la mañana. Descartes, por el frío invernal enferma y es atendido por el médico de la corte, enemigo suyo. En la última estrofa se alude a este médico holandés. Descartes le pide:

*Oh Weulles spare the blood of a Frank  
who has climbed the bitter steps,*

*(René du Perron...)  
and grant me my second  
starless inscrutable hour.*

René du Perron es el mismo Descartes. Notemos la relación que establece con el verso anterior, donde utiliza el vocablo “*perron*” pero en su acepción inglesa, es decir, “*step*”. Nuevamente es posible observar el traspaso de un idioma a otro, lo cual nos acerca al futuro bilingüismo de Beckett. A su vez encontramos, en los dos primeros versos del fragmento recién citado, un traslado del sujeto de la enunciación a una tercera persona lo que nos remite a la oscilación con respecto a la voz enunciativa, a la cual hicimos referencia al principio de este capítulo. Esto nos marca, una vez más, un estado de indeterminación que se irá acrecentando a lo largo del desarrollo de su obra.

La segunda hora a la que se refiere el anteúltimo verso está en consonancia con la primera, vale decir con la de su nacimiento. Si retornamos el principio del poema (donde planteábamos el dilema del Horóscopo en la vida del mismo Descartes), veremos que el reclamo de una hora sin astros se funda en que ello imposibilitaría indagar su futuro, y consecuentemente el momento de su muerte, por medio de una carta natal. En el poema encontramos esas tres marcas intertextuales que funcionan en distintos niveles: el formal, el temático y el paródico. También varios niveles de enunciación ya sea temporales como temáticos. La forma y la estructura fragmentaria dejarán fuera de su esquema la figura de un sujeto que proporcione unidad al texto. De este modo, el pensamiento de Beckett se escurre entre la voz de la máscara elegida, sobre todo en los comentarios en contra de la religión y en los dichos que satirizan el pensamiento cartesiano. Dice T. S. Eliot en su ensayo “Las fronteras de la crítica”:

*la originalidad poética consiste en gran parte en una manera original de combinar el material más diverso e inverosímil para formar un nuevo todo*<sup>47</sup>.

Esto ocurre en (*W*)*Horoscope* y se enfatiza en la escritura de su segundo libro, *Echo's Bones*.

Beckett, de este modo comienza a construir su propio pasado literario. Según Curtius,

*el presente intemporal, rasgo constitutivo de la literatura, implica que la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente*<sup>48</sup>.

Frente a ello, entendemos que la lectura es la que recupera esa intemporalidad (en la fusión de los tiempos a la que aludíamos) y es la que hace interactuar a los textos. En (*W*)*Horoscope*, lo encontramos a partir de la inclusión directa de la fuente en las notas y quizá también, por la múltiple mediatización que se produce, es decir, por el traspaso de la biografía al poema, develado a partir de los comentarios finales. Ese discurrir fuera del tiempo implica, de alguna manera, la inmersión del texto en una lectura que entra en conflicto con su propio tiempo y es por esta razón que, volviendo a una de las premisas iniciales, aparece una traición en la reformulación de una genealogía diferente: nueva, por las superposiciones que supone, y novedosa en los cambios formales que propone. El tiempo sucede o, como decíamos antes, fluye en varios niveles, la voz enunciativa del poema, proyectada hacia un pasado y en un presente, se interrumpe necesariamente con las referencias a las notas, las cuales pertenecen a otra voz y a otra instancia temporal.

Si retomamos la comparación con el poema *The Waste Land*, podremos observar que Eliot es más universalista en la elección de fuentes, quizás por la influencia de Ezra Pound. En cambio, Beckett es más puntual y más lúdico con las palabras, quizá para continuar el juego que comenzara su amigo James Joyce. En ambos casos, la influencia de —como diría Eliot— una

<sup>47</sup> Eliot, T.S., *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires: Sur, 1959, p. 109. Eliot hace la aclaración que igualmente es imposible descubrir a partir de estas intertextualidades el "misterio" de la transformación en gran poesía.

<sup>48</sup> Curtius, Ernst, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México: F.C.E., 1975, p. 34.

tradición de muertos, se verá sometida a la lectura de sus maestros vivos<sup>49</sup>, que se transformarán a su vez en estos textos, en una tradición oculta, creada e iniciada por los discípulos. Es en estas transformaciones donde se establece la continuidad y es este el momento en que la tradición reformula la “*auctoritas*” fundante. En los casos antes mencionados, es dable sospechar que las citas, las referencias y los recursos poéticos esconden esta otra anterioridad textual presente en los borradores, en el lado privado de la escritura. La tradición que queda expuesta en ambos textos da cuenta, tanto en su forma como en sus referencias, de una herencia compartida y quizá mediatizada por sus mayores. Nos interesó en el primer capítulo, ante todo, rastrear los procedimientos de composición usados por Beckett en este, su primer poema, para observar de qué modo utiliza los hipotextos y cómo descentraliza la voz en la conformación de un sujeto poético. (*W*)*Horoscope* es un texto que se disemina, que no puede encontrar un eje discursivo pleno, ya que desde la estructura fragmentaria y por la inclusión de las notas, estará impugnando las posibilidades de una lectura cerrada. Por lo tanto, podemos sostener que, ya sea el sujeto de la enunciación como el del enunciado, se nos presentan como un único sujeto múltiple y en un movimiento que se aleja cada vez más de ese centro que deseaba establecer la voz del personaje “Descartes” dentro de la estructura del conocimiento. Beckett, indudablemente, ataca de plano la uniformidad de un “yo” que se esconde tras un personaje que se irá desdibujando con sus propias palabras.

---

<sup>49</sup> Mucho más notorio es el caso de la relación entre Pound y Eliot. La edición facsimilar del manuscrito de la primera versión del poema que tratamos es un fiel documento del papel de corrector que asumió Pound con respecto a la escritura de Eliot en esta época. El caso de Joyce y Beckett se complejiza, aunque sepamos que muchas de las actitudes del joven Beckett fueron un reflejo de las de su amigo. Cfr. Ellman, R., *James Joyce*, Barcelona, 1993; Knowlson, James, *Damned to Fame*, New York, 1996.

## Capítulo II

### *Echo's Bones and Other Precipitates*

*Me han venido a visitar mis antepasados.  
No tengo, con ellos, en común  
más que la palabra conservada en los pliegues de la palabra.*  
Edmond Jabès

#### **OBLITERACIONES PARA UN TÍTULO**

*Echo's Bones and Other Precipitates* es el título del segundo libro de poesía de Samuel Beckett. Los poemas que lo integran fueron escritos en el periodo 1931-1935 y publicados ese último año en París por *Europa Press*. En realidad, se trata de una "edición de autor" que constaba de 327 ejemplares que el mismo Beckett solventó y pagó a George Reavey, el director de la editorial. El volumen está compuesto por trece poemas de variada estructura y de los cuales sólo se había publicado "Alba"<sup>1</sup>. Asimismo, allí encontramos diferentes relaciones intertextuales con una serie de textos que proceden de diferentes épocas y géneros, entre ellos, las canciones de los trovadores y de los *minnensinger* del medioevo, canciones que Beckett estudió durante su estancia en el *Trinity College* de Dublín con el profesor de literatura Rudmose-Brown, un escocés que estaba interesado en la *langue d'oc* y la literatura provenzal<sup>2</sup>. Estos géneros, tanto en su forma como en su contenido, sufren claras modificaciones en manos de Beckett, sobre todo, cuando tiende a invertir la intención y el tono de cada uno de ellos. Entre las características de la poesía del joven Beckett que volvemos a encontrar aquí, se encuentran, en primer lugar, la exposición conciente de su erudición y una predisposición a retomar fragmentos de sus hipotextos, principalmente, allí cuando rescata aquellos elementos que le resultaban úti-

<sup>1</sup> "Alba" fue publicado en la revista *Dublin Magazine* [Vol. VI] en el número de octubre-diciembre del año 1931.

<sup>2</sup> Mercier, Vivian, *Beckett / Beckett*, London: Souvenir Press, 1977, p. 35.

les para crear su propia visión del mundo. En segundo lugar, se produce una condensación de sentidos, principalmente, en los poemas más breves como “Da Tagte Es” o “Echo’s Bones”.

Con respecto a los géneros trovadorescos, aquí encontraremos dos “enuegs”, dos “albas” y tres poemas del atardecer o “serenas”. Junto a ellos, Beckett agrupará bajo el nombre de “*sannies*” (término que significa “*blood tinged discharges from ulcers and infected wounds*”<sup>3</sup>), un conjunto de textos que enfatiza las imágenes de decadencia y entropía que vemos en el resto de los poemas. Tal vez se trate de una especie de nuevo “género” cuya empatía se formularía a partir de las reformulaciones efectuadas en los géneros medievales mencionados. Por otro lado, encontramos también una compleja red de lecturas que se presenta por medio de citas o referencias a autores que, por sus veladuras, cambios y usos, se vuelven cada vez más oscuras y ambiguas. Algo similar sucede con las alusiones a lugares de Dublín e Irlanda. Como señalan muchos críticos, tanto las profusas puntos biográficos como los datos privados del joven poeta (a veces bromas) que fueron puestos en calidad de remisiones para los más cercanos a su entorno, obstruyen el fluir de la lectura de los textos e invitan a detenernos para reconstruir un posible sentido en los poemas.

En el contexto de su producción, podríamos establecer en este libro un límite dentro de su creación poética y de su vida personal. Entre los acontecimientos propiamente biográficos debemos resaltar la muerte de su padre en 1933, un deprimente peregrinaje por Londres y Alemania, los fracasos de sus relaciones amorosas y, como anunciamos en el capítulo anterior, el abandono de su promisoria carrera académica. A partir de este último dato, sobre todo, podríamos inferir que *Echo’s Bones* se ubica en el último eslabón de una escritura pensada y producida sólo en inglés y exponiendo un claro uso de sus lecturas académicas. Por ello, este volumen

---

<sup>3</sup> Ben-Zvi, Linda, *Samuel Beckett*, Boston: Twayne, 1986, p. 58. Cf. asimismo KNOWLSON, *Damned to fame*. New York: Simon & Shuster, 1996, p. 209.



ocupa un lugar liminar entre dos poéticas que ahora se superponen y que más adelante mostrarán claras diferencias: la de su juventud —donde desarrolla una retórica compleja a través de un eslabonamiento de citas— y la de su madurez, que nos mostrará una poética donde el ensimismamiento del sujeto dará como resultado una presencia más explícita de un “yo” poético, junto con la desretorización del texto y el despojamiento de un lenguaje del que desconfía, pero que, no obstante, reconoce como el único material que tiene a su disposición. Ello ocurrirá en su última producción, donde nos encontraremos con un poeta que ha dejado de lado ese afán erudito de este primer período. Sin embargo, postulamos que ambos estilos conviven en *Echo's Bones*, como una mirada hacia el pasado y como una proyección hacia las palabras de una poética propia, cada vez más alejada de la acumulación. Con todo, no sólo en cuanto a la forma y la estructura encontraremos esta tensión entre miradas poéticas, sino también a través de la presencia de esa primera persona o sujeto de la enunciación, puesto que continuamente oscilará de una zona a otra por el límite entre su mundo interior y el exterior. Esta inestabilidad da cuenta de una búsqueda que se desarrollará más tarde tanto en sus poemas como en los otros géneros que abordará. Asimismo, conviene recordar que, durante este período, Beckett escribió otra serie de poemas que fueron editados en diferentes publicaciones y que luego él mismo denominó “*jettishoned poems*” ya que fueron descartados en posteriores libros que reunieron su obra poética<sup>4</sup>.

La primera edición del volumen llevaba el título de *Echo's Bones and other Precipitates* que luego Beckett, para la edición de *Poems in English* de 1961, redujo a *Echo's Bones*. Esta eliminación se encuentra en consonancia con su postura de despojamiento de la retórica puesto que, hasta ese año, el propio Beckett ya había recorrido un largo camino de des-retorización de

---

<sup>4</sup> Se trata de “From the only poet to a shining whore” (1930), un poema escrito para una antología de canciones de Henry Crowder y cuatro poemas que aparecieron en la antología *The European Caravan* en 1931. Este conjunto de poemas no recolectados en libro será tratada más adelante.

su lenguaje, algo que podemos percibir en obras escritas en ese tiempo como, por ejemplo, la pieza para radio *Embers* (1959) o los dramas *Act Without Words I y II* (1956) que acompañan este proceso. La extensión del título primigenio, quizás caracterice la naturaleza de los textos y explique demasiado la intención del joven poeta, lo cual más adelante, al operar una fuerte reducción, presentará una figura más sugerente y ambigua de lo que ya era. Podemos inferir también que, en realidad, no encontramos “*otros precipitados*”, sino que son siempre los mismos restos, un mismo fracaso siempre recurrente y continuamente despojado, hasta que sólo permanecen los huesos de Eco diseminándose en una repetición constante. En este libro vamos a encontrar, además, una serie de relaciones intertextuales, sobre todo hipertextuales –según la categoría de análisis del Genette de *Palimpsestes*<sup>5</sup>–, que nos llevarán desde Ovidio a Rimbaud, pasando por Dante, los poetas provenzales y Goethe.

Como vimos en el capítulo anterior, Beckett ya realizaba veladuras con respecto a su hipotexto en (*W*)*Horoscope*. En este caso, veremos que la complejización se agudiza no sólo por la multiplicación de las fuentes, sino también por la forma parcial y fragmentaria de tomar y citar esos textos en su recontextualización. Este proceso ocurre, ya sea cuando reescribe los distintos géneros literarios o cuando presenta los temas a los que alude en la relación intertextual. La relación que Beckett establece con la naturaleza de dichas fuentes está presente en la segunda parte del del volumen original, titulado “*and Other Precipitates*”. Allí encontraremos cierta ambigüedad en el término “precipitado”: por un lado, tendremos una mirada que se dirige hacia un elemento perteneciente al ámbito de la ciencia, el componente químico que ya ha destacado metafóricamente Laura Cerrato<sup>6</sup> a partir de la definición del *Diccionario de la Real Academia Española*: “materia que por resultado de reacciones químicas se separa del líquido

<sup>5</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1992, p. 16.

<sup>6</sup> Cerrato, Laura, “Algunos «precipitados» clásicos en *Echo's Bones* de Samuel Beckett”. In: *Beckettiana* N° 7/8, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1999, p. 68.

en que estaba disuelta y se posa más o menos rápidamente”. Laura Cerrato recalca la idea de fragmentación y resto, aludiendo a la naturaleza reducida de Eco y, sobre todo, a la relación intertextual que se establece en la obra con respecto a sus fuentes. Es decir, de aquellos textos citados o aludidos, lo único que subsiste es una reducción a lo mínimo fragmentado que reposa en un nuevo contexto, en una nueva superficie. Quizás podamos extender este sentido a una futura precipitación y fragmentación de los textos que integran *Echo's Bones*, ya que la idea de corrupción y decadencia se presenta como una marca muy fuerte que apunta a una posible supervivencia desgastada y delimitada por aspectos negativos. Además, podemos aludir a un tópico recurrente en la obra beckettiana: la caída, en este caso, asociada con el concepto de precipitación, con lo cual se prolonga la noción de descenso, tanto en lo formal como en lo personal y social. La mirada del poeta descubre una realidad de la que no puede escapar más que a través de una mirada introspectiva cuya agudización formal, si bien ocupa plenamente la última época de su producción, ya la encontramos aludida en algunos poemas de esta serie.

### **LA PRESENCIA OVIDIANA**

En este segundo libro de Beckett, la primera referencia indiscutida es *Las Metamorfosis* de Ovidio, presente desde el propio título. La idea de “metamorfosis” nos acerca las nociones de pasaje y de tránsito junto con la de mutación. Es decir, frente a la escritura, el poeta debe elegir su recorrido, su tránsito de una herencia a una voz poética individual, lo cual aquí podría tratarse de aquellas mutaciones a que aluden las fuentes utilizadas. Si todo tránsito implica un cambio, veremos que en muchos de estos textos el motivo del viaje o del recorrido —por ejemplo, los paseos por Dublín—, nos acerca a esta problemática. Por otro lado, ese tránsito también se producirá con respecto a la temporalidad, es decir, con relación al traspaso de un momento del día a otro, tal como ocurre con las albas o las serenas, lo cual trataremos más adelante. Sin

embargo, conviene subrayar que, a partir de aquí, se produce un cambio importante en la estética beckettiana puesto que pasa de una poética a otra. Por su parte, el título hace alusión a la relación entre los personajes míticos del "Libro III" de la obra latina: Eco y su enamoramiento trágico de Narciso. Dice Ovidio: "Cuando la Saturnia se dio cuenta de esto (es decir, que había sido burlada por Eco por medio de la conversación) dijo: De esa lengua, con la que he sido burlada, se te concederá una mínima facultad y un muy limitado uso de la palabra"<sup>7</sup>. Esta "mínima facultad" a la que se refiere el texto representa una duplicación de voces escuchadas, la repetición y la devolución de las palabras que ha oído. Más adelante, después de fracasar en varios intentos por llegar a Narciso a fin de comunicarle su estado de enamoramiento y luego de la huida de éste, Eco se siente despreciada, lo cual le produce tal tristeza que llevará a que su cuerpo se reduzca hasta la delgadez extrema. Agrega Ovidio: "solamente le quedan la voz y los huesos, permanece la voz; cuentan que los huesos adoptaron la figura de una piedra"<sup>8</sup>. A partir de aquí, veremos que los elementos privilegiados por Beckett serán las imágenes de degradación, despojo y desaparición del cuerpo con el objetivo de, por un lado, realzar la presencia de una voz que continúe diciendo y, por otro, de exaltar la incomunicación y la repetición. La ninfa Eco sobrevive a su destino en una situación de reducción que enmarca las características señaladas por Beckett a lo largo del libro. Finalmente, cabe agregar, fracasa cualquier intento de establecer la unión ideal de los amantes.

Por lo general, en los trabajos críticos suele presentarse la relación entre Eco y Narciso como el correspondiente fracaso de la relación amorosa, argumento que Beckett seguirá utilizando en los poemas de *Echo's Bones*. Sin embargo, entendemos que también es importante el orden simbólico que asumen los personajes: no debemos olvidar que Eco representa la voz, el

<sup>7</sup> Ovidio, *Las Metamorfosis*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 294, vv. 366-370.

<sup>8</sup> Ovidio, *Op. cit.*, pp. 295-296, vv. 393-402.

decir y la repetición. Asimismo, la idea de fracaso no sólo es amoroso en este caso, sino que también es el fracaso de hacer oír sus palabras, lo cual se vincula con una idea que Beckett desarrollará más adelante: la imposibilidad de comunicar. Por otro lado, esta relación entre la voz y el cuerpo nos remite a la relación entre las palabras y el mundo y, subterráneamente, plantea un interrogante: ¿qué es lo que puede ser enunciado? pero, también una condición: si sólo lo enunciado se presenta como mera repetición, ¿alcanzan las palabras para reconocernos en esa realidad? Así pues, la enunciación y la relación entre ambos terminan en fracaso: lo que dice Narciso es repetido por una voz casi sin cuerpo que no es sino la de Eco.

Resulta interesante esta reformulación de Beckett con respecto a la fuente y al mito ovidiano. Reelabora su sentido y su función en pos de su propia poética, dejando de lado la leyenda propiamente dicha para tomar el fin del proceso de descomposición del cuerpo y la repetición en el lenguaje. Eco, como comentamos anteriormente, repite las últimas palabras que escucha y Narciso no comprende la causa ni el contexto en que son dichas, por lo tanto, el proceso de comunicación entre los dos personajes se quiebra y queda en un estado de imperioso deseo. En el caso de Narciso, esta problemática se plantea a partir de la posibilidad de ver y, específicamente, de ver mal: la imagen que observa en el espejo de agua, al ser su propio reflejo, es su "yo" hecho otro, con lo cual desconoce, por medio de esta duplicación, su propia identidad, al verla reducida a la superficie de la mirada. El hecho de desconocerse a sí mismo, también puede relacionarse con la incapacidad de distinguir las propias palabras puesto que cuando son repetidas por Eco, Narciso toma distancia de su propia enunciación: sus palabras son emitidas (reflejadas) por otro. En ese sentido y a partir del mito, acaso podamos pensar en esta problemática como la intertextualidad y la toma de la palabra que otro realiza a fin de acceder a una instancia diferente de la significación. En el caso de *Echo's Bones*, Beckett no sólo toma explí-

citamente la palabra de otro sujeto de enunciación, sino que la aborda de tal manera que quede desdibujada en su propio decir, con lo cual la fuente original de esa voz se desfigura como en el mito. La recontextualización y la reescritura implica, de esta manera, una suerte de recuperación de una identidad que enuncia con su propia voz las palabras del otro. Recordemos la obra en prosa que escrita cuatro décadas más tarde, en 1981, *Mal vu mal dit*, y veremos que esta idea de ver mal –por lo tanto, decir mal–, será remarcada y reelaborada a partir de la relación que se mantiene entre el narrador y su experiencia. Allí leemos: “*Le déjà mal vu s'estompe ou mal revu s'annule. La tête trahit le traîtres yeux et le traître mot leurs trahisons. Seule certitude la brume*”<sup>9</sup>. Beckett nos muestra a su narrador con una certeza: lo no percibido será un elemento donde se pone en duda la evidencia de las palabras, lo cual es todo un síntoma para su obra poética.

Por otra parte, podríamos repensar la escritura de Beckett a partir de lo que ya enunciamos y concluir diciendo: “ver mal conduce a leer e interpretar erróneamente”. Frente a ello, leer mal implicaría escribir a partir de un nuevo sentido que surge de ese mismo error. En tal caso, cuando esa lectura errónea genera la modificación del texto, se produce una serie de intercambios que finaliza en un modo diferente de escribir (decir) y de leer. Pensamos en aquello que Harold Bloom denominó, bajo una categoría estética, como “misreading”<sup>10</sup>, es decir, enunciar de otra manera lo ya dicho. Desde otra óptica, el mismo Bloom nos dice que los hombres escriben poemas “para reunir todo lo que les queda”<sup>11</sup>, para recuperar en un nuevo conjunto los restos de otras lecturas. En el caso de *Echo's Bones*, encontramos que los géneros literarios que fueron tomados de distintas tradiciones se han transfigurado. Así, la idea de “metamorfosis” va más allá del título y de las variantes del mito pues recorre el mismo tipo de mutaciones que el

<sup>9</sup> Beckett, Samuel, *Mal vu mal dit*, Paris : Minuit, 1981, pp. 60-61.

<sup>10</sup> Cf. Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas: Monte Ávila, 1991, p. 22.

<sup>11</sup> Blomm., *Op. cit.*, p. 32.

lenguaje poético realiza respecto de la fuente, algo que también ocurre con la transición que se produce en (*W*)*Horoscope*. Los hipotextos se fragmentan y caen, se transforman en aquellos “precipitados” que se detienen en el fondo de un nuevo texto, mientras adquieren una naturaleza diferente, como en el proceso químico que antes describimos. La literatura juega, desde esta perspectiva, con la posibilidad de transformación alquímica, con la mutabilidad que ya encontramos señalada en la primera elección hipotextual. Finalmente, habría que indicar otra diferencia notoria respecto del poema de 1930. En este grupo de textos, la presencia de un “yo poético” se extiende a lo largo de todos los poemas del volumen. Beckett hace hincapié en una experiencia personal y, por lo tanto, recurre a una serie de elementos que dirigen nuestra mirada hacia una clara veta autobiográfica que también es geográfica: la presencia de Dublín, París o Londres, indudablemente, responde a este propósito. Asimismo, cabe aclarar que las relaciones intertextuales también pueden ser tomadas como un diario, como una historia de las lecturas realizadas por Beckett durante esos años. El recorte que hace de los textos y las citas, junto con su misma reelaboración, produce una visión poética particular que, por cierto, los acontecimientos de su vida no hacen más que reforzar y repercutir a partir de esa mirada<sup>12</sup>.

### ***EL BUITRE: A MODO DE PRÓLOGO***

Pues bien, el volumen comienza con “The Vulture”<sup>13</sup>, cuyo hipotexto es la estrofa inicial de un poema de Goethe, “Harzreise im Winter” (“Viaje al Harz en invierno”), escrito en el mes de diciembre de 1777 que dice lo siguiente:

*Tal que un buitre  
que sobre la densa niebla de la mañana,  
con suaves alas descansando  
contempla la presa ambicionada,*

<sup>12</sup> Cf. Knowlson, J., *Op. cit.*, cap. 8-9 y Harvey, L., *Samuel Beckett Poet & Critic*, Princeton, 1970, cap 2.

<sup>13</sup> Beckett, *Collected Poems in English and French*. New York: Calder, 1977, p. 9. Las referencias a este volumen de poemas corresponden siempre a esta edición.

*así se cierne mi canción.*<sup>14</sup>

Como señalamos antes, las variantes que hace Beckett sobre su hipotexto desdibujan el original hasta hacerlo casi imperceptible, sobre todo, si tenemos en cuenta que, a partir del poema de Goethe, sólo toma los primeros versos, dejando a un lado todo el desarrollo ulterior, que podríamos definir, a *grosso modo*, tanto como un texto con improntas teológicas o bien como un poema “amoroso”, cubierto por un tono de cierto optimismo. Si retomamos la idea de fracaso y vemos el recorrido de *Echo's Bones*, la elisión en la relación intertextual con el texto del poeta alemán implica una clara postura que intenta acentuar la imposibilidad de establecer una relación exitosa, ya sea con el lenguaje o con la experiencia amorosa. Lo mismo ocurre con la fragmentación y la incomunicación: se produce, una vez más, una mirada de desesperanza frente a su propio texto.

El poeta, a partir del recurso del correlato objetivo, es presentado con la imagen del buitre, tal como aparece en el poema de Goethe lo cual implica una clara conciencia de que sólo puede aprehender los restos de otro texto y, por ello, necesariamente, debe resemantizar esos despojos en su escritura. Escribe Beckett:

*The Vulture*  
*dragging his hunger through the sky*  
*of my skull shell of sky and earth*

*stooping to the prone who must*  
*soon take up their life and walk*

*mocked by a tissue that may not serve*  
*till hunger earth and sky be offal*

Beckett conserva del texto de Goethe la marca metatextual. Como aclaramos ya, en el caso del poeta alemán encontramos una analogía entre el buitre y su presa con el poeta y la escritura. Las palabras, de este modo, son tomadas como un objeto de contemplación, tal como el pájaro

<sup>14</sup> Goethe, Johann W., *Obras Completas*, México: Aguilar, 1991, Tomo I, p. 997.



observa a su presa. Pese a esto, en "The Vulture", Beckett se distancia de esta actitud ya que encuadra la percepción del objeto en el marco de su propio "cráneo", el cual encierra el cielo y la tierra. El mundo interior se presenta como el espacio de percepción y es, a partir de ese entorno, el lugar donde se aprehenderá la idea de materia en estado de corrupción que luego devendrá en material poético<sup>15</sup>. Podemos vincular esta posición con la relación intertextual que plantea el poema: tomar y descomponer lo observado. Lo que es leído es tomado, es internalizado para la transformación dentro de ese cráneo que cubre el mundo interior y donde se produce la metamorfosis. La imagen secundaria del texto de Goethe se torna central en "The Vulture": los elementos en descomposición, los restos adquieren sentido sólo al ser reelaborados en el nuevo poema.

Dice Beckett en su ensayo sobre Proust: "la única jerarquía posible para el artista en el mundo de los fenómenos objetivos, está representada por una tabla de sus respectivos coeficientes de penetración, es decir en términos del sujeto"<sup>16</sup>. Con ello, Beckett está construyendo su propia poética a partir de un sujeto que se enfrenta con los elementos de su percepción. Así, el mundo interior se contrapone al exterior y señala un límite impreciso entre ambos. Sin embargo, Beckett se encarga de dejar en claro la imposibilidad de traspasar saludablemente esa línea divisoria, una idea del mundo que se revelará fundamental en toda su escritura. Una perspectiva, en suma, que también podría observarse en otros personajes de sus novelas como *Murphy* y de sus obras dramáticas como *Rockaby*, por ejemplo. Del mismo modo, en el segundo pareado de este poema, encontramos alusiones bíblicas: Mateo 9: 5-6 y Juan 11: 32-44, en donde se hace referencia a la resurrección de Lázaro. La ironía en estos versos enfatiza el tono

---

<sup>15</sup> El obispo Berkeley, en su *Ensayo de una nueva teoría de la visión* [Buenos Aires: Aguilar, 1965, § CXVII y ss.] que Beckett ha leído según leemos en otras obras y en sus manuscritos, hace mención de la imposibilidad de acceder al mundo material, sobre todo en lo que se llama su etapa inmaterialista.

<sup>16</sup> Beckett, Samuel, *Proust*, Barcelona: Península, 1989, p. 91.

trágico del texto, ya que esta “resurrección” es considerada como el regreso a este mundo de decadencia *–take up their life and walk–* y no como el regreso a una vida en su sentido más amplio y positivo tal como pretende el texto religioso.

De esta manera, los versos que abren el libro presentan una postura poética y una visión del mundo que se puede hacer extensiva a todo el poemario. Podemos leerlo como una introducción o un prólogo que se muestra como arte poética en un intento por establecer las pautas de aquellas relaciones intertextuales que se desarrollarán en el conjunto de los textos. El poeta recurre a la imagen del buitre, un ave de carroña, para luego buscar los “restos” de la literatura y de la memoria, restituyendo en su escritura el otro lado de los hipotextos a partir de una perspectiva diferente. La toma de la palabra se dirige, entonces, hacia ese mundo interior donde, según Beckett, reside una percepción posible, segura y válida del mundo. Es decir, el mundo se crea a partir de un continuo devenir de impresiones<sup>17</sup> –restos vacíos de las cosas– de las cuales sólo es posible tomar fragmentos o, en todo caso, inferir una experiencia fragmentada: sólo a partir de allí es posible constituir la voz de quien enuncia y dar un sentido parcial del mundo. Tal es la sobreinterpretación que modificaría el sentido “original” de lo que debe apropiarse el poeta.

### ***DOS LAMENTOS POR EL MUNDO***

El segundo poema, “Enueg I”<sup>18</sup>, encierra un recorrido textual y vivencial. Por un lado, nos encontramos ante la reformulación del género provenzal, “enueg”. En la poesía medieval un “enueg” se estructura como una “enumeración de cosas molestas y desagradables”<sup>19</sup>. En este caso particular, la presencia del “enueg” confluye con otro género literario llamado “planh”,

---

<sup>17</sup> Según Berkeley, estas impresiones se vuelven “ideas” al crear una realidad interior en la mente del sujeto.

<sup>18</sup> Beckett, Samuel, *Op.cit.*, pp. 10 y ss.

<sup>19</sup> Riquer, Martín de, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*. Tomo II, Barcelona: Ariel, 1992, p.1026

del latín *planctus*, que remite directamente a la idea de lamento, ya que es “una especie de elegía sobre la muerte de un gran personaje, o más raramente, de una mujer amada”<sup>20</sup>. De algún modo, el cruce entre ambos géneros ya nos estaría indicando una idea de cambio y de metamorfosis con respecto a las formas heredadas del pasado.

“Enueg I” comienza con una palabra latina, el verbo *exii* (salir) conjugado en primera persona: *exeo*, es decir, “salgo”. Así, el yo poético se presenta, desde el primer verso, ligado con una acción que implica movimiento, un camino que, tanto en este texto como en otros de este mismo volumen, definirá una constitución poética con claras características narrativas<sup>21</sup>.

Un movimiento de huida que despliega un recorrido por la ciudad de Dublín y a través del cual se presenta una mirada que fragmentará y mutará el paisaje. Esta perspectiva se corresponderá con la concepción agonizante del mundo que se desprende del conjunto. El poeta se lamenta del destino que sufre su amada, todo lo cual influirá en el modo de percibir esa realidad. Desde la óptica del mundo interior, las imágenes que se presentan en el camino, se ven traspasadas por las palabras del texto que ese yo recompone, pero que, sin embargo, remiten a una visión parcial y fragmentada de tal experiencia. A su vez, presenta un movimiento que se desprende de la voz del poema y que reconstruye, desde esa posición pesimista remarcada en los primeros versos, la ciudad que recorre y percibe. La observación y la conformación de la ciudad de Dublín estará atravesada (y descubierta) por la imagen de la amada muerta. El poema comienza así:

*Exeo in a spasm  
tired of my darling's red spotum  
from the Portobello Private Nursing Home  
its secret things*

<sup>20</sup> Nelli, René, *Trovadores y troveros*, Barcelona: Olañeta, 2000, p.25.

<sup>21</sup> En varios trabajos críticos en vez de utilizar la figura del “yo poético” para referirse a la voz del texto, se utiliza la idea de “narrador”. Cf. Lawrence Harvey, *Op.cit.*

El inicio de este recorrido parte del Hospital Portobello, un edificio que aún existe en Dublín y que se encuentra al sur de la ciudad, frente al Gran Canal. El cuarto verso, nos remite a La *Commedia* de Dante, *Inferno*, III, 21, “*le segrete cose*”<sup>22</sup> y traza el recorrido junto al poeta. El tercer canto del *Inferno* comienza con el siguiente verso: “*Per me si va ne la città dolente*”, lo cual permite hacer una analogía con esa ciudad recorrida: así como el río de la *Commedia* es el Aqueronte, el yo poético recorrerá y cruzará los puentes sobre el río Liffey. De este modo, Beckett reformula la fuente utilizada por medio de una referencia más inmediata y biográfica que mítica. Leemos:

*and toil to the crest of the surge of the steep perilous bridge  
and lapse down blankly under the scream of the hoarding  
into a black west  
throttled with clouds.*

Así pues, el poeta, después de la huida y de este primer recorrido, hace referencia a su cráneo [“*skulp*”] como origen de la mirada y como estructura que recubre su propia realidad. Entonces, el paisaje toma las características negativas de ese “*clot of anger*” [coágulo de ira] en que se ha transformado su mundo interior y que, como dijéramos con respecto a “The Vulture”, encierra el mundo personal del poeta.

En este recorrido por Dublín nos encontramos con seres marginales<sup>23</sup> que se observan desde el puente Parnell: *on the far bank a gang of down and outs would seem to be mending a beam*<sup>24</sup>. El poeta se detiene y distingue un panorama que se corresponde con la mirada general que presenta el texto por cuanto la observación se convierte así en el dispositivo que une el texto de Dante con este poema. En ambos, la percepción visual se mezcla con la experiencia individual y permite su reformulación en el texto. Ambas miradas caen sobre una ciudad de

<sup>22</sup> Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972, (ed. Bilingüe), p.85.

<sup>23</sup> Nuevamente podemos establecer una relación con la *Divina Comedia* ya que el tercer verso de *Inferno*, III podemos leer: “*per me si va tra la perduta gente*”.

<sup>24</sup> Beckett, Samuel, *Op. Cit.*, p 10.

desplazados (y por lo tanto doliente) y, tanto el personaje "Dante" como el personaje del poema de Beckett, toman distancia para la objetivización de aquello que están enunciando. Este distanciamiento permite exteriorizar en lenguaje esa experiencia interna mientras que la observación se resuelve en las palabras que denotan el paisaje, las cuales registran ya no la ciudad de Dublin, sino la percepción que tiene el poeta de ese espacio urbano. Una realidad más profunda que la ciudad en sí, una ciudad que resulta atravesada por una mirada doliente y, tras ese proceso, reconstruida en el poema.

En la cuarta estrofa del poema, el personaje se detiene y continúa observando desde un punto determinado y, en esa tranquilidad que impone el reposo en medio del recorrido, siente que su pensamiento se deja llevar por el viento. El paisaje continúa con el tono melancólico de la construcción poética de la ciudad. Las palabras grotescas que se utilizan para la descripción demarcan la decadencia en un doble camino, no sólo del paisaje, sino también por parte de quien lo observa. Inmediatamente, la actividad vuelve al texto con otro verbo que implica movimiento:

*I splashed past a little wearish old man,  
Democritus,  
scuttling along between a crutch and a stick,  
his stump caught up horribly, like a claw, under his breech,  
smoking<sup>25</sup>.*

La figura de Demócrito, el filósofo presocrático, aparece como una asimilación en el recorrido de aquel caminante solitario y remite a un personaje que también se queda aislado con respecto a su entorno. La presencia del viejo Demócrito puede ser vista como la contraparte del narrador en el poema, ya que una de las teorías del pensador de Abdera supone la búsqueda de un equilibrio interno frente a lo caótico de las pasiones, lo cual llevaría al hombre hacia la felicidad. El personaje se muestra imposibilitado para acceder a ese equilibrio. Lawrence Harvey caracteriza

---

<sup>25</sup> Beckett, Samuel, *Op. Cit.*, p 11.

al filósofo de la siguiente manera: *While Heraclitus lamented the passing of all things, Democritus sought to enjoy whatever he could in life. Hence the cigarette*<sup>26</sup>. El contraste entre ambos personajes se encuentra, quizá, realizado como una imagen mental de la voz poética, formulada a partir de una experiencia empírica, es decir, a partir de un sentido particular como el paisaje. La descripción negativa que realiza de la figura del filósofo —mediante la invalidez y con palabras que enfatizan su imagen grotesca— se corresponde con la ciudad en la cual está inserto. La referencia al pensador presocrático se debe también a que “sostenía que todo lo que produce la naturaleza está sujeto a decadencia o, hablando con más rigor, a la disolución”<sup>27</sup>.

Estas ideas que rescata Werner Jaeger nos inclinan sobre la atmósfera que rodea todo este poemario. Asimismo, debemos recalcar que una de las posturas del atomista es que los sentidos tampoco pueden ofrecer seguridad alguna con respecto al conocimiento ya que sólo nos dan una “información bastarda de la realidad”, favoreciendo en cambio a la razón para descubrir la verdad en las cosas<sup>28</sup>. En este sentido, algunos fragmentos acerca de Demócrito lo señalan como quien se ríe de todo lo relacionado con los hombres y su interés en las cosas fútiles. La imagen que nos ofrece el poema, la de un viejo, responde a que las distintas fuentes hablan de su muerte casi a los cien años<sup>29</sup>. Todos estos elementos nos ayudan a sospechar por qué Beckett utiliza este personaje. Igualmente, sería difícil encontrar una razón para ello, lo cual crea una suerte de incertidumbre que se despliega en todas estas posibilidades que están acordes con el pensamiento beckettiano. En todo caso, observamos que este paseo por Dublín representa una mixtura entre la ciudad que el poeta conoce y la que su mente (el mundo interior que se encuentra dentro del cráneo del sujeto) está imaginando. Esta aproximación poética nos remite, a

<sup>26</sup> Harvey, Lawrence, *Op. Cit.*, p. 130.

<sup>27</sup> Jaeger, Warner [1947], *La teología de los primeros filósofos griegos*, México: F. C. E., 1980, p.180.

<sup>28</sup> Cf. Poratti, Armando y otros (ed.) *Los filósofos presocráticos III*, Madrid: Gredos, 1986. Téngase en cuenta el apartado XII, “El pensamiento y la teoría del conocimiento”, frgs. 656, 657, 668, entre otros.

<sup>29</sup> *Ibidem*, Apartado II, “Datos biográficos de Demócrito”, frgs. 265, 266 y 267.

su vez, a la figura del “*flâneur*” baudeleriano quien recorre París y observa los paisajes urbanos que luego serán modificados y resignificados en la escritura. La imagen del poeta solitario que reconstruye el espacio urbano no sólo muestra señales del mundo moderno en el cual se inscribe, sino que también está enfatizando su mirada individual e interior de ese mundo en ruinas, las cuales se alzan desde la experiencia del lenguaje poético. Con respecto a esta temática, Hugo Friedrich recalca en Baudelaire el modo en que lo “feo” se introduce en el texto como un elemento estético<sup>30</sup>. En ambos, ese espacio urbano en decadencia se vuelve un fondo en el cual se recorta la voz del poeta. Si retomamos la metáfora del poema inicial, observaremos que también se sirven de “lo feo” como un elemento estético que se reconoce en los restos que toma el buitre. El mundo exterior es percibido fragmentariamente por el movimiento que realiza el poeta y tales imágenes sólo podrán ser demarcadas por la modificación que las palabras imprimen en ellas. Es decir, la experiencia empírica ofrece ciertas imágenes y el poeta, por medio de las palabras –tanto las leídas como las escritas–, recrea esa ciudad ideal y, por lo tanto, mental.

Esta problemática nos acerca nuevamente a *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot, en donde Londres se transforma en la “*unreal city*”<sup>31</sup> y en donde la experiencia de ese sujeto fragmentado da cuenta de la decadencia de su contexto social. La diferencia que podríamos vislumbrar entre las dos escenas es que, en el caso de Beckett, no encontramos una mítica edad de oro para establecer una comparación con ese presente caracterizado por la incertidumbre. Eliot remarca, no sólo en el texto, sino también a partir de las notas al poema, un pasado que no podrá recuperarse. Ambas miradas son escépticas con respecto al progreso y a la realidad circundante,

---

<sup>30</sup> Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve Ensayo 127, 1958, p.62.

<sup>31</sup> Eliot, T.S., *La tierra yerma*, Buenos Aires, Fratema, 1988. v. 59, p. 16. A su vez, uno de los hipotextos del poema de Eliot es también la *Divina Commedia* de Dante, con lo cual podemos establecer, entre los textos de Eliot y Beckett una cadena de relaciones intertextuales por los hipotextos que comparten.

sin embargo, en el poema de Beckett la experiencia de esa ciudad en decadencia se enfrenta con una mirada más particular que universal. Asimismo, en ese camino por la ciudad idealizada, encontramos algunas interrupciones realizadas por las percepciones sensoriales lo cual muestra cortes en esa reconstrucción mental del espacio, sobre todo a partir de cambios de registro del lenguaje<sup>32</sup>. Por ejemplo, en los versos donde el poeta se encuentra con un grupo de jóvenes jugando al fútbol; Lo que lo atrae de esa escena es el ruido y los colores de las camisetas, que lo hacen detenerse para observar el cuadro. Encontramos, además, una mínima relación entre ese mundo externo que invade el espacio interior del poeta y lo insta a detenerse. Sin embargo, también esto será recreado y resignificado en el texto: las palabras no son las imágenes, sino una interpretación particular e interior de lo percibido. Los versos siguientes dan cuenta de un diálogo entre él y uno de los jóvenes que encuentra en su camino. El tema de esta conversación, de alguna manera, nos recuerda el poema de William Blake "The Garden of Love"<sup>33</sup>. Allí, nos encontramos con un recuerdo de la infancia, el lugar de los juegos infantiles y, a su vez, con la transformación de ese jardín y la consecuente prohibición de entrar nuevamente en él. Sin duda, podemos hacer otra analogía y es aquella que trata de la expulsión del Paraíso y la consecuente decadencia del hombre y del mundo.

Por otra parte, existe una serie de marcas que señalan la fragmentación del poema, pero que, paradójicamente, también imprimen cierta continuidad. Las siguientes dos estrofas están encabezadas por "Next"<sup>34</sup>. En cada una de ellas, el "narrador" describe nuevas escenas de corrupción, decadencia y la imagen de un grupo de gallinas que parecen estar moribundas. La estrofa termina con una nueva alusión al universo mental que ocupa el lugar del cráneo: *in my*

---

<sup>32</sup> Notemos que este tipo de interrupciones y ese vaivén entre la experiencia sensorial y la mental, enfatizado a partir del cambio de registro, también fue un recurso utilizado por Beckett en su primer poema.

<sup>33</sup> BLAKE, William, *Songs of Experience*, en *Complete Poetry of William Blake*, New York, Random House, 1946, p. 557.

<sup>34</sup> Jenaro Talens lo traduce como "Continuación", en Beckett, Samuel, *Poemas*, Barcelona: Barral, 1970, p. 43.



*skull the wind going fetid, / the water...* De este modo, los elementos observados se descomponen en la paisaje que recrea el poeta dentro de su mente, algo que continuará en los siguientes versos. El agua, elemento mantenido en suspenso en el punto final de la estrofa anterior, deviene en el río Liffey, cuya descripción termina en la desembocadura de una cloaca, contaminando la imagen y preservando el tono desanimado del poema, lejos de todo afán bucólico. Dice el final de la séptima estrofa:

*Blotches of doomed yellow in the pit of the Liffey;  
the fingers of the ladders hooked over the parapet,  
soliciting;  
a slush of vigilant gulls in the grey spew of the sewer.*<sup>35</sup>

Frente a esta imagen, donde termina la descripción del paisaje, el yo poético se apropia de las palabras de otro poeta, Rimbaud, y de ese modo finaliza el texto. La memoria y la lectura se hacen presentes en la cita, cuya referencia queda oculta, velada en la traducción que realiza Beckett de estos versos. El texto original dice:

*Oh! le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et de fleurs arctiques; (elles n'existent pas)*

los cuales, en la versión beckettiana, se convierten en:

*Ah! the banner  
the banner of meat bleeding  
on the silk of the seas and the artic flowers  
that do not exist*<sup>36</sup>

Estos versos corresponden al poema "*Barbare*"<sup>37</sup> y forman parte del volumen *Les Illuminations*. El intertexto nos muestra una visión apocalíptica y crepuscular de una ciudad moderna. Sin duda, estos puntos de contacto entre los dos poetas, nos remiten a una perspectiva pesimista, además de inevitable, de la ciudad moderna, lo cual también nos retrotrae nuevamente a lo

<sup>35</sup> Beckett, Samuel, *Op. Cit.*, p. 12

<sup>36</sup> Beckett, Samuel, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>37</sup> Rimbaud, Arthur. *Collected Poems*, London: Penguin, 1986, p.276.

que señalamos con respecto a “*flanêur*” en Baudelaire. Tengamos en cuenta que, en ambos casos, las ciudades a las que se remiten son espacios idealizados, creados como imágenes poéticas y expuestas por medio de una estructura fragmentaria. Asimismo, la imagen es armada como una superposición de elementos abstractos (o mentales) y elementos extraídos de la experiencia concreta, una fusión que genera una particular incertidumbre en el lector y que lo sitúa lejos de una referencia inmediata. En este caso, la problemática queda por demás subrayada, ya que la referencia es el texto de Rimbaud y su experiencia de lectura se ve inserta en el contexto general de “Enueg I”: de tal modo, el significado se piensa y modifica en función del poema mismo. Los textos de Dante y Rimbaud son vaciados de sentido para ser sobreinterpretados en el nuevo poema. El lector reconstruye ese camino de restos o *detritus* textual, así como el poeta reconstruye el camino de la huida por una ciudad que parece en ruinas.

El tercer poema del volumen es “Enueg II”<sup>38</sup>. El texto repite la estructura temática del anterior en donde se describe otro recorrido por Dublín. En este caso, encontramos una analogía con el trayecto del Via Crucis y la “estación” en la cual Verónica limpia con un lienzo el rostro de Cristo. La forma discontinua y fragmentaria del poema enfatiza la imposibilidad de establecer un diálogo y la voz del poeta habla nuevamente como en un monólogo en el que una primera persona se dirige sin éxito a una segunda que permanece en silencio y, por lo tanto, ausente. El primer verso presenta la repetición de una palabra que remite al espacio, al mundo como lugar de desdichas y sinsentido.

*world world world world,*

Indudablemente, se escucha el eco de las palabras de Hamlet: “words, words, words” en la escena 2 del acto II cuando Polonio le pregunta, al verlo con un libro entre las manos, qué estaba

---

<sup>38</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.*, p. 13.

leyendo<sup>39</sup>. La respuesta de Hamlet alude a una visión escéptica con respecto a lo que las palabras puedan significar y al sentido que puedan ofrecerle al entorno en que se encuentra. Tal es así que el mundo, según Beckett, no puede tener sentido ya que no se lo puede aprehender: tampoco las palabras pueden dar cuenta de él pues siempre hay un significado que se escapa de la estructura de la percepción.

En este poema, tal como dijimos, Beckett señala un recorrido análogo entre Dublín y la vía dolorosa: el camino en el mundo estará siempre marcado por el sufrimiento. Asimismo, nos enfrenta con un conjunto de imágenes que remiten a la descomposición y provocan la discontinuidad del poema. La fragmentación del texto reside tanto en su estructura como en el uso de palabras no inglesas que provienen del latín o el alemán, que quiebran la continuidad textual y que nos remiten, por un lado, a la erudición del poeta y, por otro, a la apertura hacia otros caminos en la creación poética, un tipo de apertura que ya fue señalada por Ezra Pound y T. S. Eliot. El poema se sitúa en el declinar del día a través de tres referencias a la caída del sol por medio del vocablo "evening" (vv. 3, 7 y 23). El atardecer reviste el paisaje a través de la mirada que el poeta posa sobre aquella ciudad, lo que es manifiesto sobre todo desde el verso 22 al 27:

*doch I assure thee  
lying on O'Connell Bridge  
goggling at the tulips of the evening  
the green tulips  
shining round the corner like an antrax  
shining on Guinness's barges<sup>40</sup>*

Nuevamente, la vista se apoya en elementos que lo llevan a detenerse en el deterioro del mundo, lo cual le impone una comparación inmediata entre el paisaje percibido y el antrax, una especie de infección. Las referencias a Dublín son claras y están señaladas por el puente y las

<sup>39</sup> Shakespeare, William, *Hamlet* en *The Complete Works*, London: Collins, 1959, p. 1042.

<sup>40</sup> Beckett, Samuel, *Op. Cit.*, pp. 13.

embarcaciones que transportan la conocida cerveza irlandesa. Las sensaciones que transmite esta perspectiva y que influyen en la imagen del paisaje, lo llevan por el camino de la Vía Dolorosa, con el recorrido de Cristo hacia la Cruz, dándole al poeta una figura del mártir. En el momento en que esta relación se produce, se interrumpe la acción de la mirada (y se somete el texto a la fragmentación) por medio de alusiones bíblicas, es decir, textuales, que se insertan en la experiencia sensorial dando lugar al mundo interior del poeta. Por lo tanto, esa analogía que estructura el camino registrado en el poema se produce a partir de una doble experiencia: por un lado, la sensible (sobre todo visual respecto de la ciudad) y, por otro, la experiencia de la lectura. Ambas remiten al sufrimiento que se manifiesta en la existencia, a ese transcurrir terrenal y, más específicamente, en una ciudad como Dublín.

Asimismo, observamos que el sujeto de la enunciación se dirige a un tú (*thee*) ausente en el poema, lo cual se acentúa en el último verso del texto, ya que repite las mismas palabras que tratan de atraer la atención del otro, con lo cual se profundiza la frontera entre ese mundo interior y el mundo ajeno del poeta. Lo que el “yo poético” recupera en el texto es, como remarcábamos antes, su propia y única experiencia de cruce y fusión entre aquellas dos instancias que emergen de una imagen mental y textual y que se ubican entre los restos, la carroña del mundo, de donde el poeta extrae los principales elementos que formarán parte de su trabajo.

### **LA LLEGADA DEL DÍA**

Dentro de los poemas que funcionan como reescrituras de géneros trovadorescos, existen dos que aluden al “alba” o “*aubade*”, género que nos presenta la separación de los amantes ante la llegada del día. Entre sus elementos más comunes encontramos descripciones del amanecer, el arribo de la luz solar, el canto de los pájaros y, naturalmente, la separación y ausencia del ser amado. Asimismo, y bajo un contexto religioso, el alba puede ser interpretada como la llegada

de la resurrección y la redención, conduciendo al poeta por la vía de una preocupación propiamente ontológica. Ambas comportan un sentido de cambio, de devenir y, retomando la lectura de Ovidio, de “metamorfosis” la cual, en este caso, es utilizada por el poeta mediante la forma medieval “alba”. Ambos poemas se titulan, precisamente, “Alba” y “Da Tagte Es”<sup>41</sup>.

“Alba” es el cuarto poema de *Echo's Bones and Other Precipitates*. El texto está dedicado a Ethna MacCarthy, un amor temprano del joven Beckett que nunca pudo ser consumado. En este caso, el “tú” adquiere una referencia difusa pero más concreta que en casos anteriores. Desde el punto de vista biográfico, se trata de un análisis que alude claramente a esta mujer de la que el poeta está enamorado y es en esa no correspondencia y en la ausencia de ese amor donde se funda el texto poético. El alba comienza con esa “falta” característica del poema amoroso y la hipotética llegada de la mujer modificará la misma percepción, todo lo cual se relaciona o bien con textos literarios (Dante) o bien con un pensamiento de carácter más filosófico (*Logos, strata, mysteries*) que pasará a ocupar un lugar no preferencial. La coexistencia de estos niveles de conocimiento –el sensorial y el intelectual– nos remitirán a esa división cartesiana entre los mundos racional y empírico que se mezclan en una estructura discontinua en la escritura. En este poema, se fusionan el alba amoroso y religioso, con marcadas referencias negativas respecto de la revelación divina. El poeta no expone esa postura positiva que deberían contener las nociones de resurrección y de revelación, sino que la niega de plano y se introduce en una relación dual entre la amada y la muerte. Así, *Eros* y *Thanatos* se cruzan sin ofrecer ninguna posibilidad para otra instancia de salvación. En la segunda estrofa, el poeta invoca la suave música que la amada “establecerá antes de la mañana” como si pidiera un poco de misericordia a este mundo hostil representado por la “areca negra”. Dice el poema:

---

<sup>41</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.*, p. 15 y 27 respectivamente.

*grave suave singing silk  
stoop to the black firmament of areca  
rain on the bamboos flower of smoke alley of willows*

En la tercer estrofa podemos leer:

*Who thought you stoop with fingers of compassion  
to endorse the dust  
shall not add to your bounty  
whose beauty shall be a sheet before me  
a statement of itself drawn across the tempest of emblems*

Aquí, Beckett retoma la parábola de la mujer adúltera relatada en Juan 8: 3-11. En este parágrafo bíblico, se nos relata la escena en que Jesús escribe en el suelo y perdona a esa mujer, demostrando así la capacidad del perdón y las posibilidades de comenzar otra vida. Sin embargo, en Beckett esto se invierte y el sujeto cae bajo un solipsismo que se manifestará en el final de la estrofa. Asimismo, creemos oportuno agregar que la imagen de la escritura en el polvo puede ser interpretada como la fugacidad que tienen las palabras, volviendo a poner en escena la fragilidad del lenguaje como materia poética. Por otro lado, no existe ninguna capacidad para cambiar el aspecto lúgubre de esa belleza inalcanzable, es decir, no puede ser modificada ni alterada por medio de las palabras ya que se presenta como una “declaración de sí misma” con una identidad particular y propia. Como vemos, el recorrido que nos relata el poema es sumamente complejo: pasamos de un alba de índole amorosa a un poema de reminiscencias religiosas, un cruce que favorece una postura estética frente a esa belleza inalcanzable. Ante esto, el poema culmina poniendo énfasis en la incapacidad del poeta para poder dar cuenta de una revelación. El sol no aparece, pero, metafóricamente, puede ser entendido como la falta de un lugar donde encontrar refugio ante la soledad final. Frente a esa mortaja, frente al blanco del papel, el

poeta se encuentra solo –como bien lo aclara Laura Cerrato<sup>42</sup>– remarcando, de ese modo, la naturaleza de la escritura frente a la que tendría él mismo. Lo que queda es sólo esa carga sin vida en que se ha transformado la belleza luego de que la mortaja se ha manchado con tinta: la escritura se ha transformado en un bulto impreciso.

Continuando con el género “aubade”, el anteúltimo poema, “Da Tagte Es”<sup>43</sup>, dispone de un hipotexto que no es sino un *Taglied* del poeta medieval de origen austríaco Walther von der Vogelweide [1170-1230]. El título del poema, que funciona como intertexto del “alba” de Beckett, es “Nehmet, Fraue, diesen Kranz”<sup>44</sup>. En los versos de von der Vogelweide se narra una visión onírica y placentera de una joven a quien el poeta entrega una corona de flores. El poema concluye con la llegada del día y el posterior despertar. Sin embargo, pese a la disipación de la imagen onírica, la decepción del poeta cede ante la posibilidad de unir esos dos mundos, el del sueño y el real, con lo cual se encontraría un posible consuelo. Beckett tomará de este poema medieval únicamente la sección de desilusión en una síntesis asombrosa de cuatro versos: una despedida hacia otro mundo y, analógicamente, hacia la muerte. Dice el poema:

*redeem the surrogate goodbyes  
the sheet astream in your hand  
who have no more for the land  
and the glass unmisted above your eyes*

El primer verso nos ubica en una situación de despedida bajo un doble sentido, ya que la ambigüedad se plantea a fin de saber quién es el que muere. Esta impresión se remarca con la multiplicidad semántica de la palabra “*sheet*” que puede referirse tanto a lienzo como a mortaja o incluso a pañuelo. Según el sentido que le demos a este vocablo, el lugar que ocupa el yo

---

<sup>42</sup> Cf. Cerrato, Laura, “Algunos “precipitados” clásicos en *Echo's Bones* de Samuel Beckett” en *Beckettiana* N° 7/8, Buenos Aires, 1999, p. 71. Allí Laura Cerrato acertadamente emparenta la idea de mortaja a la del papel en blanco, con lo cual se refuerza la noción de metatexto en el poema.

<sup>43</sup> Beckett, Samuel, *Op.cit.*, p. 27.

<sup>44</sup> *La poesía alemana. De los primitivos al Romanticismo*, Barcelona: José Janés, 1948, p. 204.

poético variará y no podrá ser establecido con certeza. Si lo traducimos como mortaja, el que muere es el otro, ya que es quien tiene la “*sheet*” entre sus manos. Si, en cambio, traducimos esta palabra como pañuelo, es “el otro” –la segunda persona– quien nos está despidiendo a nosotros que morimos. La despedida está dedicada a aquellos “que no tienen más para la tierra”. En este juego de ambigüedades contamos con la palabra “*glass*” que también mantiene un sentido diverso en este contexto. Puede ser entendida como anteojos o lente, pero también como un espejo que se utiliza para asegurar que el cuerpo ya no tiene vida y no emite aliento que lo empañe. A esta serie de sentidos, podemos agregarle la noción de reflejo, el yo que se observa a sí mismo en el otro que muere y viceversa, lo cual nos remite al otro sentido que comentamos al inicio de este párrafo. Este reflejo, que se produce entre quien muere y quien lo despide, también aparece en un poema que veremos más adelante, “Malacoda”. En suma, en ambas “albas” la forma canónica se modifica y resemantiza el sentido de los textos. Beckett no sólo invierte los términos, sino que también juega con el comentario metatextual y agrega una cuota de escepticismo y decadencia que, como aclaramos, recorre todo *Echo's Bones*. El amanecer en estos textos está visto como la llegada de la muerte o como la toma de conciencia de la soledad en el mundo, lo cual no podrá ser redimido ni desde la literatura, ni con la posibilidad de una relación amorosa, ni tampoco por medio de la fe. El sujeto toma conciencia de su propia debilidad y, en algún punto, también de su propio fracaso para revertir este proceso de decadencia.



## LA LLEGADA DE LA NOCHE

El siguiente grupo poético que reformula el género medieval está conformado por “Serena I”, “Serena II” y “Serena III”<sup>45</sup>, es decir, el poema octavo, noveno y décimo de este volumen. Cabe recordar que la “serena” es un género similar al “alba” donde el poeta siente tristeza ante la llegada del día por la separación de los amantes. Sin embargo, en el grupo de poemas que ahora trataremos, se manifiesta un sentimiento complementario: una alegría que se funda en el atardecer y en la llegada de la noche junto a la amada.

En “Serena I” encontramos nuevamente la imagen del poeta que recorre la ciudad, aunque ahora lo hace por Londres. El comienzo ya nos presenta una dualidad típicamente beckettiana que parece irreductible: el adentro y el afuera. En ese momento, el poeta se encuentra excluido del espacio interior que representa el Museo Británico, en cambio, queda expuesto al exterior cuya primera referencia en el texto es el *Regent's Park*.

*without the grand old British Museum  
Thales and the Aretino  
On the bosom of the Regent's Park the phlox  
Crackles under the thunder  
Scarlet beauty in our world dead fish adrift*

La imagen del zoológico con sus animales enjaulados repercute en la memoria del poeta y, en ese recorrido, remarca el tono de la vida solitaria que llevaba en Londres. Según James Knowlison, estos versos aluden a un paseo que realizó Beckett por ese parque y en el cual toma conciencia de la crueldad humana para con los animales. La imagen del mandril con su cola colorada le hace recordar el eufemismo utilizado por su niñera para esa zona del cuerpo: las letras “b.t.m.” en vez de la palabra “bottom”<sup>46</sup>.

*Ireland  
the light creeps down their old home canyon*

<sup>45</sup> Beckett, Samuel, *Op. Cit.* pp. 21, 23 y 25 respectivamente.

<sup>46</sup> Knowlison, James. *Op. cit.*, p. 158.

*sucks me aloof to that old reliable  
the burning btm of George the drill*

Este recuerdo retrotrae al sujeto del poema a su Irlanda natal, lo cual nuevamente nos lleva a esa dualidad entre las percepciones si bien, en este caso, ya no estaríamos frente a una referencia textual, sino ante una imagen del pasado que recuerda el poeta. La memoria se presenta como un mundo interior que, en primer lugar, se ve invadida por el exterior y que luego se extiende por el texto a través de la experiencia visual. Como en el caso de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, donde la sensación del gusto impulsa un recuerdo a partir del cual se desarrolla toda la novela, en este caso, una imagen remite a los recuerdos de la niñez, un paso que da constitución al poema. En este sentido, Beckett no sólo fue un lector atento de la obra de Proust sino que además escribió un ensayo sobre la novela y de donde luego tomará una serie de elementos como la memoria, la escritura, el tiempo que, indudablemente, formarán parte activa de su propia producción.

Este poema tiene la particularidad de colocarnos ante una perspectiva doble con respecto a la naturaleza de otros poemas. La dualidad y la tensión se presenta ahora entre Inglaterra e Irlanda, la cual seguirá su curso a lo largo del texto. Irlanda representa el espacio ausente, pero quizás más verdadero porque se centra en el interior de la mente del poeta. Mientras tanto, Londres es la extranjería que se hace presente, un paisaje que sólo funciona como un fondo sobre el cual el yo poético enuncia recuerdos que surgen de la experiencia empírica. Esta primera estrofa, además, está separada de la segunda por una invocación tan paródica como desesperada: alude tanto al "Padre Nuestro" como al propio padre de Beckett, quien acababa de morir, lo cual se insinúa con el uso de la minúscula en la letra inicial de la palabra "*father*". El poema continúa con el entrelazado de unos lugares que no son sino altamente referenciales. El

poeta confunde y crea un nuevo espacio –la escritura– en la superposición de los dos paisajes, uno geográfico y otro particularmente urbano:

*I find me taking the Crystal Palace  
for the Blessed Isles from Primrose Hill  
alas I must be that kind of person  
hence in Ken Wood who shall find me*

El mundo interior del poeta se ve convulsionado por ese mundo exterior. Su mirada se posa sobre el *Tower Bridge* de Londres, lugar a partir del cual se describe el paisaje del atardecer con una embarcación haciendo elevar las básculas del puente levadizo. El ensueño por la Irlanda natal, por el paisaje del atardecer, se verá súbitamente interrumpido por la pregunta que realiza un muchacho: *until a guttersnippe blast his cerned eyes / demanding 'ave I done with the Mirror*. Esta interrupción puntualizaría la toma de conciencia del poeta sobre sí mismo, lo cual desencadena una nueva marcha, pasando por otros puntos de la ciudad como la Torre de Londres y la Catedral Saint Paul, denominada en el poema “Wren’s giant bully” en alusión al arquitecto que la proyectó. El personaje huye en cuanto es personalizado, es decir, percibido. El narrador de este poema no encuentra una adecuación entre ambos mundos y busca un refugio en Ken Wood, al norte de Londres, donde espera no ser encontrado.

Por otro lado, en este poema, todos estos puntos geográficos conviven con alusiones a diferentes escritores: a Tales y el Aretino en el segundo verso y, más adelante, uno dedicado a Defoe<sup>47</sup>. El joven poeta describe el mundo que observa a partir de los recuerdos de sus propias lecturas. En este sentido, Harvey destaca la descripción del mundo hecha por Tales vía Aristóteles: “sostenía que la Tierra flotaba sobre el agua”<sup>48</sup>. Dicha imagen es reelaborada por Beckett en los primeros versos del poema citado anteriormente, donde compara ese pez muerto que flota con la Tierra :

<sup>47</sup> Para estas referencias Cf. Harvey, Lawrence, Op.cit., p. 86 y ss.

<sup>48</sup> Aristóteles, *Metafísica* I, 983 b, 21. Buenos Aires: Sudamericana, 1986, p.98.

*On the bosom of the Regent's Park the phlox  
Crackles under the thunder  
Scarlet beauty in our world dead fish adrift*

La visión lúgubre comparte su carácter con todo el conjunto de textos de *Echo's Bones*. Y así, todo concluye con una estrofa que se aparta de ese recorrido que cambia el tono de enunciación por parte del poeta y se dirige a una mosca:

*my brother the fly  
the common housefly  
sidling out of darkness into light  
fastens on his place in the sun  
whets his six legs  
revels in his planes his poisons  
it is the autumn of his life  
he could not serve typhoid and mammon*

Así pues, este reconocimiento con el insecto se opone a la idea establecida de la diferenciación entre el hombre y el animal. La mosca, tratada como un par, relativiza la distancia –propuesta por el racionalismo y el mecanicismo– entre un ser superior y otro inferior, diferencia que parece aclararnos desde qué perspectiva observa el poeta su contexto<sup>49</sup>. Por otro lado, el insecto guarda cierto eco para el “hipócrita lector, mi hermano” de Baudelaire, haciéndonos cómplices de una referencia escondida a la que aludíamos con respecto a la estética de “lo feo”. La mosca se encuentra en su declinar de la vida y es lo que llama la atención del poeta. Su mirada se centra en sus movimientos, pero, a su vez, remarca la calma y la inutilidad de la propia mosca. Resulta notable señalar de qué manera Beckett pasa de la visión de este insecto a una reflexión casi metafísica sobre la existencia. Recordemos lo que ocurría en *(W)Horoscope* cuando el problema del desayuno de Descartes se intercalaba con algunos elementos de un pensamiento casi ontológico. De algún modo, el cruce entre lo sublime y lo cotidiano enmarca nuevamente la fusión de ambos niveles empíricos. A este respecto, no debemos olvidar que, entre 1937 y

---

<sup>49</sup> Cf. Berger, John, “¿Por qué miramos a los animales?” en *Mirar*, Madrid: Blume, 1987.

1939, Beckett escribió un poema en francés titulado, precisamente, “La mouche”<sup>50</sup> y en donde se planteará una vez más la relación metafísica entre ese yo y el insecto.

“Serena II” se inicia con un verso que caracteriza a la tierra como “*clonic*”, verso aislado que introduce al texto y nos sitúa en un mundo espasmódico. Así como el texto anterior se sitúa en Londres, este se centrará en Dublín, sus alrededores y en la zona oeste de Irlanda. Aquí nos enfrentamos con un yo que observa intermitentemente a una figura femenina bajo un estado semi-onírico. El poeta observa, en un discurso ambiguo y por medio de una doble aproximación semántica, a la Tierra. La descripción que realiza es similar a la imagen de una mujer, sin embargo, a partir del primer verso, “*this clonic earth*”, podemos suponer que nos está hablando del mundo. Esta mirada discontinua nos remite a esa doble percepción que antes mencionábamos. El cruce de la experiencia visual con recuerdos expresados literalmente, elabora un texto complejo, fragmentario, donde las imágenes se agolpan. La Tierra se presenta en estado de agonía mientras la observación del poeta remarca este paisaje deteriorado. Leemos al principio de la segunda estrofa:

*see-saw she is blurred in sleep  
she is fat half dead the rest is free-wheeling*

y más adelante, en la tercera estrofa:

*in her dreams she trembles again  
way back in the dark old day panting  
in the claws of the Pins in the stress of her hour  
the bag writhes she thinks she is dying*

Tal como podemos observar, el tipo de composición de aquel mundo al que remite Beckett continúa la línea de todo el poemario. Por otro lado, en “Serena II” también hallamos continuas referencias a Irlanda. Así pues, por ejemplo, allí aparece la mención a una cadena de montañas

---

<sup>50</sup> Beckett, Samuel, *Op.cit.* p. 43.

(*Pins*) y, unos versos más abajo, también se alude al *Croagh Patrick*, un pico de ese grupo montañoso, el cual, cabe aclarar, es un centro de peregrinación. Más adelante lo mismo ocurrirá con una referencia a *Meath*, un condado de la isla. En este recorrido por zonas salvajes de su Irlanda natal, Beckett describe un paisaje gris, una visión que carece de idilio, todo lo cual nos lleva a pensar que, si lo consideramos desde la personificación de su tierra, la relación que podría establecerse queda trunca. El poeta nos muestra un sentimiento de inestabilidad con respecto a su entorno que se trasmite por medio del pánico. Y allí nos dice:

*with whatever trust of panic we went out  
with so much shall we return*

Es imposible salir de este sentimiento que produce el paisaje. Quizás, porque el entorno se entremezcla con el mundo interior del sujeto que percibe. Asimismo, se nos aclara que "*it is useless to close the eyes / all the chords of the earth broken*", no obstante, la Irlanda que nos muestra no es, por cierto, la de los mitos del bosque ya que afirma que los *county the fairy-tales of Meath ended*. Es en este punto cuando conviene retomar la idea que señalamos anteriormente con relación a Whalter von der Vogelweider: el intento fracasado de unir el mundo onírico y la realidad se presenta de manera negativa y se lo equipara con el sueño a partir de una figura comparativa de carácter cuantitativo: "*it is worse than dream*". A este respecto, sería importante recordar la crítica que realiza de toda la revalorización de las antiguas tradiciones celtas que se producen a principios del siglo XX en la poesía irlandesa. Dicho movimiento, encabezado por William Butler Yeats y Lady Gregory, intentaba recuperar las raíces culturales y literarias de Irlanda, lo cual es ironizado por Beckett con la mención a la finalización de esa edad mágica que se encuentra en el pasado. Lo mismo ocurre, a su vez, en una reseña escrita por Beckett en

1934, "Recent Irish Poetry"<sup>51</sup> en donde califica a Yeats de "*antiquarian*", objetando así su propia idea de lo que debe ser la escritura poética "moderna" y bajo la cual piensa, principalmente, en escritores como Devlin o, cambiando de género, en el mismo Joyce.

Volviendo al análisis del texto, debemos decir que el momento del día en que se desarrolla este poema es el atardecer, como corresponde a una forma ortodoxa de "serena". Sin embargo, Beckett invierte el sentimiento de felicidad que muestran los poemas medievales ante la llegada de la noche, manifestando un paisaje y un sentimiento de desdicha en la voz del poeta. La mujer no llega, está siempre allí, es la Tierra que cada día se corrompe más, es la Irlanda que Beckett en algún punto añora, pero que, no por ello, le resulta menos insoportable. El poema concluye con un ir a dormir sin cuentos tradicionales, aunque sí con plegarias las cuales, en este contexto, se presentan con un tono irónico y desesperanzado, luego de la descripción que se ha realizado. Todo concluye con un verso que enfatiza esa posición frente a la realidad: "*then bye-bye on the bones*". El lecho no sólo representa la cama sino también, en un cruce de sentidos, el lugar donde la muerte se hace presente. La llegada del anochecer implica un acercarse más hacia ese momento último, el cual es compartido sólo por el poeta y su amada, la Tierra. En sí, las dos "serenas" presentan, según plantea Lawrence Harvey, algún tipo de oportunidad para llegar a un mundo idílico. En el primero, el poeta mostraría la posibilidad de "*flight from the suffering and cruelties of the day to the protection of the night*" y, en el segundo texto, la de "*flight from childhood, Ireland, mother (mother-earth)*"<sup>52</sup>. Sin embargo, pensamos que, pese a ello, enfatiza la resignación de tener que despertarse y enfrentar al mundo tal cual es, a partir de su mirada y a través de su pensamiento, hasta llegar al texto escrito, lo que de algún modo señala un pasaje, un recorrido que no sólo se manifiesta por el camino em-

<sup>51</sup> Beckett, Samuel, *Disjecta*, London: John Calder, 1983, p. 70 y ss.

<sup>52</sup> Harvey, Lawrence, *Op. cit.*, p. 96.

prendido por diferentes puntos en las ciudades, sino también por el desarrollo y la producción de una escritura donde coexisten explícitamente –por ahora– las dos realidades.

Para concluir con este grupo de “serenas”, pasaremos a analizar el tercer poema de esta serie. “Serena III” nos conduce nuevamente a la ciudad de Dublín y a las posibilidades de evadirse de aquella realidad. Para ello, el poema propone varias instancias. La primera, que se refleja en los primeros versos, es la que corresponde con la creación artística y la segunda se vincula directamente con la primera: la posibilidad de establecer una relación amorosa. Los primeros dos versos pueden ser leídos como un comentario metapoético: “*fix this pothoock of beauty on this palette / you never know it might be final*”, donde se traslada la noción de escritura a la de creación pictórica. En primer lugar, hay que destacar que la desconfianza en las palabras está presente a través de ese “garabato” que no puede expresar correctamente lo visto. El sentido de la vista se remarca sutilmente con la palabra “*palette*” que nos remite a la plástica<sup>53</sup>. El sujeto se cuestiona a sí mismo acerca de la naturaleza de su trazado y advierte que con ese garabato puede llegar el final, es decir, que a partir de la realidad puede adueñarse de ese mundo idílico. Beckett cuestiona los problemas que plantea la representación, esencialmente, a través de dos preguntas: ¿cómo poder eludir ese límite entre lo pensado y lo observado? y ¿cómo llevar al papel lo que se encuentra en el mundo interior del poeta sin que resulte el “bulto muerto” al que aludíamos anteriormente? Con todo, ante las limitaciones del material poético y la obligación de decir, surge otra alternativa que se desarrolla verso a verso: una huída que, extrañamente, está formada con palabras. Nuevamente comienza un recorrido por distintos puntos de la ciudad. Referencias que, como dijéramos al principio, son claras marcas biográficas. Se repite, tal como corresponde a una “serena”, el momento del día: es el atardecer cuando llega al

---

<sup>53</sup> Según Lawrence Harvey, “Pothoock” hace referencia al pintor William Hogarth y a su obra *Analysis of Beauty*. Asimismo hace referencia a un autorretrato del mismo pintor, donde la figura sostiene una paleta que lleva inscrita una sigma. *Op. cit.*, p. 97.



*Puente Butt* y observa el río Liffey. Desde allí, mira los muelles Bull y Pool Beg y comprende que no coincide la imagen de la realidad con aquella otra que la distancia puede llegar a representar para quien percibe el paisaje: *the Bull and Pool Beg that will never meet / not in this world*. Con respecto a los dos textos anteriores, “Serena III” marca una diferencia cuando puntualiza la instancia del movimiento como posibilidad de escape de ese mundo hostil ¿se tratará, quizá, de la misma Irlanda?: *hide yourself not in the Rock keep on the move / keep on the move*. Por otra parte, este ocultamiento de uno mismo como posible salvación y preservación de la percepción del otro también es posible relacionarlo con *Film*, la única experiencia cinematográfica de Beckett. En esta película, el protagonista escapa de las miradas, huyendo de la percepción de los sujetos que observan. Quizás encontremos ahora otro sentido con respecto a la llegada de la noche, de hecho, es el momento del día en que la oscuridad proporciona un escondite apropiado así como un lugar para la ensoñación. El poeta, en este texto, se habla a sí mismo, dirige sus pasos en ese recorrido que parece incierto. De este modo, la voz poética se encuentra cerrando el círculo casi hermético de esa realidad que él crea en su mente. La huida no es sólo del mundo, sino también de la percepción de aquel paisaje que lo agobia.

Estos tres textos que acabamos de ver presentan una especie de ciclo donde el juego entre la realidad y la percepción aparece errático. Los recuerdos de la infancia se *acumulan* como en un posible refugio que, junto con el arte y el deseo, abrirá una posible puerta para la ensoñación. Sin embargo, la toma de conciencia de “estar en el mundo” verifica su incapacidad para huir y para no quedar atrapado dentro de esa realidad interior que recrea dentro de su “cráneo”, algo que se ofrece, bajo una forma más angustiante, en las dos primeras “serenas”. De este modo, el yo poético se despliega en un doble sentido: por un lado, a través de un paisaje o de un

recorrido y, por otro, mediante un fuerte recogimiento, como si se tratase de un pliegue sobre sí mismo.

### COÁGULOS Y PALABRAS

El siguiente grupo de poemas está formado por dos “*sanies*”. En este caso, se trata de un “género” creado por Beckett donde enfatiza el sufrimiento personal que genera la existencia. En el primero de estos textos<sup>54</sup> se sitúa el poeta nuevamente en Dublin y sus alrededores. El recorrido comprende desde el norte de la ciudad, cerca de las playas de *Portrane* hasta su regreso a través de *Donabete* y *Swords* a *Hoolles Street* en Dublin. El poeta monta una bicicleta, medio de transporte que será retomado en muchas de sus obras (*Mercier et Camier* una de ellas) y nos remite a sus recuerdos de la infancia. El poema comienza así:

*all the livelong way this day of sweet showers from Portrane on the seashore  
Donabete sad swans of Turvey Swords  
pounding along in three ratios like a sonata  
like a Ritter with pommelled scrotum atra cura on the step*

Según Lawrence Harvey, el comienzo del poema alude a *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer. De hecho, el texto tardomedieval comienza con los versos “*Whan that Aprille with his shoures sote / The droghte of March hath perced to the rote*”. Según el crítico y considerando algunos elementos biográficos, surge una coincidencia con el día de nacimiento de Beckett (13 Abril de 1906), referencias directas que el yo poético hace sobre su infancia y sobre su lugar de nacimiento: una imagen que con el tiempo, no obstante, se convertirá en un factor negativo.

Los recuerdos, la literatura y los sentidos –sobre todo la vista– también conviven intermitentemente en este poema. Lo mismo sucede con un movimiento discontinuo que marca períodos de aceleramiento en el recorrido y períodos de descanso cuando el personaje se desmonta de la bicicleta para descansar. Por ejemplo, en el primer verso de la segunda estrofa, la palabra

<sup>54</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.*, pp. 17-18.

alemana “*müde*” (cansado) es distorsionada, alargando la “ü” por medio de la repetición gráfica: *müüüüüüüüde now*: con ello, no sólo se indica el necesario descanso, sino también una detención en el fluir del texto. Este momento de inmovilidad se refuerza con el vocablo “*now*”, que ofrece un aspecto temporal muy concreto al verso. La discontinuidad también aparece mediante una mirada hacia ese pasado idílico de protección en la casa paterna y un presente donde la vuelta al hogar no garantizará ninguna salvación. Con todo, el detenerse a descansar invita al poeta a reflexionar sobre aquel pasado y enfrentarse a este presente. La primera imagen que nos presenta de su hogar tiende hacia una recreación positiva de ese recuerdo, sin embargo, después invierte esta posición y nos describe este lugar como una cálida tumba:

*bound for home like a good boy  
where I was born with a pop with the green of the larches*

y unos versos más adelante:

*for mamma and papa chicken and ham  
warm Grave too say the word  
happy days snap the stem shed a tear  
this day Spy Wednesday seven pentades past  
oh the larches the pain drawn like a cork*

Tal como vemos, las referencias al nacimiento se ponen en consonancia con la desgracia de permanecer en el mundo. De tal modo, su hogar, treinta y cinco años después, se transforma en el lugar de la muerte: “*warm Grave*”. El erotismo, desde este punto de vista, es representado como una variante más de la decadencia y el deterioro de las relaciones amorosas. La unión de los amantes se observa negativamente, lo cual nos lleva, una vez más, al texto de Ovidio, ya que se repite el mismo fracaso con respecto al amor y un tipo de especulación que concluye en una existencia desgraciada. Retomando la relación con la obra de Chaucer, podemos aducir que la “peregrinación” que se alude en este poema no sólo es de índole urbana o espacial, sino que también se genera a partir de la memoria y de los recuerdos reelaborados en el presente: una

procesión temporal que termina con la enunciación del texto bajo el paradigma mental de dos imágenes: el regreso al centro de Dublín y la separación de los amantes:

*get along with you now take the six the seven the eight or the little single-decker  
take a bus for all I care walk cadge a lift  
home to the cob of your web in Holles Street  
and let the tiger go on smiling  
in our hearts that funds ways home*

Así pues, el circuito se ha completado entrelazando tres instancias que recorren todo el volumen: las marcas intertextuales, los recuerdos y la experiencia del presente, todas bajo el suceso de un recorrido por la ciudad y sus alrededores. Estas tres instancias –que se traducen en lecturas, la experiencia del pasado y el momento que se recuerda– se reúnen en un presente de enunciación. Se trata, en realidad, de ese presente enunciativo que remite a la escritura y enfatiza la ausencia de la amada. Tal como ocurre en el alba, una vez que se ha hecho el pasaje de un estado a otro, es decir de la noche al día, de la experiencia múltiple a la escritura, llega el momento de la separación. Según James Knowlson, este poema encierra el deseo de encontrarse en la calle con Ethna MacCarthy, el recuerdo de su nacimiento, el Viernes Santo y un paseo en bicicleta realizado el sábado de la Semana Santa en el año 1933<sup>55</sup>. El poeta en este circuito ha llegado a objetivar tanto sus recuerdos como su relación amorosa debido a que ha tomado distancia de su propio devenir a través de la distancia temporal. Esto se acentúa aún más cuando la experiencia surge mediatizada por palabras que dan cuenta de un proceso temporal.

El poema “Sanies II”<sup>56</sup> cambia el escenario y se sitúa en París. Como en un cuento de hadas, el texto comienza con una referencia a un pasado “feliz”: *there was a happy land*. Tanto el sujeto como el momento de la enunciación se sitúan a cierta distancia del motivo que narra el poema. El lugar también se distingue con ojos diferentes puesto que ya no se trata de Dublín,

<sup>55</sup> Knowlson, James, *Op.cit.*, p.162.

<sup>56</sup> Beckett, Samuel, *Op.cit.*, pp. 19-20.

sino Paris, precisamente, el lugar que Beckett visitará desde 1928 y donde se instalará definitivamente diez años después. Sin embargo, pese al cambio de escenario, recurre de nuevo a imágenes que denotan desagrado y hace uso de esa estética de lo feo que señaláramos anteriormente. La versos iniciales dicen:

*there was a happy land  
the American Bar  
in Rue Mouffetard  
there were red eggs there  
I have a dirty I say hemorrhoids  
coming from the bath*

El "American Bar" se levanta como la escenografía de un espacio cerrado donde el yo poético sufre un estado de abandono. En el momento que regresa del baño, se sienta y comienza a observar a los otros que se encuentran allí. El pasaje de un lugar privado a uno público funciona como la presentación del personaje y el aspecto desde el cual se abordará el texto. James Knowlson señala que, durante el mes de octubre de 1931, Beckett fue solo a la zona roja de Dublín y allí acudió al burdel que regenteaba Becky Cooper. También nos dice que, durante su estancia en París, visitó burdeles que no estaban legalmente afectados como en Dublín. En una ocasión, se quedó bebiendo y mirando a su alrededor<sup>57</sup>. Ambas experiencias se cruzan y se reflejan en "Sanies II" donde la descripción intermitente del lugar nos dirige de un sitio a otro: por un lado, una puesta en escena en París y, por otro, una referencia final a Becky. Un *coup d'œil* del lugar nos presenta una mesa de billar con sus jugadores y una prostituta, la *Barfrau* – la mujer del bar – que resalta por su trasero, todos ellos en abierto contraste con la imagen de Dante y Beatriz. Lo alto y lo bajo se mezclan en ese espectáculo a través de una cita erudita que remite a personajes extraídos de la literatura canónica. Su inserción dentro de este proceso de creación, nos muestra la ondulación del pensamiento del poeta cuando se dirige de una remi-

---

<sup>57</sup> Knowlson, *Op.cit.*, pp. 138-139.

sión a otra. La imagen del amor idílico y puro, entreverado con las imágenes del burdel, marcan la contaminación de unas imágenes en otras y resaltan, de este modo, la intermitente decadencia en la que se acomoda el texto:

*the mackerel are at the billiards there they are crying the scores  
the Barfrau makes a big impression with her mighty bottom  
Dante and blissful Beatrice are there  
Prior to Vita Nuova*

La referencia a la *Vita Nuova* de Dante tiene un tono irónico profundo, reforzado por una palabra en latín que lo antecede, "*prior*" que podríamos traducir, en este caso, como "previo", una suerte de abandono de la vida anterior —donde el amor quizás sea posible— por una vida nueva marcada por el fracaso y la decadencia de las relaciones entre los amantes. Luego de una breve descripción de mujeres, actos sexuales y ambiente prostibulario, se dirige a Becky. El poeta le pide clemencia, retomando el tono irónico anterior y cierra el texto pidiéndole piedad a Dios y a Cristo. Cabe señalar que las referencias eruditas aparecen sólo en forma pasajera: la aparición de Dante y Beatriz y la intromisión de una frase en latín cuando describe el prostíbulo, estaría dando cuenta de todo ello. Dice el verso: *vivas puellas mortui incurrrrsant boves*, lo cual funciona como un comentario casi metafórico para señalar lo que el poeta observaba en aquel lugar.

Siguiendo con los poemas que recrean esta misma temática, tenemos un poema más breve, escrito en Kassel, "Dortmunder"<sup>58</sup> que reúne una serie de referencias a partir de un complejo entramado de percepciones sensoriales y alusiones eruditas. El poema surge de una visita a un burdel de esta ciudad alemana. El título es un tanto ambiguo ya que remite al nativo de la ciudad de Dortmund y también a una marca de cerveza de dicho país<sup>59</sup>. Como veremos, el título, "Dort- munder", no completa el sentido del poema, sino que más bien lo oscurece: de algún

<sup>58</sup> Beckett, Samuel, *Op. Cit.*, p.16.

<sup>59</sup> Cronin, Anthony, *Samuel Beckett, The Last Modernist*, London: Flamingo, 1996, p. 136.

modo, es necesario recurrir –nuevamente– a ciertos acontecimientos biográficos y establecer así una mínima conexión de sentido con el texto. A continuación transcribimos el poema:

*In the magic the Homer dusk  
past the red spire of sanctuary  
I null she royal hulk  
hasten to the violet lamp to the thin K'in music of the bawd  
She stands before me in the bright stall  
sustaining the jade slinters  
the scarred signaculum of purity quiet  
the eyes the eyes black till the plagal east  
shall resolve the long night phrase.  
Then, as a scroll, folded,  
and the glory of her dissolution enlarged  
in me, Habbakuk, mard of all sinners.  
Schopenhauer is dead, the bawd  
Puts her lute away.*

El texto propone un ambiente tan erótico como exótico y un decorado oriental destinado a remarcar una serie de percepciones sensoriales. Hay varias referencias propiamente musicales: un *K'in* (el laúd chino de siete cuerdas de seda) y un *plagal oriental*, es decir, una forma característica de la música litúrgica que deberá “resolver” la larga “frase de la noche” como si formara parte de un canto gregoriano<sup>60</sup>. Junto con estas percepciones auditivas, el poema se completa con referencias visuales: la roja cima, la luz violeta y las astillas de jade en contraposición con los ojos negros de la mujer, una asociación de elementos que creará el ambiente en que se inserta el yo poético. Las referencias a un mundo marginal están presentes en la oscuridad del poema y en un doble sentido para la palabra “jade”, a partir de la cual se contrapone la belleza de la piedra preciosa con la degradación de su segunda acepción: mujerzuela. Frente a esta situación, el poeta toma el lugar de Habacuc, un profeta menor de finales del s. VII a. C., que se animó a enfrentar a Dios por el problema del mal en el mundo. Asimismo, esta personificación no parece casual, sobre todo, si consideramos su origen etimológico. Habacuc, en hebreo

<sup>60</sup> Estas dos última observaciones las tomo del artículo de David Lagmanovich, “Vanguardia y silencio: La poesía de Samuel Beckett” en Dubatti, Jorge (comp.), *Op.cit.*, p. 212.

*Habaqûq*, proviene del árabe *habaq* que significa “albahaca” o “artemisa”, precisamente, una planta que, también conocida como “hierba de San Juan”, era utilizada entre los antiguos como medicamento abortivo<sup>61</sup>: una marca beckettiana casi oculta que, no obstante, nos reenvía a su negación del nacimiento y la imposibilidad del ser bajo la erudición que lo caracteriza en este periodo. Con todo, la referencia al profeta también sume al personaje en una culpa que no se resuelve en el texto. Pese a ella, la muerte de la figura de Schopenhauer, conocido por su misoginia, daría a entender, quizás, la unión sexual de la “celestina” con el poeta quien se muestra, sin embargo, en un estado de inmovilidad que se resalta por la descripción un tanto objetiva que realiza del lugar. Por otro lado, el poema se mueve entre los extremos de la ensoñación, la imagen de lo real y la puesta en escena de un ambiente exótico que invita al poeta a realizar un movimiento pendular desde lo visual hacia lo auditivo, desde lo sagrado hacia lo profano, desde la noche hacia el día, retomando el movimiento intermitente entre el deseo y la acción. Como las “albas”, el texto concluye con la llegada del amanecer, el momento que cesa la música y la mujer guarda su laúd.

Otra vez nos encontramos frente a un texto que nos ofrece un entramado complejo de diferentes instancias biográficas, filosóficas, sensoriales e intelectuales. Los niveles del discurso se cruzan, pasan de la inmediata descripción de un lugar hasta la relación directa con una forma musical y la reflexión en un doble sentido, tal como ocurre con las alusiones a Habacuc (en una línea que se corresponde con lo religioso y “espiritual”) y con el plano de lo intelectual donde se alude a Schopenhauer. Sin duda, si comparamos este poema con el anterior, “Sanies II”, el tono de la enunciación varía y la lectura se dirige hacia una situación casi ceremonial, sin imágenes que remitan a la decadencia física del personaje, sino más bien presentan el acto sexual

---

<sup>61</sup> Cf. Entrada y etimología en el diccionario *Petit Robert des noms propres*.



como un ritual amoroso. Sin embargo, tal como lo demuestra la presencia de Habacuc, todas las referencias sexuales no llevan consigo ninguna actitud de reproducción o fertilidad ni tampoco una relación basada en el amor: el tema del fracaso se plantea una y otra vez. Tampoco el placer forma parte de estos encuentros ya que la sórdida mirada del poeta aleja toda posibilidad de establecer un vínculo entre el erotismo y las sensaciones corporales.

En suma, este poema nos presenta una contradicción de múltiples referencias en donde el yo poético construye una imagen a partir de la cita erudita, pero recontextualizada y, consecuentemente, añadiendo nuevos sentidos a sus hipotextos. Todo lo cual nos lleva por el camino que insinuamos al principio: el sujeto poético continúa construyéndose a partir de la acumulación, pero en donde la fragmentación y el silencio adquieren un mayor grado de importancia en aquellos vacíos de sentido que nos ofrece el texto.

### ***PAPÁ HA MUERTO, FLORES Y HUESOS***

Respecto de las referencias biográficas del propio Beckett, debemos regresar ahora a otra que ya señalamos al principio de nuestro capítulo: en el mes de junio de 1933 muere su padre, acontecimiento que lo marcará profundamente. En una carta del dos de julio de ese mismo año, carta dirigida a su amigo Thomas MacGreeve, comenta: "*I can't write about him, I can only walk the fields and climb the ditches after him*". Algo similar ocurre en una entrevista de 1989 en que recuerda ese momento como un verdadero problema desde el punto de vista psicológico. Esta referencia se justifica ya que nuestro próximo poema, "Malacoda", está dedicado a su padre luego de su fallecimiento<sup>62</sup>.

El título del poema deriva del canto XXI del *Inferno* de la *Divina Commedia*. Allí, Virgilio desciende junto a Dante hasta el quinto foso del octavo círculo donde habitan los *malebran-*

---

<sup>62</sup> Knowlson, James, *Op.cit.*, pp. 166 y 167.

*che* (garras malévolas) frente a las cuales se sienten amenazados. Esta agresión dura hasta que el poeta latino tranquiliza al demonio principal, Malacoda, y pide a diez diablos que los acompañen y guíen por la región infernal. Beckett traspone los diablos dantescos y con ellos reconstruye la representación del funeral de su padre en un nuevo contexto. Así, Malacoda se transforma en el sepulturero que preparará y enterrará el cadáver. Dicha trasposición implica el traslado de un mundo a otro, Malacoda habita el infierno y viene a la superficie a buscar a los muertos, lo cual no hace sino retomar el espíritu de *Echo's Bones*: ¿el mundo no formará parte de aquel infierno descrito por Dante? Asimismo, Malacoda es trasladado de un texto a otro, donde necesariamente sufre una resignificación, ya que asume el papel de otro personaje mitológico, Caronte, quien traslada los muertos hasta el Hades. Esta superposición apela a un sincretismo entre el mundo pagano y el mundo cristiano en que aparecen los demonios. De algún modo, nos enfrentamos a una especie de palimpsesto donde se funden tres capas de sentido (y de tiempos): paganismo, cristianismo y un presente relacionado con un aspecto biográfico del poeta<sup>63</sup>.

El poema comienza con las tres llegadas de este diablo, a quien se lo describe como un ser impasible ante el dolor ajeno:

*thrice he came  
the undertaker's man  
impassible behind his scutal bowler  
to mesure  
is he not paid to mesaure  
this incorruptible in the vestibule  
this melebranca knee-deep in the lilies*

La primera llegada está destinada a medir el cuerpo. En esta primera estrofa, la muerte se presenta a través de dos elementos: por un lado, mediante los lirios, ya que esta flor es utilizada

<sup>63</sup> Laura Cerrato establece una relación entre "malebranca" plural de "malbranche", con lo cual se suma un nuevo sentido puesto que una de las principales lecturas de Beckett fue la obra del filósofo postcartesiano Malebranche [*Beckettiana* N°4, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1995, p.42.]

comúnmente en los entierros y en las procesiones fúnebres y, por otro, a través de los “crespones” que representan el luto. De este modo, todo funciona como una preparación no sólo para el entierro, sino también para el viaje en la barca de la muerte, una de las últimas alusiones del poema. La siguiente estrofa, la más breve, se refiere a la segunda venida del “*malebranche*” dedicada a “encajonar” el cuerpo. El uso del término “*ungulata*” para definir al ayudante con garfios (recordemos el sentido de “*malebranche*”, garras), es otra muestra de la riqueza y la erudición del vocabulario utilizado por Beckett en este período:

*to coffin  
with assistant ungulata  
find the weeds engage their attention  
hear she must see she need not*

La tercera estrofa trata la última llegada de este diablo, dedicada esta vez a “cubrir” [*to cover*] el cuerpo. En esta sección, Malacoda se dirige a su ayudante llamándolo por su nombre: Scarmilion, otro de los diablos del Canto XXI en el *Inferno* dantesco. En el quinto verso, “*stay Scarmilion stay stay*”, cita el verso 105 de ese Canto, un momento en que Malacoda dice: “Possa posa, Scarmiglione”<sup>64</sup>. En la *Divina Comedia* se le solicita al demonio que se detenga y no ataque ni a Virgilio ni a Dante. En el poema de Beckett, el sentido se modifica y el motivo de la detención reside en que Malacoda debe colocar sobre el cajón un cuadro de Huysum: “*lay this Huysum on the box / mind the imago it is he*”. Harvey destaca la relación entre el cuadro y la *imago* que Beckett le ha comentado, según el cual está referido a “una mariposa posada sobre una flor en una pintura de Huysum”<sup>65</sup>. De acuerdo con este crítico, el insecto ha llegado a la inmortalidad por medio del arte lo cual, en el poema de Beckett, se traspone a la figura de su padre inmortalizado. También Harvey destaca que, desde un punto de vista psicológico, la *imago* representa la imagen idealizada que hace el niño de su padre con lo cual el texto no de-

<sup>64</sup> Dante Alighieri, *Op.Cit.*, p. 201.

<sup>65</sup> Harvey, Lawrence, *Op. Cit.*, p. 111, n. 56.

viene sino en homenaje. Lo interesante de esta referencia pictórica reside en la ambigüedad de una identidad, ya que hay dos pintores de nombre Huysum, padre e hijo: Justus van Huysum (1659-1716) y Jan van Huysum (1682-1749). Ambos se dedicaron a pintar el mismo tipo de cuadros, *bouquets* de flores con elementos que simbolizan el paso del tiempo y la muerte, un reloj, una calavera, aunque el más joven también realizó algunos paisajes. El padre fue maestro de su hijo y, si tenemos en cuenta los hechos biográficos que antes relatamos, la elección de esta referencia al pintor holandés y su obra en absoluto es azarosa puesto que, incluso, aparece sobre el cajón. También es posible hacer una lectura metatextual retomando la palabra “*imago*”, ya que esa imagen se superpone con “él”, con el cuerpo. Se establece así una analogía entre los grados de representación (lo real y lo representado): la fusión de la vida y la ficción se produce nuevamente, pero con la perspectiva del primer hipotexto aludido, la leyenda de Eco y Narciso. Por medio de esta imagen, se alude indirectamente al segundo: mientras Eco queda reducida a huesos –lo que sucederá con el cuerpo que acaba de ser enterrado–, la naturaleza de Narciso deviene en la flor del mismo nombre. En el contexto del funeral, la unión de ambos elementos sugiere la imposibilidad de escapar al destino que nos fue impuesto, tanto en la vida como en su posibilidad de representarla. Esta estrofa concluye con el barco de la muerte partiendo con las almas y cierra así un recorrido que comenzó con la llegada de los demonios: *all aboard all souls / half-mast aye aye*. En este sentido, el poema también está señalando otro recorrido, como ya había sucedido en textos anteriores. No es un recorrido urbano ni geográfico, sino un camino que se produce desde lo textual y que conlleva un alto grado de simbolización de la última partida. En algún punto, nos hace recordar a “Da Tagte Es”, un poema de despedida y donde la muerte se reconoce como inevitable. Quizás, hasta podríamos entrever el

género elegíaco, el *planh*, si bien, por supuesto, como en el caso de las formas provenzales, trastrocado con imágenes grotescas y complejas de alusión erudita.

En cuanto a la forma del poema, se repite la estructura en paralelo. En la primera estrofa, el último verso dice, "*hear she may see she need not*", en donde se alude a su madre y a la necesidad de contenerla ante el sufrimiento por la muerte de su esposo. Esta proposición se modifica levemente en el último verso de la segunda estrofa: *hear she must see she need not*, donde se alude a un reconocimiento de lo inevitable. Una vez que queda cubierto el cajón y colocada la pintura de Huysum, se le impreca a la madre que termine de asumir el luto de una vez por todas: *hear she must see she must*, una suerte de despedida al muerto y que tendrá como última "imago" la obra del pintor holandés que, como dijimos antes, se superpone con la del muerto<sup>66</sup>. Nuevamente, Beckett juega con los dos sentidos, el de oír y el de ver, que se reiteran como un *leit-motiv*: el mito de Eco y Narciso resuena a partir de estos dos modos de percibir. Escuchar es lo que se debe permitir la madre, ver aún no y sólo deberá observar cuando el cuerpo esté cubierto y la pintura holandesa esté apoyada sobre el cajón. El texto no ofrece una clara explicación sobre qué debe escucharse ni qué debe verse. Si pensamos en la leyenda de Narciso, es posible suponer un cuerpo muerto que debe ver en su despedida y que funcionaría como un reflejo mientras parte junto con las almas en el bote con las velas a media asta. Este mirarse como uno en "otro" implicaría el común destino de todos, pero también el deber de escucharse en el silencio de quien calla, oír el silencio de la voz que ya no puede decir. El último verso consta de una sola palabra, *nay* [no] la cual, según Harvey, estaría negando todo lo enunciado hasta ahora. Sin embargo, no creemos que ocurra de tal modo, sino que preferimos compartir con Ackerley lo que indica respecto del último verso del Canto XXI: "ed elli del cul fatto

---

<sup>66</sup> Chris Ackerley comenta en su trabajo crítico "Malacoda de Beckett o el diablo de Dante toca Beethoven", la existencia de una correspondencia entre este texto de Beckett y el cuarteto Opus 315 en Fa Mayor de Ludwig van Beethoven, "cuyo motivo dominante es *Muss es sein?* (¿debe ser?)" [*Beckettiana* N° 4, 1995, pp.33-39].

trombetta”. La relación con lo anterior se recompone en una visión absurda y grotesca –retomando los versos 9, 10 y 11 de la primera estrofa– cuando, y aquí cito al propio Ackerley, “el asistente de las pompas fúnebres con delicadeza deja escapar un flato”<sup>67</sup>.

*Malacoda for all the expert awe  
That felts his perineum mutes his signal  
Sighing up through the heavy air*

Como vemos, Beckett le impone al poema una estructura compleja, tanto por las referencias como por el uso que hace de ellas, sobre todo, allí cuando deja vacíos los espacios de sentido que luego deben completarse. Así pues, la pregunta sería si no es también este un modo de exponer la subjetividad a partir de una mirada heterodoxa de la fuente y la experiencia. Traspasando lo que ha expuesto Jan Kott<sup>68</sup> con relación a la tragedia, podríamos decir que Beckett se permite hacer, de un acontecimiento intransferible e irreductible, un texto donde predomina el tono grotesco, donde la muerte se transforma –en ese marco intertextual– en un hecho estético más.

Llegamos ahora al último poema del volumen y que da título a este libro: “Echo’s Bones”. Es interesante observar que el poema, al cerrar la serie, nos permite releer todo el poemario desde una perspectiva que daría un nuevo sentido a todo el grupo de textos anterior. Lo transcribimos:

*asylum under my tread all this day  
their muffled revels as the flesh falls  
breaking without fear or favour wind  
the gantelope of sense and no sense run  
taken by tha maggots for what they are*

Aquí, como en el caso de “Da Tagte Es”, aparecen la brevedad y la concisión de ideas cuya ubicación no hace sino elaborar una serie de sugerencias respecto de todo el conjunto. El viaje,

<sup>67</sup> Ackerley, Chris, *Ibidem*, p. 33.

<sup>68</sup> Kott, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona: Seix Barral, 1969, p. 158.

la peregrinación o el recorrido por la ciudad, ahora toma otro cariz. El yo poético sabe que debe marchar aunque las diversiones se disipen y el cuerpo decaiga. Asimismo, la referencia meta-textual aparece en la posibilidad de ver el recorrido como un camino en la construcción de un texto que se produce por medio del juego de palabras en el término *gantelope* y que fusiona el sentido de guante de trabajo y antílope, síntesis que, como aclara Harvey, es un animal de paso ligero. El andar del “gantílope” se relaciona con la posibilidad de establecer un sentido o un sin sentido, situación que se entenderá en el momento final, cuando los gusanos demuestren que las cosas son sólo objeto del capricho del tiempo: “*the flesh falls*”, algo que también podríamos identificar como una alusión directa a la ninfa en su momento de transformación. Del mismo modo, en estos cinco versos vemos cómo se retoman los temas de todo el libro y se los compacta en forma sutil y reveladora. Este poema, agrupado junto con los demás textos breves, son, como decíamos al principio, los que marcarán una proyección hacia una poética del silencio que Beckett desarrollará más adelante.

Por otro lado, cabe señalar que existe un poema que, si bien fue publicado en 1938, es muy probable que Beckett lo haya escrito con bastante anterioridad a esa fecha: se trata de “Ooftish”. Es en este capítulo donde llevaremos a cabo su análisis puesto que más bien continúa un camino similar y bien reconocible en *Echo's Bones*: indudablemente, su tono irónico y sus juegos de alusiones ocultas permiten incorporar este poema bajo el marco estético de sus primeros textos. El título alude a la ofrenda y, tal como señala Lawrence Harvey, proviene del alemán “auf dem Tisch”, es decir, “haz tu contribución” por cuanto remite a un sermón que escuchó Beckett en Irlanda<sup>69</sup>. Leamos el texto:

---

<sup>69</sup> Harvey, Lawrence, *Op. cit.*, p. 156.

*Ooftish*

*offer it up plank it down  
Golgotha was only the potegg  
cancer angina it is all one to us  
cough up your T.B. don't be stingy  
no trifle is too trifling not even a thrombus  
anything venereal is especially welcome  
that old toga in the mothballs  
don't be sentimental you won't be wanting it again  
send it along we'll put it in the pot with the rest  
with your love requited and unrequited  
the things taken too late the things taken too soon  
the spirit aching bullock's scrotum  
you won't cure it you won't endure it  
it is you it equals you any fool has to pity you  
so parcel up the whole issue and send it along  
the whole misery diagnosed undiagnosed misdiagnosed  
get your friends to do the same we'll make use of it  
we'll make sense of it we'll put it in the pot with the rest  
it all boils down to blood of lamb*

Las imágenes tienden una vez más hacia la pena y el lamento de la vida. El sentido mismo de la ofrenda remite a los momentos de la existencia. Así pues, allí aparecen: el amor extremo recompensado y no recompensado (v.10), aquéllo que se ha podido realizar (v.11) y el ruego de que el pasado sea envuelto y arrojado (v.15). Todo ello parece disponer el olvido de aquello que alguna vez fuimos e, incluso, funciona como un impedimento a fin de que el poema permanezca bajo un tono melancólico y sentimental ligado con un amor ausente y una existencia miserable. Los versos 17 y 18 resultan significativos ya que de ellos se desprende la necesidad de comprender, es decir, de dar sentido a ese pasado en un presente de enunciación, en ese mismo presente en que se produce el sacrificio. Así, nos preguntamos qué es aquello que se entrega, qué es aquello que se sacrifica. Beckett modifica la imagen y la noción de ofrenda para construir su texto con elementos sórdidos vinculados con una forma de sexualidad que se repite en todo *Echo's Bones*. Nuevamente, aquí surgirán claros elementos religiosos (vv. 2 y 19) relacionados con una idea de metamorfosis que recorre todo el poemario: de tal modo, la idea de



transformación se refuerza en los dos últimos versos pues todo aquello que se ha reunido en la enumeración de los versos anteriores y se ha ofrecido, es decir, “*the whole misery diagnosed undiagnosed misdiagnosed*”, quedará reducido a “*blood of lamb*”, en irónica alusión a la sangre de Cristo. En este texto, la posibilidad de salvación queda al margen dado que sólo se alude a la presencia de acontecimientos del pasado que ya son restos o residuos y que, por ello, conforman la vida de un individuo que, una vez que los transforme en palabras, tomarán un nuevo sentido para mutaciones posteriores.

En el trayecto de un período de producción a otro, es posible observar que Beckett, en ocasiones desde lo formal y en otras desde lo temático, va acercándose a esa escritura mínima que mencionamos anteriormente. Estos trabajos, pese a las dificultades que generan en el campo de la erudición, se encuentran a medio camino entre una posición y otra, todos estos poemas funcionan como parte de un proceso de transformación en la escritura de la poética beckettiana. Las marcas autobiográficas se enfatizan y se conectan con un mapa de lecturas que también van a influir el proceso. En estos poemas se representa un mundo en decadencia, en concordancia con el Infierno dantesco, en este sentido, el poeta, a merced del paisaje que nos muestra, cambia su percepción particular del mundo, de allí que encontremos una fuerte presencia del sujeto que enuncia, de ese yo poético que produce el cuadro personal de todo *Echo's Bones*. Uno de los elementos más recurrentes será la propia literatura, razón por la cual la reconstrucción mental del paisaje no sólo se ve necesaria sino, también, deudora de una referencialidad intertextual. Frente a ello, surge un *eco* deformante en donde las palabras —que no son sino esos huesos— quedan reducidas a un lenguaje que, a su vez, se repite, se pliega y sigue mutando. La materia, lo sólido, se une a lo tenue y, a partir de allí, el sentido se disemina en una repetición que se quiere formal y temática. La realidad exterior juega un papel importante en este período:

el mundo interno del poeta será claramente superpuesto a ésta. Por su parte, la memoria y el afuera se funden en imágenes poéticas que se organizan como una cosmovisión doble del universo. Si la realidad está en la mente del poeta, la percepción visual (no obstante, defectuosa) será parte de esa construcción de pensamiento. El sujeto de enunciación reconoce que sus palabras aún son parte de un proceso de repeticiones y de citas en donde el silencio se apropia del discurso poético si bien todavía no tiene una presencia tan plena como sucederá en su futura producción. Sin embargo, pudimos ver que muchos recursos apuntan y anticipan esa posición escéptica frente a las palabras.

Posteriormente, Beckett colocará su escritura en aquel espacio interno y personal, en un mundo que ya no estará representado por el decir sobre ese mundo, sino en su intento por enunciar una realidad propia: sus propias palabras.

## Capítulo III

### Poemas dispersos

*Pero yo bien lo sé: en la boca de una fuente subterránea  
tengo mi parte de sombra*  
Vladimir Holan

Entre los poemas que Beckett escribió entre 1930 y 1937, existe toda una serie de trabajos que apareció de modo disperso bajo diferentes soportes, conjunto que podríamos dividir en dos partes. Por un lado, aquellos poemas que jamás fueron incluidos en un libro de su autoría y, por otro, aquellos que fueron editados posteriormente en un apartado del volumen *Collected Poems*. Así pues, en este capítulo, llevaremos a cabo un seguimiento cronológico y ofreceremos los pormenores de cada poema.

#### **EN LAS AFUERAS DE COLLECTED POEMS**

El primer trabajo que forma parte de este grupo nos reenvía a 1930, el año en que Beckett ganó el concurso organizado por *Hours Press* con *(W)Horoscope*<sup>1</sup>. Se trata de un poema escrito para una canción, cuya música fue compuesta por el pianista Henry Crowder, pareja en ese entonces de la dueña de la editorial, Nancy Cunnard. El título del poema, “From the Only Poet to a Shining Whore”, remite a Dante, el “único poeta” –que, como ya vimos, es una de las figuras centrales en la cosmovisión beckettiana<sup>2</sup>– y a Rahab, “la puta radiante”, la célebre meretriz de Jericó<sup>3</sup>. El texto que aquí presentamos fue extraído de una partitura fechada en el año 1930<sup>4</sup>, lleva la dedicatoria “*For Henry Crowder to sing*” y nunca fue recopilado en libro alguno. Lo transcribimos:

<sup>1</sup> Cf. Capítulo I, pp. 34 y ss.

<sup>2</sup> Recordemos a este respecto los relatos de *More Pricks than Kicks*, su novela inédita hasta 1992, *Dream of Fair to Middling Women* o las referencias que observamos en *Echo's Bones*, por ejemplo.

<sup>3</sup> Cf. versos 90 y 91 de *(W)Horoscope*, donde también alude a ella en los mismos términos.

<sup>4</sup> Este documento [Ms 3055] fue consultado en el *Archivo Beckett* que se encuentra en la Universidad de Reading.

*Rahab of the holy battlements,  
 Bright dripping shaft  
 In the bright bright patient  
 Pearl brow dawn dusk  
 Lover of the sun.  
 Putanina mia!  
 You hid them happy in the high flax  
 Pale before the fords of Jorda,  
 And the dry red waters,  
 And you lowered a pledge of scarlet hemp.  
 Oh radiant, oh angry, oh Beatrice,  
 she foul with the victory  
 of the blood-less fingers and proud,  
 and you, Beatrice,  
 mother, sister, daughter, beloved,  
 fierce pale flame of doubt,  
 and God's sorrow,  
 and my sorrow.*

Como ya observamos en los capítulos precedentes, este período de la poética beckettiana se caracteriza por hacer un uso recurrente de las mismas fuentes, tal como ocurre aquí con la *Divina Commedia* o el libro de Josué. En este caso, los personajes son tomados del Canto IX del Paraíso, si bien los acontecimientos que allí tendrán lugar comienzan en el anterior con la llegada al Tercer Cielo o Cielo de Venus. De allí provendrá uno de los principales temas que recorren estos versos: el amor. Con todo, la idea de salvación por medio de la fe también se convertirá en parte de la trama, tema que, si bien circula ya por el canto dantesco, tendrá su exponente central en Rahab<sup>5</sup> de quien, además, Beckett toma el episodio en que salva a los espías que Josué había enviado a Jericó, en un intento por dejar a salvo su tierra y su propio hogar. Estas referencias cruzadas remiten a una tensión textual que provoca Beckett cuando enfrenta a las figuras de Rahab y de la dama reverenciada por Dante, Beatrice. No obstante, también ingresa una tercera figura: el poeta, que, a su vez, se yuxtapone con la representación del poeta florentino. Por su parte, el poema podría dividirse en dos partes: la primera, dedicada a la prostituta de Jericó, que comprende los versos 1 al 10 y una segunda, consagrada a Beatrice, abarca desde el verso 11 hasta el 16.

---

<sup>5</sup> Josué, 2: 11, Dt, 4: 39.

Los dos últimos, el 17 y el 18, revelan el sufrimiento del poeta por un amor no correspondido que se asocia con la frustración de Dante al no poder establecer una relación amorosa con su amada.

Por otro lado, Beckett ha hecho uso de algunas palabras en la descripción de las mujeres cuyo objetivo persigue reforzar la tensión del texto. Así, luego de una relación de calificativos, Rahab es llamada "*Puttanina mia!*". En este sentido, el uso del italiano no sólo le sirve para enfatizar el epíteto, sino también para remarcar el origen de la fuente utilizada: una expresión más del cruce y sucesión de niveles discursivos que Beckett desarrolla en esta primera época creativa en la cual, por ejemplo, parte de la adjetivación "amante del sol" para luego secundarla con una mirada más pedestre, mediatizada con el uso de otra lengua. En cambio, no es ésto lo que ocurre con Beatrice, a quien sitúa en un contexto poético diferente mediante palabras como *mother*, *sister*, *daughter* o *beloved*. Tal es así que, si bien se muestran dos tipos de amor, *Eros* y *Charitas*, es decir, el carnal y el espiritual, Dante –o el poeta– queda sumergido en medio de ambas posiciones y no puede elegir ninguna. En el extenso capítulo II de su novela *Dream of Fair to Middling Women*, Beckett realiza un tratamiento similar del mismo tema al decir, "*That was the modus vivendi, poised between God and Devil, Justine and Juliette, at the dead point, in a tranquil living at the neutral point [...]*"<sup>6</sup>: el espacio de la voz poética se convierte en un objeto vacilante y en un punto muerto de indeterminación. Con todo, esta ambigüedad, esta imposibilidad de elección en la que se ve sumido el poeta, se convertirá en un movimiento fluctuante, en un ir y venir en la vacilación, para cuyo fin no es otro que el de establecer un lugar seguro para la enunciación. Cabe preguntarse, entonces, si esta inmovilidad que caracteriza a los personajes de muchos de sus textos, no corresponderá al obstáculo que representa el dilema de una acción que debe llevarse a cabo. Por otra parte, también es posible que ese vaciamiento del lenguaje al que venimos aludiendo, se relacione con la incapacidad de optar entre las palabras que acuden al poeta. El texto

---

<sup>6</sup> Beckett, S., *Dream of Fair to Middling Women*, Dublin: Black Cat Press, 1992, p. 27.

concluye, como lo indica Harvey, con un reproche a Beatriz por no haber correspondido al joven Dante, un episodio que también corresponde a la *Divina Commedia*. En suma, se trata de un conjunto de marcas poéticas que repite el mismo tipo de lenguaje de *Echo's Bones*, una fuerte línea de continuidad que hace de la primera poética beckettiana un todo relativamente coherente que permite trazar el mapa de sus lecturas y el movimiento acumulativo de unas palabras que, pese a ello, ya se perfilan como un verdadero inconveniente.

En junio de 1930, siguiendo los pasos de *Echo's Bones*, Beckett escribirá otro poema de corte autobiográfico. Se trata de "For Future Reference" publicado en la revista *transition* en el mes de junio de aquel año. Aquí, los versos se muestran más bien cortos y contribuyen a la formación de un texto fragmentado bajo una sucesión de diferentes temas donde la infancia ocupa un lugar central. Este tipo de estructura también apela a una visión onírica a fin de recrear algunos temores que se hacen presentes. Así, una clara primera persona de enunciación habla con un amigo mientras le cuenta su mala experiencia estudiantil en el *Trinity College*. Con todo, la más penosa remite, sobre todo, a la que padeció con el profesor de ciencias naturales, W.R. Tetley<sup>7</sup>, a quien puede asociarse con el vértigo a las alturas que se manifiesta en el poema. A partir de esta situación, relata un sueño donde debe aprender a zambullirse en una lejana y pequeña pileta rodeada de rocas<sup>8</sup>. Una escena similar también se encuentra en su novela *Watt* cuando dice, "*with the intention of setting down his bags, [...] and who knows perhaps even of falling, after a moment or two, into an uneasy sleep, lacerated by dreams, by dives from dreadful heights into rocky waters, before a numerous public*"<sup>9</sup>. Así pues, tanto en "For Future Reference" como en este fragmento de *Watt*, surge la imagen de la caída, del descenso como alegoría de una experiencia vivida, ambas expresadas desde una óptica negativa. De algún modo, ésto refuerza la idea, según la

<sup>7</sup> Cf. Cronin, A., *Op. cit.*, p. 46.

<sup>8</sup> Cf. Harvey, L., *Op. cit.*, p. 298.

<sup>9</sup> Beckett, S., *Watt*, London: Calder, 1976, pp. 220-221.

cual, una perspectiva de conjunto de la obra beckettiana permite detectar marcas e imágenes que, al repetirse, revisten un valor de clave para comprender el sentido de otros trabajos que se advierten más crípticos. Cada alusión se resignifica en un nuevo contexto, generando una red de autorreferencias que comporta, no sólo una práctica de la escritura, sino también un camino de lectura. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con las marcas intertextuales –bastante más transparentes– de los versos 58 y 59, “*and the board ledge doing its best to illustrate / Bruno’s identification of contraries / into the water or on to the stone?*”. Aquí, Beckett recurre a la teoría de la identificación de los contrarios de Giordano Bruno bajo la forma de un “trampolín” cuya vibración en su punto máximo coincidiría, según su propia mirada –y, por supuesto, la del mismo nolano–, con el estado de absoluta quietud. Este componente filosófico, que ya lo había tratado en su ensayo “Dante...Bruno. Vico...Joyce”, no hace sino confirmar ese juego de correspondencias que Beckett trama a lo largo de su producción, colocando cifras poéticas en una arquitectura donde la presencia de los datos, sólo sirve para demostrar cuán endebles son las palabras.

Por lo demás, nos permitimos hacer un comentario acerca del modo en que Anthony Cronin encuadra este poema de Beckett en su biografía puesto que, tal como está planteado, podría dar lugar a un cierto determinismo que conviene evitar. Tomando como referencia este número de *transition* donde se publica “For Future Reference”, Cronin parece sugerir que todos los textos que aparecieron en esa ocasión se produjeron bajo la fuerte repercusión que tuvo en sus colaboradores el suicidio de Harry Crosby, fundador de *Black Sun Press* y partícipe de un círculo al que pertenecían Joyce y Beckett. A ello, agrega que, a partir del momento en que Jacques Rigaut y Vladimir Maiakovski se dieron muerte, hubo en el ambiente parisino de aquella época una seria preocupación sobre la cuestión. Sin embargo, creemos que debería tomarse con prudencia la insidencia de tales contextos puesto que, al menos en el poema de Beckett, no hay ninguna marca específica, velada o evidente, que responda a tal explicación. Sin duda, el planteo de Cronin es

acertado como *background* para una publicación colectiva lo cual, sin embargo, nada de ello supone que esa misma producción deba verse tan colvulsionada como lo estarían sus autores. Acaso, la presencia en ese número de *transition* de un poema de Hart Crane, quien se suicidaría poco después en 1932, haya colaborado para que, desde una mirada retrospectiva, el contexto pareciera más categórico de lo que fue en realidad. Con todo, tal como lo sugerimos anteriormente, parece más conveniente limitar el propósito de "For Future Reference" y no llevarlo más allá de la experiencia negativa de Beckett en el *Trinity College*, algo que parece confirmar el abandono de su carrera académica, que decidió emprender un par de años antes de componer este poema.

En 1931, Beckett publica "Hell Crane to Starling", "Casket of Pralinen for a Daughter of a Dissipated Mandarin", "Text" y "Yoke of Liberty", cuatro poemas que aparecieron en *The European Caravan*, el primer tomo de una serie de antologías de las que sólo fue publicado este volumen, dedicado a textos procedentes de España, Francia, Inglaterra e Irlanda<sup>10</sup>.

El primero de ellos, "Hell Crane to Starling", es un poema de veinticinco versos y su título hace referencia a dos pájaros, la grulla y el estornino. Continuando la vía del hipotexto repetido, también está basado en la *Divina Comedia*, aunque aquí se trata del Canto V del *Inferno*: el poeta se sitúa en el segundo círculo para relatar el episodio de Paolo y Francesca, lugar donde se castiga el pecado de la lujuria. Asimismo, hace uso de la cita bíblica como, por ejemplo, en el primer verso "*Oholiba charm of my eyes*", cuya palabra inicial nos lleva —una vez más— al nombre de una prostituta<sup>11</sup>: Beckett vuelve así a la práctica de oscurecer un texto canónico y a presentar lo sexual a partir de una mirada mórbida y repetitiva. Sin duda, cuando aludía a sí mismo (con referencia a este trabajo) como "*a young man with nothing to say and the itch to make*" se refería a

---

<sup>10</sup> Putnam, S., G. Reavey & J. Bronowsky, *The European Caravan. An Anthology of the New Spirit in European Literature*, Part One, New York: Brewer, Warren and Putnam Publishers, 1931, pp. 475-480. El poema "Text" fue publicado también en *New Review* I, Winter 1931-32, pp. 338-339.

<sup>11</sup> Ezequiel, 23: 1-4.



esa concatenación de citas veladas que no sólo oscurecen el sentido del texto, sino que también tornan discontinua la lectura del poema<sup>12</sup>. Se trata, en realidad, de un mapa frágil, compuesto de menciones reelaboradas y juegos de palabras que, tanto en lo formal como en lo erudito, reanuda, sin duda, ciertos esquemas joyceanos. Por su parte, también en "Text", un poema de sesenta y nueve versos, Beckett usa como hipotexto el *Inferno* dantesco de cuyo Canto XX toma las leyendas de Tiresias y Manto. Allí alude, nuevamente, al problema del sufrimiento y la existencia del hombre. Para ello, si bien se apropia de la *Divina Comedia*, sólo lo hace para extraer personajes que remitan a obras que Dante ya usa como hipotextos. A este respecto, la leyenda de Tiresias es el ejemplo más claro, ya que nos conduce hacia la *Metamorfosis* de Ovidio, obra que, a su vez, había sido el primer intertexto de *Echo's Bones*. Por otro lado, la figura del adivino representa la idea de ceguera como una forma de conocimiento diferente: la vista ya no representa un vehículo de claridad y deja de ser una imagen segura del mundo exterior, una marca de la poética beckettiana que prefigura un grado más hacia la imposibilidad del ser.

El poema "Yoke of Liberty" continúa apelando a Dante, pero sólo para darle nombre al título, tomado de un pasaje de *De Monarchia*<sup>13</sup>. Con todo, el poema no mantiene una relación directa con esa obra, sino que alude a una problemática propia del pensamiento cartesiano, la relación entre el cuerpo y la mente. Asimismo, como de algún modo lo anuncia el título, la tensión se trasladada a la cuestión del libre albedrío y la predestinación, lo cual, sin embargo, queda en el texto sin resolver convirtiendo a ese movimiento pendular en la cifra de una imposibilidad para tomar una posición. A continuación lo transcribimos:

*The lips of her desire are grey  
and parted like a silk loop  
threatening*

<sup>12</sup> Harvey, *Op. cit.*, p. 305.

<sup>13</sup> Cf. Dante Alighieri, *De la monarquía*, Buenos Aires: Losada, 1966, cap. XIV, p. 49 y ss. Lawrence Harvey menciona la misma relación en *Op. cit.* p. 312, n.136. Asimismo, téngase en cuenta la comparación que realiza Beckett de la teoría dantesca con las ideas de Vico en "Dante...Bruno. Vico..Joyce", en *Disjecta*, p. 22.

*a slight wanton wound.  
She preys wearily  
on sensitive wild things  
proud to be torn  
by the grave crouch of her beauty.  
But she will die and her sanre  
tendered so patiently  
to my tamed watchful sorrow  
will break and hang  
in a pitful crescent.*

El texto pasa del erotismo a una violencia inusitada, sobre todo, cuando se describe a la mujer en términos que rozan el sadismo: frente a ello, la figura sumisa del poeta se debate ante el dilema de caer o no en la trampa tendida por la amada. El mismo comienzo ya nos coloca frente a una imagen amenazadora de la mujer. Es interesante cómo, en este caso, la referencia primera se va desdibujando a lo largo del poema para convertirse luego en una incertidumbre entre la acción y la inacción, algo que, de alguna manera, es anunciado por el título. La libertad, por su parte, no representa un tópico positivo, sino un “yugo” con el que habría que contender, un tópico que ya hemos señalado en *(W)Horoscope*, pero que también aparecerá en muchas de sus obras en prosa como *Murphy* o *Company*. La relación entre el deseo y la acción, entonces, ingresa en un campo donde el poeta debe elegir, relación que deviene en una situación de incomodidad y oscilación. Este dilema, que podríamos enmarcar dentro de una categoría ética, se transformará en un problema poético cuando el sentido se traslade a la pregunta y la vacilación de las palabras.

El cuarto poema que apareció en *The European Caravan* mantiene una relación intratextual con una novela que Beckett no llegó a publicar y que permaneció inédita hasta 1992, *Dream of Fair to Middling Women*. Se titula “Casket of Pralinen for a Daughter of a Dissipated Mandarin” y consta de setenta y cuatro versos. Cabe señalar que este trabajo, así como “For Future Reference”, se acercan formalmente a *(W)Horoscope*. La “hija” a la que alude el título es Smeraldina, un personaje de esta novela inédita, pero también de su obra *More Pricks than Kicks*. Lo citamos:

*Albion Albion mourn for him mourn  
 thy cockerup Willy the idiot boy  
 the portly scullion's codpiece.  
 Now who'll discover in Mantegna's  
 Butchery stout foreshortened Saviour  
 Recognitions of transcendent  
 Horse-power?  
 Sheep he wrote the very much doubting  
 Genial illegible landscape gardener.*

En este poema, intentaremos rastrear, esencialmente, las marcas del pasaje a un nuevo tipo de hipotexto: la relación irónica que Beckett realiza de "The Idiot Boy" (vv. 59-67)<sup>14</sup> y las formas de alusión indirecta respecto de "Ode. Intimations of Immortality from recollections of Early Childhood"<sup>15</sup>, ambas obras del poeta inglés William Wordsworth. La primera alusión es un poema narrativo que cuenta la historia de Johnny, un niño con rasgos de idiotismo que vive cerca de un bosque, rasgos que, en el poema, Beckett desdibuja a partir de la palabra "cockerup", una clara alusión sexual. Con todo, lo que deberíamos considerar es la referencia indirecta a *Oda*, ya que Beckett, en realidad, está reformulando una anécdota, según la cual, se había producido un error de imprenta —¿o de escritura?— en esa publicación. En la sección III (v. 28) del poema de Wordsworth decía, "The Winds come to me from the fields of sheep" cuando, en realidad, debía decir "fields of sleep", una versión errónea que provocaría una "mala lectura", un sentido diferente del poema y, consecuentemente, una nueva actitud poética. Así pues, en el verso sesenta y siete de su poema, Beckett escribe "Genial illegible landscape gardener". Resulta interesante rescatar este episodio ya que el problema de la "mala lectura", como ya vimos en *Echo's Bones*, juega con la posibilidad de otra escritura, un nuevo sentido para la idea de "precipitados textuales".

Asimismo, también es posible encontrar en el joven Beckett cierto grado de empatía frente a la poética de Wordsworth, sobre todo, en lo referido a su método de observación. El inglés, por

<sup>14</sup> Wordsworth, W., *The Poems of William Wordsworth*, Edited by Thomas Hutchinson, M.A., London: Oxford University Press, 1916, pp. 126-131.

<sup>15</sup> Wordsworth, W., *Op. cit.*, pp. 587-590.

ejemplo, construye una percepción del mundo que luego suele reelaborarla bajo lo que él denomina “la tranquilidad”, una marca que Beckett utiliza, naturalmente, en su ensayo *Proust*, sobre todo, cuando alude a esa fuerza de “evocación” que funciona como eco de una sensación pasada. Traemos a colación esta problemática ya que a partir de ella, Beckett recuperará la estructura de un presente enunciativo que le servirá para reconstruir –como a Wordsworth– una sensación experimentada tiempo atrás<sup>16</sup>. Este distanciamiento –por otra parte, muy poco brechtiano– con respecto a los acontecimientos donde se sumerge, es utilizado por el poeta para enfatizar lo visual en detrimento de los demás sentidos. Esto mismo también ocurre en *Echo's Bones* donde, más allá de las diferentes realidades, Beckett también hace uso de un método de observación y alejamiento para reeditar la experiencia vivida. Por otra parte, también es posible observar como ambos convierten ciertos elementos marginales de una sociedad en materia poética. En la advertencia de las *Lyrical Ballads* dice Wordsworth, “*It is the honourable characteristic of Poetry that its materials are to be found in every subject which can interest the human mind*”<sup>17</sup>. Si bien, por supuesto, el paisaje bucólico de sus poemas se convierte en un espacio inhóspito y decadente en los textos de Beckett, lo cierto es que el día que contempla el romántico, deviene en noche o atardecer en los poemas de *Echo's Bones*. Sin embargo, lo que parece más sugerente aún, es esta posición frente a la experiencia y la concepción del poeta como transformador de esa realidad a través de su pensamiento<sup>18</sup>. Asimismo, habría que agregar que, en el caso de la poética beckettiana, las impresiones del mundo exterior se presentan a partir de una percepción errada dado que su mirada íntima sólo puede reconstruirse en el seno de su propio pensamiento.

---

<sup>16</sup> Cf. Beckett, *Op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>17</sup> Wordsworth, W. & S.T. Coleridge, *Baladas Líricas*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 106.

<sup>18</sup> Cf. “Preface to the Edition of 1815” para la edición de su obra completa. Allí nuevamente recalca los requisitos de todo poeta: la Observación, la memoria, la reflexión y la Imaginación. En *Op.cit.* p.954.

A la postre, podríamos preguntarnos porqué estos cuatro trabajos en *The European Caravan* no fueron editados en su segundo libro de poemas. En un primer momento, Beckett pensó hacerlo, pero, después de dudar, decidió excluirlos. Las razones que lo han llevado a proceder de este modo son varias y, en buena medida, conjeturales. Ante todo y tal como lo venimos señalando, existe en ellos un procedimiento de repetición de fuentes y recursos poéticos que, de un modo u otro, acaso Beckett haya preferido reservar para textos de mayor hondura en un intento por jerarquizar su producción más lograda. Sin embargo, existe una razón más profunda para esa práctica. En principio, no debemos olvidar que Beckett sólo intentaba armar un “*corpus*” de poemas que respondiese al título del libro, poemas cuya extensión —algunos de ellos casi de setenta versos— lo acercaba demasiado a una formalidad que lo conducía al pasado, es decir, a (*W*)*Horoscope*, y no hacia una nueva escritura que tendiese a la brevedad. De hecho, el único trabajo allí presente que realmente tiende a la concisión es, indudablemente, “Yoke of Liberty”, en donde la síntesis y la ausencia de referencias “barrocas” ya estaban abriendo las puertas a un futuro despojamiento. No obstante, si pensamos en la presentación que precede a la antología, surge otro motivo para que Beckett haya descartado la idea de incluirlos en un libro autónomo: su relación intelectual con Joyce. Allí, leemos “[Beckett] *has adapted the Joyce method to his poetry with original results*”, una filiación con la poética joyceana que, si bien fue importante para el comienzo de su producción, se trataba de un barroquismo lingüístico del que intentaba alejarse lo más posible a fin de elaborar su propio método de descomposición del lenguaje. Su experiencia lo lleva a advertir que, detrás de las palabras, puede haber algo similar al silencio, con lo cual el despojamiento del lenguaje se tornará cada vez más explícito. Desde esta perspectiva, podríamos pensar que, para Beckett, el sentido (o la falta de él) se veía obstaculizado por el “ruido” o la “interferencia” de las referencias eruditas y académicas.

Por otro lado, dentro de la novela editada póstumamente que recién mencionamos, *Dream of Fair to Middling Women*, Beckett incluyó dos textos poéticos, un soneto y un poema llamado "Calvary by Night"<sup>19</sup>. He aquí el primero:

*At last I find in my confused soul  
Dark with the dark flame of cypresses  
The certitude that I cannot be whole,  
Consummate, finally achieved, unless*

*I be consumed and fused in the white heat  
Of her sad finite essence, so that none  
Shall sever us who are at last complete  
Eternally, irrevocably one,*

*One with the birdless, cloudless, colourless skies,  
One with the bright purity of the fire  
Of which we are and for which we must die  
A rapturous strange death and be entire,*

*Like syzygetic stars, supernely bright,  
Conjoined in One and in the Infinite*

En esa novela, Beckett también alude a un trabajo del poeta renacentista francés Pierre de Ronsard que, a su vez, funcionará como el principal intertexto del soneto:

"There is one poem by Ronsard", she said, moving back gaily towards him into captivity, "entitled: Magic, or, *Deliverance from Love*. If you are familiar with it we could give earth to this conversation there"<sup>20</sup>.

Al final del relato "Love and Lethe", vuelve a referir a Ronsard, de quien cita un verso que dice "*L'Amour et la Mort –caesura– n'est qu'une mesme chose*"<sup>21</sup> y que está tomado del poema LXXIX de *Le Seconde livre de sonnets pour Hélène*<sup>22</sup>. En este soneto a Smeraldina –como ya dijimos, el personaje principal de la novela–, Beckett reconfigura el tema del amor y la muerte, situación que lo conduce directamente al poeta francés en cuyo trabajo trata la pérdida de dos amantes, Hélène y Charles IX. Aquí, el poeta se llama a una doble lamentación: por un lado, cla-

<sup>19</sup> Beckett, S., *Op. cit.*, pp. 70 y 213, respectivamente.

<sup>20</sup> Beckett, S., *Ibidem*, p. 175.

<sup>21</sup> Beckett, S., *More Pricks than Kicks*, London: Calder, 1993, p. 105.

<sup>22</sup> Ronsard, P., *Sonetos para Helena*, Trad. de Carlos Pujol, Barcelona: Bruguera, 1982, p. 328.

ma por la doncella, “*la vivante*”, quien está representada por una amada ausente y, por otro, asume un tono elegíaco dedicado a “*le mort*”, a quien el poeta ha visto morir<sup>23</sup>. Cabe señalar que Beckett había leído la obra de Ronsard y, sobre todo, este soneto, junto a su profesor Rudmose Brown en el *Trinity College*<sup>24</sup>. Con todo, lo que resulta interesante es la elección que realiza para la composición de su poema. Ante todo, Beckett toma la forma soneto como un eco del texto de Ronsard, sin embargo, elige la forma isabelina (3 cuartetos y un pareado final) lo cual le permite tratar el tema desde otra perspectiva. El amor y la muerte en el poema de Beckett se convierten así en parte del sufrimiento de ese yo que enuncia su confusión frente a la esencia finita de la mujer amada, lo que se traduce en la negación de una unión completa. Lo que en el soneto de Ronsard se presenta como un lamento, en el texto de Beckett parece tender hacia una reflexión más racional e, incluso, hasta podríamos decir, más metafísica. Pese a ello, encontramos también un cierto tono irónico que no sólo complementa el contexto de la novela, sino que además responde a la desvalorización de las imágenes comunes del poema amoroso, lo cual reafirma la relevancia de esa posición reflexiva y metafísica.

El soneto comienza cuando el poeta descubre su propia condición y los límites que le impone la vida. En el segundo verso, la referencia a los cipreses, que son árboles que funcionan en el imaginario como un símbolo de la muerte, connotan un estado de duelo y desolación. Ante esto, el yo poético se descubre escindido y tiene la certeza de que nunca podrá devenir en Ser completo. A partir de esta situación, el desarrollo sigue la idea vertida por Ronsard, es decir, una mirada platónica e ideal de la relación amorosa dentro de la cual el principal deseo consiste en llegar a la Unidad a través del amor y la muerte<sup>25</sup>. Esta figura de “la muerte” se superpone a la que sufre la doncella porque es a partir de allí, precisamente, que nada podrá separarlos, una imagen que re-

<sup>23</sup> Esto es detallado en el soneto LXXVIII del mismo ciclo de Ronsard.

<sup>24</sup> Knowlson, James, *Op.cit*, p 65.

<sup>25</sup> Cfr, Platón, *El banquete*, donde se discute sobre la esencia del amor y la nostalgia de la unidad perdida.

sulta, al menos, paradójica, puesto que la muerte también provoca el alejamiento de los amantes. Sin embargo, la trascendencia se presenta como una posible continuación después de la muerte, una especie de éxtasis y fascinación por el infinito. En este sentido, si bien el tono del soneto es extraño en esta época de la poética beckettiana, lo cierto es que se trata de un acento que puede explicarse bajo el contexto de la novela, ya que la ironía de los comentarios, sin dudas, no intenta más que modificar el sentido. Citamos:

An ecstasy and agony! A sentimental coagulum, sir, that biggers description. Don't we know for a positive fact that th'unhappy Belacqua, sparated from his douce Vega by two cahnnels and 29 hours third if he went over Ostend [...]<sup>26</sup>.

Así pues, el enfoque trascendental se contrapone con la idea de distancia geográfica y temporal que separa a los amados. Es más, esta unión entre muerte y amor se presenta como un coágulo, lo cual transforma la lectura que podría hacerse del texto y recupera parcialmente la típica visión beckettiana.

Respecto del otro poema que se encuentra en la novela, "Calvary by Night", también aparece con ligeras modificaciones en el relato "Wet Night", práctica que nos envía, nuevamente, a la operación de entrelazamiento que hace Beckett con su propia obra<sup>27</sup>. Los textos, al ser "reutilizados" en distintos contextos, dan lugar a nuevos "precipitados" lo que se traduce en una significación diferente de la idea inicial. El poema que Beckett ofrece en la versión de *Dream of Fair to Middling Women* dice lo siguiente,

*the water  
tha waste of water*

*in the womb of water  
an pansy leaps*

*rocket of bloom flare flower of night wilt for me  
on the breasts of the water it has closed it hs made  
an act of floral presence on the water  
the tranquil act ot its cycle on the waste*

<sup>26</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.*, p.70.

<sup>27</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.*, p.65.



*from the spouting forth  
to the re-enwombing  
an untroubled bow of petal and fragrance  
kingfished abated  
drown for me  
Lamb of my insustenance*

*till the clamour of a blue flower  
beat on the walls of the womb of  
the waste of  
the water*

Este texto mantiene una estructura cíclica que encierra el sentido del lapso breve de la vida a través de la metáfora de la flor<sup>28</sup>. El agua simboliza la sustancia sobre la que se mece, pero, a juzgar por el término “womb”, también puede representar el útero materno. Se trata, sin más, de un tipo de analogía que, por lo general, siempre acompaña la reflexión beckettiana sobre la vida y la muerte: al considerar el agua como un elemento estéril (*waste*), Beckett resignificando las características que se le han atribuido a lo largo de la historia. Sin embargo, la temática de esta estructura cíclica también nos acerca a la idea de regeneración: un volver a marchitarse cada vez que se nace. La flor azul<sup>29</sup> comenzará a brotar en ese útero acuático para luego morir en ese mismo entorno. Con esta metáfora, Beckett logra recomponer, de algún modo, la visión escéptica que ya habíamos observado en sus otros poemas y en donde la existencia del hombre es similar a la que lleva la flor, cuyo destino ya está marcado de antemano y que no es otro que el de vivir hacia la muerte, una vida que, por otra parte, siempre se desarrolla en un medio hostil: “*the tranquil act of its cycle on the waste*”. Si nos remitimos al ensayo de Beckett —específicamente, su primer ensayo— sobre la novela *Finnegans Wake* de James Joyce y a la teoría de la identificación de los contrarios enunciada por Bruno que allí reutiliza, encontramos lo siguiente, “*The maximum of corruption and the minimum of generation are identical: in principle, corruption is generation*”<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Téngase en cuenta una de sus dramáticas, *Breath*, del año 1969, donde presenta una idea similar.

<sup>29</sup> Quizás una referencia irónica al Romanticismo, cf., la novela *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, donde la flor azul es el motivo del sueño del protagonista.

<sup>30</sup> Beckett, Samuel, “Dante...Bruno. Vico...Joyce” en *Op.cit.*, p.21.

A partir de esta afirmación, es posible observar de qué modo esta proposición-clave también establece una noción de regeneración, útil para el texto que estamos analizando. Los elementos conviven en una posición de antagonismo en "Calvary by Night", reforzando, así, el sentido de degradación que la presencia en el mundo promueve. Cabe destacar que, entre las dos versiones existentes de este poema, existen mínimas diferencias:

- el verso once en la novela dice, "*bow of petal and fragrance*", mientras deviene en una forma más compleja en el relato, "*bow of petaline sweet-smellingness*".
- el verso catorce se transforma en "*lamb of insustenance mine*"
- el verso quince, "*blue flower*", se torna el aliterativo "*blue bloom*".

Obsérvese también el eco, bastante velado por cierto, a la cuarta parte del poema *The Waste Land* de T. S. Eliot, "Death by Water", poema que hace referencia al tiempo cíclico y al resurgimiento de la vida en el agua que produce la muerte. Los versos doce y trece, "*kingfished abated / drowned for me*", nos acercan a ese texto a través de la figura del Rey Pescador (*Kingfisher*), tema que Eliot recoge del tratado de religiones comparadas *The Golden Bough* de James Frazer y que utiliza para la composición del poema.

De este modo, advertimos que Beckett formula una poética al modo de un laberinto de citas intertextuales e intratextuales que, a su vez, tienen su origen en el estudio y las lecturas académicas. Beckett se cita a sí mismo insistentemente y, en muchos casos, aludiendo a un tercer texto, ya sea repitiendo el hipotexto o enfatizando la misma intención en dos o más de sus propias obras. Esta práctica de la autorreferencia, nos permite imaginar un poeta que se convierte en un hacedor de detalles y en un lector de su propia escritura: las constantes alusiones biográficas no indican sino un cambio de actitud permanente; una operación que resulta bastante clara, sobre todo, respecto de (*W*)*Horoscope*. Se trata de un período, en suma, donde la voz del sujeto de

enunciación se repliega sobre sí misma mientras presenta una primera persona que dirige la mirada hacia su propia experiencia, tanto vital como literaria.

### EN LOS LÍMITES DE COLLECTED POEMS

En 1934, Beckett publica dos poemas breves: “Home Olga” en *Contempo* III y “Gnome” en la *Dublin Magazine* IX. El título del primer texto responde a un chiste privado entre Beckett y Joyce —a quien, por otra parte, está dedicado el poema<sup>31</sup>— que remite a una anécdota sobre un matrimonio irlandés. El episodio, según se cuenta<sup>32</sup>, se produjo en una aburrida reunión donde el marido le grita a su esposa “*Home Olga*” dándole a entender, por medio de este eufemismo, “*languémonos de aquí*”. Esta locución será reutilizada por ambos amigos y con el mismo fin. Por un lado, Beckett escribe este poema como respuesta a un *limerick* que había compuesto Joyce sobre la novela *Murphy*<sup>33</sup> y consiste en un acróstico cuyas primeras letras de cada verso forman el nombre “JAMES JOYCE”. Lo transcribimos:

*J* might be made sit up for a jade of hope (and exile, don't you know)  
*A*nd Jesus and Jesuits juggernauted in the haemorrhoidal isles  
*M*odo and forma anal maiden, giggling to death in stomacho  
*E* for an erythrite of love and silence and the sweet noo style,  
*S*woops and loops of love and silence in the eye of the sun and the view of the mew,

*J*uvante Jah and a Jain or two, and the tip of a friendly yiddophile.  
*O* for an opal of faith and cunning winking adieu, adieu, adieu ;  
*Y*esterday shall be tomorrow, riddle me that my rapparee ;  
*C*he sarà sarà, che fu, there's more than Homer knows how to spew,  
*E*xempli gratia : ecce himself and the pickthank agnus.

E. O. O. E.

Este poema contiene una serie de referencias a distintos aspectos religiosos que, a juzgar por su tono sarcástico, nos conduce a la relación que ambos escritores mantenían con su Irlanda

<sup>31</sup> Este poema, si bien fue del agrado de Joyce, este realizó alguna crítica y recomendó un cambio: la palabra “*giggling*” por “*tickled*”, sugerencia que expresa en una carta del 22 de julio de 1932 dirigida a Stuart Gilbert, Ellman, Richard (Ed.) *Selected Letters of James Joyce*, London: Faber & Faber, 1975, p. 363].

<sup>32</sup> Esta anécdota es relatada, entre otros, por James Knowlson y Lawrence Harvey en sus respectivos trabajos sobre Beckett y por Richard Ellman en su biografía *James Joyce*.

<sup>33</sup> Ellman, Richard, *James Joyce*, Barcelona: Anagrama, 1991, pp. 783-784.

natal. Así pues, los colores mencionados se asocian con las virtudes teológicas: el verde para la esperanza (v. 1), el rojo para la caridad (v. 4) y el blanco para la fe (v. 7)<sup>34</sup>. Sin embargo, estos colores también corresponden a la bandera de Irlanda, una confluencia entre religión y política cuyo dejo irónico hace del poema un verdadero manifiesto crítico sobre Irlanda y que remite, en clara complicidad con Joyce, al puritanismo religioso y a la censura imperante en aquellos tiempos<sup>35</sup>. Asimismo, en "Home Olga", Beckett convierte al propio Joyce en parte de sus hipotextos como cuando remite al triple *adieu* del séptimo verso respecto del primero en el poema XI de *Chamber Music*<sup>36</sup> o cuando responde a la cuestión del inicio de la vida sexual y la pérdida de la virginidad, también presentes en ese trabajo. En este último caso, la sexualidad funciona como una crítica hacia la falsa moral de la sociedad irlandesa: "las hemorroides", por ejemplo, representan la consecuencia de cuidar la virginidad de las mujeres. El verso cuarto, por su parte, alude al *dolce stil novo* ("and the sweet noo style"), es decir, tanto a la figura de Dante como a la creación de un nuevo modo de expresión en las obras "incomprendidas" de Joyce. En definitiva, la figura de Joyce se transfigura en la convalidación de un exilio que porta la salvación de la isla —o sea, Irlanda— lo cual concluye en su equiparación con la figura crística: el *ecce homo* se transforma en *ecce Joyce*, en "el salvador", pero, también, en el mártir de la represión intelectual y la falta de reconocimiento. Finalmente, todo se cierra con otra humorada, "E.O.O.E.", que significa "errors or omissions excepted". En suma, se trata de un poema que continúa con la línea de la acumulación y en donde la experiencia personal aparece junto a las lecturas como dos ámbitos que interactúan permanentemente. En este sentido, la dedicatoria no hace sino aludir a la relación literaria entre ambos amigos mientras Beckett enfatiza el valor de Joyce como hipotexto y la complicidad

<sup>34</sup> Harvey, Lawrence, *Op.cit.* p. 296, n. 71.

<sup>35</sup> Tengamos en cuenta que un año más tarde, escribirá un texto acerca de la censura: "Censorship in the Saorstát", donde incluye una defensa a la novela *Ulysses* de Joyce. Cf. Beckett, Samuel, *Disjecta*, pp. 84-88.

<sup>36</sup> Joyce, James, *Música de Cámara*, Madrid: Visor, 1979, (edición bilingüe), p.38.

intelectual que los une a través del empleo del italiano y el latín. Cabe señalar, no obstante, que, si bien con este poema Beckett sella la relación entre ambos, también es posible que lo haya escrito con el objetivo de alojar a su amigo en un espacio literario bien objetivo y lejano, algo que le permitiría, sobre todo, evitar que lo identificaran con la estética joyceana y desnaturalizar un poco esa filación que, como vimos en la presentación de *The European Caravan*, ya parecía convertirse en un tópico.

El otro poema de 1934, "Gnome", prefigura, por su brevedad y sugerencia, el futuro de la poética beckettiana, con todo, la relación hipotextual continúa con "Zahne Xenie" de Goethe<sup>37</sup>. Los "Xenia" son poemas breves, de tono satírico, algunos de los cuales tienen una inclinación didáctica e, incluso, una estructura semejante a la sentencia que los aproxima a la poesía gnómica de tradición oral que proviene de la Grecia clásica. Del poeta Teognis, nos ha llegado una serie de fragmentos sin organización, pero que conforman una clara "colección de sentencias" que responden a un deseo de enseñanza. En los poemas de Goethe, por lo general, asumen el problema del tiempo y la explotación de la fama antes de que llegue la muerte. Así pues, existen, en este conjunto, varios fragmentos a los que Beckett podría hacer referencia. Aquí citamos algunos de ellos:

*Todo se reduce a conocer el  
Mundo, sin tratarlo con desdén.*<sup>38</sup>

*-Hay muchas cosas que no entendemos.  
-No te preocupes sigue viviendo.*<sup>39</sup>

*En tanto el mundo marcha..., lo que ocurre  
¿lo sabe alguno bien?  
Mas lo escrito allí queda  
Clavado en el papel.*<sup>40</sup>

*-Pudieran preguntarme tus alumnos:*

<sup>37</sup> Goethe, J. W., "Xenias pacatas" [*Obras Completas*, Tomo I, México: Aguilar, 1991, pp. 1200-1210].

<sup>38</sup> Goethe, J. W. *Op. cit.*, p. 1204.

<sup>39</sup> Goethe, J. W. *Op. cit.*, p. 1213.

<sup>40</sup> Goethe, J. W. *Op. cit.*, p. 1242.

*quisiéramos vivir mucho en la tierra.  
"Ser viejo no es un arte, amigos míos;  
solo en esta materia un arte hay:  
aprender la vejez a soportar."*<sup>41</sup>

La temática se reduce a una sentencia de carácter pedagógico bajo la dicotomía entre el conocimiento que se desarrolla a partir de la experiencia vivida y aquél que se presenta inmóvil en el papel, derivación que podríamos asociar con el intelectual y el académico. Así, nos enfrentamos a una problemática que ya hemos comentado: el abandono del *Trinity College*, decisión que Beckett seguirá utilizando para exponer dos maneras de interpretar, aprehender y conocer el mundo.

Como bien señala John Fletcher, Beckett escribió este poema durante sus *Wanderjahre*<sup>42</sup>. Aquí lo citamos:

*Spend the years of learning squandering  
Courage for the years of wandering  
Trough a world politely turning  
From the loutishness of learning*

Es interesante destacar, sobre todo, el grado de impersonalismo que caracteriza el sentimiento universalista de la sentencia, lo cual contrasta con los poemas de esta época donde la primera persona se manifiesta de un modo explícito. Se trata de un poema de juventud que remite a una situación biográfica particular que tiene su apoyo en la idea de conocimiento. Allí, el poeta se enfrenta a una nueva dicotomía, por un lado, frente a un mundo por el que tiene que seguir vagando y aprendiendo empíricamente, por otro, ante la imposibilidad de aprehenderlo. Acaso, el uso de dos palabras complementarias nos sirva para pensar este poema: "*learning*" y "*wandering*". Así, el conocimiento se involucra en un peregrinaje que, respecto de las escenas de Dublín, Londres o París en *Echo's Bones*, quizá nos permita imaginar esa puesta en palabras como una clase de aprendizaje vinculada con la experiencia de la escritura. Asimismo, se retoma la noción

---

<sup>41</sup> Goethe, J. W., *Op. cit.*, p. 1202.

<sup>42</sup> Fletcher, John, "The Private Pain and the Whey of Words: A Survey of Beckett's Verse" en Martin Esslin (ed.) *Samuel Beckett. Twentieth Century Views*, New Jersey: Prentice Hall, 1965, p. 27.

de tiempo como contrapunto entre dos polos: el de la erudición y otro, que ha sido relegado por una experiencia más cotidiana.

En este sentido, ¿sería posible imaginar algún tipo de elección entre ambas posiciones? En principio, si nos situamos bajo el contexto de su obra, lo cierto es que Beckett como poeta elige la errancia. Sin embargo, tras una mirada más biográfica, tendríamos que considerar el abandono de su vida académica con el fin de llevar una vida más nómada e inestable. Así, partiendo de la premisa de la experiencia vivida, "Gnome" se convierte en un verdadero manifiesto en el cual ya se anuncia el inicio de un cambio de concepción poética que tiende hacia el abandono de las formas y las complejidades eruditas. Su misma brevedad implica una suerte de contención por parte del sujeto que conoce, así como también una concentración de sentidos que tendría que crear, ya que el mundo escapa de la posibilidad de establecer un conocimiento único, verdadero y objetivo. Es notable observar que son únicamente estos poemas mínimos –los más breves del periodo– los que Beckett incluirá en el volumen *Collected Poems* de 1961: sin duda, es el preludio de una posición que caracterizará a su futura poética, basada, esencialmente, en la contracción de la forma y la síntesis del sentido.

### **"CASCANDO" O EL INICIO DEL CAMBIO POÉTICO**

En 1936, aparecerá en la revista *Dublin Magazine* XI uno de los poemas más interesantes de esta etapa de la producción beckettiana: "Cascando", un título que ya nos sugiere una idea de caída, de desmoronamiento. Su versión original se encuentra en una carta que Beckett le envió a su amigo Thomas MacGreevy el 15 de julio de 1936<sup>43</sup>. El texto se divide en tres secciones numeradas y de extensión irregular. La estructura de los versos posee una sintaxis elíptica, procedimiento que permite enfatizar la idea de sugerencia, idea que se irá desarrollando paulatinamente

---

<sup>43</sup> Bair, Deirdre. *Samuel Beckett*. Paris: Fayard, 1979, p.585, n. 6.

en toda su obra. Según sus diferentes biógrafos, sobre todo, James Knowlson y Anthony Cronin, este poema fue dedicado a Betty Stockton, otro de sus amores de juventud no correspondido<sup>44</sup>. Con todo, más allá del dato biográfico, el texto permite una doble aproximación. Por un lado, respecto al contenido, puesto que se trata de un poema lírico amoroso tras el cual subyace una ausencia. Sin embargo, también se manifiesta como una reflexión sobre el lenguaje que abrirá, de aquí en más, un nuevo camino para la producción poética beckettiana. Los comentarios metatextuales se entrelazarán con líneas que versan sobre el amor, pero —hecho notable— sin citas oscuras ni alusiones literarias o filosóficas, sino a partir de una mirada más íntima y personal, con unidad de tono y alejada de cualquier complejo aparato erudito<sup>45</sup>. Aquí transcribimos el poema:

1

*why not merely the despaired of  
occasion of  
wordshed*

*is it not better abort than be barren*

*the hours after you are gone are so leaden  
they will always start dragging too soon  
the grapples clawing blindly the bed of want  
bringing up the bones the old loves  
sockets filled once with eyes like yours  
all always is it better too soon than never  
the black want splashing their faces  
saying again nine days never floated the loved  
nor nine months  
nor nine lives*

2

*saying again  
if you do not teach me I shall not learn  
saying again there is a last  
even of last times  
last times of begging  
last times of loving  
of knowing not knowing pretending  
a last even of last times of saying*

---

<sup>44</sup>Knowlson, James, *Op.cit.* pp.214 - 215; Cronin, Anthony, *Samuel Beckett. The Last Modernism*, London: Flamingo, 1997, pp. 234 - 235.

<sup>45</sup>Lawrence Harvey, señala que este poema no tiene alusiones literarias directas, sin embargo, sostiene que forma parte de una tradición el “carpe diem love poem” que lo remonta hasta Catulo. Cf. *Op.cit.* p.173.



*if you do not love me I shall not be loved  
if I do not love you I shall not love  
the churn of stale words in the heart again  
love love love thud of the old plunger  
pestling the unalterable  
weh of words  
terrified again  
of not loving  
of loving and not you  
of being loved and not by you  
of knowing not knowing pretending  
pretending  
I and all the others that will love you  
if they love you*

3

*unless they love you*

Como podemos observar, aquí encontramos ciertos recursos que luego serán propios de la obra de Beckett, entre ellos, la repetición de palabras y estructuras expresivas. El énfasis está puesto en la dificultad de amar, lo cual se traduce en la dificultad de aprender y, por lo tanto, en la cuestión del “cómo decir”, dos niveles de sentido que se entretajan a lo largo de los versos. El fracaso en el amor también representa el fracaso del poeta con respecto a las palabras las cuales, paradójicamente, son las que producen escritura. Toda esta situación nos retrotrae a las problemáticas ya enunciadas en el mito de Eco y Narciso: el amor frustrado y la imposibilidad de decir junto con la disolución posterior del cuerpo, es decir, con la disolución del lenguaje.

En la primera sección, los cuatro versos iniciales nos anuncian la postura poética de Beckett a través de algunos elementos que serán recurrentes en buena parte de su obra. Así, “el derramamiento de palabras” que somete al poeta, constituye una mirada sobre el lenguaje que presenta y establece al sujeto que enuncia. Las palabras emergen como un objeto que delimita la imposibilidad y se transforman en meros artificios derramados, en un intento por buscar una relación entre el mundo interior y el exterior. En el cuarto verso, esta posición se desplaza hacia la idea de un fracaso seguro por cuanto la interrogación, en clave de “arte poética”, podría ser la siguiente: ¿no

es preferible fracasar con las palabras antes que tener el poder de no hacerlo?<sup>46</sup> Inmediatamente después, se plantea la cuestión del tiempo, de la espera y los recuerdos del pasado, otro *leit-motiv* beckettiano. Ocurre un registro ascendente con esta espera: los nueve días iniciales sobrevienen luego en nueve meses y, finalmente, en nueve años. Naturalmente, las ideas de fertilidad y nacimiento corresponden al segundo momento, sutilmente interpuestas entre las otras dos construcciones temporales. En cuanto al amor de esta espera, surge como producto de una necesidad que se reclama y que se conjuga con viejas relaciones sentimentales. El poeta sabe que se produce una continua regeneración de las relaciones amorosas y que en su mismo germen ya se encuentra la próxima caída. De algún modo, cada comienzo del texto estaría marcando su propio fracaso.

En la segunda sección de "Cascando", se repite la idea anterior, pero alterando la exposición directa de la imposibilidad. Es decir, la construcción repetitiva no se presenta sólo en lo temático sino también en lo formal, tal como ambas lo anticipan en el verso doce de la primera sección. Así, "*saying again*" se repetirá en el primer verso de esta segunda sección a fin de remarcar esa necesidad ineludible de repetición. Este recurso, si bien le permitirá al poeta, a partir de diferentes ángulos y posibilidades, aproximarse al nudo central, le pondrá de manifiesto que es imposible acceder en forma completa al objeto deseado, ya sea amoroso o poético. Con todo, el objeto amado se recrea en la escritura a partir del deseo insatisfecho, de allí las marcas de necesidad en otro de los vocablos que se repite, "*want*". La reiteración de "*last time*", por su parte, estaría aludiendo a la nueva oportunidad que representa cada inicio, enfatizando, así, aquel sentido de engendrar y fracasar. El poeta sabe que toda oportunidad es siempre la última en cuyo límite, a su vez, estaría el nuevo comienzo de un nuevo fracaso. El verso ocho remite a las palabras, un comentario metapoético que sólo apuntala lo expresado anteriormente. El comienzo de una relación

---

<sup>46</sup> Cf. el comentario que hace Beckett en la *German Letter* con respecto al poeta Ringlitz y refiriéndose a Goethe: "it is better to write NOTHING than not write at all" en Beckett, Samuel, *Disjecta*, p. 171.

amorosa, como vemos en la segunda estrofa de esta sección, no permite que la escritura resulte un consuelo ante el fracaso en el amor. Recordemos que en “Serena I” de *Echo’s Bones*, el arte –la literatura, la lectura– también aparece como un bálsamo con el cual el poeta se protege del mundo que lo rodea. Si la falta del ser amado es lo que produce escritura, su ausencia genera otra presencia en el poema, presencia que el poeta enmarca en una serie de incertidumbres señaladas en la tercer estrofa. El trabajo culmina con una tercera sección de un solo verso, “*unless they love you*”, que podría ser leído como una modificación de los últimos de la sección anterior, “*I and all the others that will love you / If they love you*”, un recurso que abre la posibilidad de una proyección a futuro mientras aparta al poeta e instala una ligera duda con respecto a las relaciones de la amada. Es así como este último verso resignifica todo el poema puesto que, gracias a ese margen de vacilación, el sujeto se confirma como el “ausente” –es decir, como el poeta– en sus próximas relaciones con la persona que ama, confirmando su presencia en el resto del texto.

La estructura de “*Cascando*” de algún modo nos señala el camino de la estética beckettiana: paulatinamente, con el transcurrir del poema, el verso se despoja de sí mismo mientras cada sección indica una incertidumbre cada vez mayor con respecto a la función de las palabras, ya sea como portadoras de sentido o por el propio acto de decir. Si en la primera parte, esta idea se desarrolla con la retórica de un verso más extenso, en la segunda nos encontramos con el uso de un verso más corto, algunas repeticiones de palabras y estructuras paralelas. Finalmente, en la última sección, encontramos un solo verso que cierra una escritura que confirma su proyección hacia el menos. En suma, deberíamos considerar la última sección de “*Cascando*” como el despojamiento de la escritura poética, un recurso de la brevedad que se advertía claramente en textos como “*The Vulture*” o “*Da Tagte Es*” y que Beckett agudizará profundamente con la producción de los años posteriores. Tal es así que, tanto este poema como algunos de los incluidos en *Echo’s Bones*, anuncian la presencia de una nueva posición estética que lleva un camino inverso al de James

Joyce de quien Beckett dirá en una entrevista de 1956 con Israel Shenker, "*Joyce tiende a la omnisciencia y a la omnipotencia, en tanto artista. Yo trabajo con impotencia, con ignorancia*"<sup>47</sup>.

Esta posición lo enfrentará con su lengua materna y, de algún modo, también lo conducirá por el camino de una escritura que abandona su posición erudita. El poeta se volverá más ensimismado y ya no cubrirá el silencio con referencias y citas, sino que lo hará explícito con las palabras, un proceso que se acelerará con el uso del francés como lengua literaria y que le permitirá descubrir al inglés con una perspectiva más personal y con menos obligaciones para con sus reglas retóricas. En fin, una etapa en donde los recursos de una poética acumulativa se reutilizan como punto de partida para establecer preguntas acerca del lenguaje y la poesía, pero, también, como el comienzo de esa escritura que busca instaurar la noción de un sujeto abstraído en cuyo espacio de concreción sólo utilice las palabras "necesarias".

---

<sup>47</sup> Entrevista de Israel Shenker aparecida en el New York Times en 1956. Tomo la cita de Talens, Jenaro, *Conocer Beckett y su obra*, Madrid: Dopesa, 1979.

Segunda etapa  
(1938-1962)

*La transición idiomática*

## Capítulo IV

### Alternancias poéticas

*La música (no la composición)*  
John Cage

En esta instancia de la investigación tomaremos aquellos poemas que aparecieron en diferentes publicaciones periódicas entre 1937 y 1962 y que luego fueron incluidos en las ediciones de *Collected Poems in English and French*. La característica principal de estos textos reside en la alternancia del inglés y el francés como lengua para la escritura, un *corpus* que toma considerable distancia del paradigma poético de la etapa previa. A este respecto, en la carta que en 1932 Beckett le había enviado a Thomas MacGreevy haciendo referencia a “Cascando”, le comentaba su deseo de cambiar su posición en la producción poética, “*renoncer à construire des poèmes facultatifs pour ne plus écrire que des poèmes nécessaires*”<sup>1</sup>. Esta bipolaridad “facultativo-necesario” representa una forma de insinuar el ineludible abandono de una escritura basada en datos y citas, vinculadas con el ambiente académico. Además, observemos los verbos que Beckett utiliza para comentar este cambio: *construir* y *escribir*, es decir, ya no pensará en una arquitectura donde cada componente deba ocupar un lugar insustituible, sino que la actitud del poeta será la que prime, la de ese poeta que hace de la *escritura* un modo de concebir el texto mientras lo *hace* a partir de una estructura más lábil y cuya búsqueda sólo se reducirá al trabajo mismo. En suma, no partirá de un plan de composición establecido, sino de un mapa textual que se irá construyendo a medida que se escribe, un abandono que, junto con el cambio de idioma, se verá subrayado y asentado cada vez más. Elegimos como punto de partida el año 1937, ya que en este momento Beckett escribe un trabajo hartó significativo, “They come”, que

---

<sup>1</sup> Carta del 18 de octubre de 1932 citada en Hunkeler, Thomas, “Cascando de Samuel Beckett” [In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* N° 8, Amsterdam: Rodopi, 1999, p. 33].

luego traducirá al francés como “elles viennent”. Aquí, la brevedad y la repetición aparecen como recursos fundantes de una manera de decir que se aparta, casi drásticamente, de los modelos anteriores. Se trata de un período en que Beckett comienza su experiencia con el francés, una práctica mediante la cual adoptará el bilingüismo y una escritura que abandonará la comodidad de una retórica ineficaz y vacía de sentido que había incorporado naturalmente.

En primer lugar, trataremos los textos que conforman el *corpus* de *Douze Poèmes*<sup>2</sup>, para luego hacer referencia a los poemas en inglés que fueron publicados de forma irregular en diferentes revistas literarias entre los años 1944 y 1946. Luego, consideraremos dos grupos de trabajos escritos originalmente en francés y, finalmente, analizaremos “Song”, que forma parte de una obra radiofónica de 1962, *Words and Music*. Cabe señalar que muchos de ellos fueron editados de manera grupal en varias revistas. A su vez, el cambio de lengua y la experimentación con respecto a su escritura representarán una toma de conciencia respecto de todo aquello que tiene para decir el poeta. En la llamada “*German Letter*” —como ya hemos mencionado en otros capítulos—, se formulará toda una serie de razones por las cuales se produce este pasaje del “*official English*” al francés, carta que se revela esencial para recuperar el estado de insatisfacción que Beckett experimenta con respecto a su propia producción. Allí dice:

Of course, for the time being we must be satisfied with little. At first, it can only be a matter of somehow finding a method by which we can represent this mocking attitude towards the word, through words. In this dissonance between the means and their use it will perhaps become possible to feel a whisper of that final music or that silence that underlies All<sup>3</sup>.

Más adelante agregará que la necesidad de acceder a la literatura de la *despalabra* no es más que un proyecto de vaciamiento del lenguaje, tanto en lo referido al sentido de las palabras como a la ausencia de los grandes aparatos retóricos.

<sup>2</sup> *Douze poèmes* en *Collected Poems in English & French*, New York: Grove Press, 1977, pp. 38 – 51 (esta edición contiene además la versión en inglés realizada por Beckett de algunos de sus poemas) y en *Poèmes suivi de mirli-tonnades*, Paris: Minuit, 1992, pp. 7 – 18.

<sup>3</sup> Beckett, Samuel, *Disjecta*, London: Calder, 1983, p 172.

## **DOUZE POÈMES: EN PRINCIPIO, TOMAR LO OTRO DEL MUNDO**

Este primer grupo de poemas fue publicado bajo el título *Douze poèmes* y apareció en la revista *Les Temps Modernes* N° 14, en noviembre de 1946. Siete de ellos no tienen nombre, por lo cual los identificaremos con el primer verso. El poema “They come” fue escrito en inglés a fines de los años treinta, versión que se publicó en una revista especializada y también en las memorias de Peggy Guggenheim, *Out of this Century* [New York, 1946]. He aquí las dos versiones:

*elles viennent  
autres et pareilles  
avec chacune c'est autre et c'est pareil  
avec chacune l'absence d'amour est autre  
avec chacune l'absence d'amour est pareille*

*they come  
different and the same  
with each it is different and the same  
with each the absence of love is different  
with each the absence of love is the same*

Como observamos, el recurso de la repetición de estructuras y palabras –notable en los tres últimos versos– sugiere una aproximación múltiple a la misma problemática. El tema vuelve a ser el amor y la idea de un reinicio y conclusión. Por su parte, el tópico aparece desde perspectivas opuestas –*autre/pareil*– y la aproximación al objeto es doble, lo cual ocurre, justamente, por la repetición y la tensión que genera esa doble mirada. El tercer verso se descompone en los dos siguientes y la marca impersonal “*c'est*” se transforma en una enfática sucesión de ausencias, “*l'absence d'amour*”. Así pues, a partir de la palabra “*amour*”, el poema adquiere un nuevo sentido que resignifica todo el conjunto. Las referencias se ciernen sobre el mismo poema ya que las palabras que niegan un referente externo y concreto lo adquieren, en cambio, dentro de la composición textual. Por otro lado, la ausencia del amor implica también el quiebre de alguna posible comunicación con el mundo exterior del yo poético. Esta idea se cumple con la pasividad que manifiesta este sujeto inmóvil mientras percibe cómo “*elles viennent*”. Por su parte, el pronombre “*elles*”, bastante ambiguo, por cierto, queda sin determinar. Este poema, en fin, refleja el problema central de todo el conjunto, así como también inicia de ma-



nera más explícita el movimiento pendular de la percepción de la obra beckettiana, tópico que se reelaborará en otros poemas. De hecho, al reducir al mínimo la presentación del motivo, nos introduce en una especie de “minimalismo” *avant la lettre* que será propio de su escritura. En este caso, la falta de un referente concreto y discernible se manifiesta por el uso del impersonal que recorre cada verso. Asimismo, si bien de forma más concisa, se retoma la estructura repetitiva de “Casando”: forma y contenido se conjugan en un decir iterativo que representa las posibles experiencias amorosas del poeta. Lo interesante es el uso de un lenguaje concentrado y reducido a una expresión mínima, cuya carga lleva un sentido de vaivén provocado por el uso de las mismas palabras. La repetición, señalada por dos adjetivos opuestos que lo modifican, se convierte así en un volver a experimentar la misma sensación de indeterminación que produce ese mundo exterior que cae sobre el sujeto.

Otro aspecto interesante es la traducción que hace el mismo Beckett de sus textos. A este respecto, resulta bastante llamativo el manuscrito MS 4160<sup>4</sup>, una edición de sus *Poèmes* editada por *Minuit* en 1968, donde encontramos las anotaciones de puño y letra que corresponden a las traducciones al inglés de dos trabajos que se habían publicado en francés. En el caso del poema que estamos comentando, el recorrido alternante es muy sugestivo ya que fue escrito originariamente en su lengua materna. En la página 9 de dicho volumen, por debajo del poema, encontramos la siguiente versión manuscrita y en diagonal:

*They come  
different & the same  
with each it is different and the same  
with each the want of love is different  
with each the want of love is the same*

Si tomamos el poema editado posteriormente en *Collected Poems*, se advierte que la idea de necesidad planteada por las palabras “*want of...*” están reemplazadas por “*the absence of...*”.

---

<sup>4</sup> Se encuentra en el Archivo Beckett de la Universidad de Reading, Inglaterra.

De tal modo, surge un vacío, una falta alrededor de la cual se mueve el poeta y que se vincula con las palabras, una tendencia que Beckett irá enfatizando cada vez más: la acción pasa del sujeto al objeto por cuanto el lenguaje ya no suma —como sí sucedía en la obra de Joyce—, sino que resta, resta sonidos, resta significados y, ante todo, se resta a sí mismo.

El segundo trabajo retomará la cuestión del amor y la ausencia. Surge una nueva objetivación de la relación amorosa a partir de la cual Beckett elabora su objeto a través de la falta y en donde el primero construye la escritura y el segundo sólo sirve como excusa, "*l'attente pas trop lente les regrets pas trop longs l'absence / au service de la présence*" (vv. 3 y 4). La ausencia, que aparece al servicio de otra presencia, señala un aspecto de la poética beckettiana en donde el sentido se produce en la falta, no sólo en el nivel semántico, sino, sobre todo, en el orden de la composición del poema. Beckett recicla la espera nuevamente: el tiempo que transcurre mientras el pensamiento se concentra en la amada ya no está, desaparición que se plantea en un doble sentido. Por un lado, mediante la falta de presencia física, por otro, mediante la indiferencia de ella ante los sentimientos amorosos del poeta. Todo concluye con una estrofa breve de tres versos que remarca la segunda interpretación, "*a elle vide / lui pur / d'amour*" lo que se convierte en una nueva dicotomía de la relación expuesta. El yo poético emerge como el enamorado que se lamenta por esa doble ausencia de la amada, pero, por otro lado, se trata de una ausencia que posibilita la presencia del lenguaje dentro de los parámetros poéticos.

El tercer texto es un poema amoroso donde se entremezclan la vida, la muerte y el amor. Como vimos en el primer trabajo de la serie, son tres tópicos que surgen tanto de experiencias similares como diferentes. Allí observamos una escena en que un hombre aguarda a una mujer mientras ésta se compone para el encuentro sexual. Esa expectativa, que lo incita a una serie de reflexiones sobre aquellos motivos, se traduce en una estructura poética de versos irregulares que intentan recuperar ese momento de fragmentación en el pensamiento. Dice el poema:

*être là sans mâchoires sans dents  
où s'en va le plaisir de perdre  
avec celui à peine inférieur  
de gagner*

En el primer verso, aparece una imagen de la degradación de un cuerpo a partir de la cual se produce una reflexión sobre el placer de la pérdida y su cercana igualdad con el placer de la concesión. El poeta se pregunta luego sobre el sentido de la relación amorosa, pero también acerca de las palabras que coexisten con el vacío, "*vide vide sinon des loques de chanson*". Durante ese tiempo de espera, el que enuncia/piensa escucha los restos o despojos de una canción y luego cita lo que dice la mujer, "*mon père m'a donné un mari*". Una toma de la palabra del otro que nos permite pensar al yo poético como inmerso en la percepción fragmentaria de los elementos que se encuentran a su alrededor, lo cual le permite que su reflexión fluctúe en diferentes registros de lenguaje. De este modo, el amor como motivo es convertido en una instancia de vanidad puesto que, por el tipo de relaciones que muestra, se torna un elemento casi vacío. El poema termina así,

*parfasse tout le superflu  
et vienne  
à la bouche idiote à la main formicante<sup>5</sup>  
au bloc cave à l'oeil qui écoute  
de lointans coups de ciseaux argentins*

La mujer se nos revela a partir de una imagen no demasiado benévola y la alusión a la muerte aparece en ese juego de palabras que Beckett más tarde repetirá en *Oh Les Beaux jours*, "formicante", término que alude a lo sexualmente velado y, como aclara Harvey, al movimiento de las hormigas sobre un cadáver<sup>6</sup>. Ahora, el cráneo se encuentra vacío de abstracciones sobre el amor propiamente dicho, pero, como contrapartida, se recupera el físico, el cuerpo, para una nueva relación. Con todo, el poema elabora el tema de una manera más extensa puesto que la

<sup>5</sup> Cf. *Whoroscope Notebook*, p.78. Allí Beckett tomó nota de la etimología de este vocablo: "ant: formica – formica sanguinea", Ms. 3000, Beckett Archive, Reading University.

<sup>6</sup> Harvey, Lawrence, *Op.cit.*, p. 193.

sugerencia no se presenta sólo en lo que calla, sino también en la estructura fragmentaria del devenir del pensamiento.

Si tomamos el cuarto poema, veremos que, a diferencia de los anteriores, lleva un título, "Ascension". Aquí, Beckett retoma la cuestión del amor. Podemos dividir el poema en cuatro partes, la primera del verso uno al siete, la segunda del nueve al doce, la tercera del trece al dieciséis y, por último, la cuarta, conformada por los dos versos finales. El verso octavo, "*toujours trop jeune*" en un "aparte" presenta un comentario ambiguo, que modifica el tono de la percepción sensorial, es decir, aparenta funcionar como el resultado de un pensamiento producido a partir de lo que es percibido. En la primera sección, el yo poético se encuentra en una habitación desde la cual escucha en forma pasiva, como si estuviera tendido con la vista en el vacío, lo que sucede a su alrededor y, fuera de ese ámbito interior, aparece una voz que comenta "*la coupe du monde de football*". Lo cotidiano se escabulle sutilmente por el interior del espacio donde se aloja el poeta. Quizá, podamos realizar una analogía entre el espacio interior y exterior si tomamos esa habitación como el cráneo del propio poeta, lugar a donde llegan las percepciones del mundo externo. En la segunda parte, una nueva impresión hace acto de presencia desde otro ámbito: a través de la ventana abierta, llega el rumor de un grupo de fieles. A partir del verso siguiente, se produce un radical cambio de registro por cuanto nos enfrentamos a otro episodio: la muerte de una mujer que se encontraba junto a otro hombre, quizá quien la asesinó, queda en silencio. La sangre tiñe estos cuatro versos y pone en práctica un juego de confrontaciones entre las dos primeras partes. Ante este último recuerdo, el sujeto recupera la instancia poética en el final, "*elle rode légère / sur ma tombe d'air*". La amada vuelve al movimiento (a la vida) en la inacción (muerte) del yo poético, intercambiando los roles a través del pensamiento de éste. El poeta se coloca en un lugar de inmovilidad y es su pensamiento ensimismado lo que produce textualidad.

Estos cuatro primeros poemas de la colección muestran diferentes enfoques de la relación amorosa, con varios registros que presuponen esa variedad. Si los comparamos con los poemas de *Echo's Bones*, comprobaremos que allí la presentación de esa temática se desenvuelve a partir de la visión sórdida que el poeta adjunta a su experiencia, visión de la cual elige aquellos elementos que puedan destacar el estado de angustia. En los poemas escritos en francés, en cambio, expone una visión tan desesperanzada como antes, pero sin la exaltación barroca de las citas y donde el mundo exterior tiene una presencia secundaria y más sutil. La experiencia, al avenirse en su contexto y su memoria, permitirá que esa voz se sitúe en un espacio más neutro, sin referencias específicas. A esto habría que agregar que la brevedad de los poemas representa, por un lado, la evidente dificultad de hallar las palabras adecuadas para dar cuenta de lo que se intenta decir y, por otro, la confirmación de que sólo en las palabras pueden encontrarse las imágenes mentales del poeta. De aquí surgirá, precisamente, una producción metapoética que se pregunta por un lenguaje que resulta cada vez más restrictivo.

### ***DOUZE POÈMES: LA MOSCA***

En los últimos versos del poema "Serena I" en *Echo's Bones* el poeta se asume "hermanado" con una mosca que, ya en el ocaso de su vida, disfruta de su decadencia, observación que resulta de una percepción claramente objetiva. Por otra parte, en este grupo de textos publicados en *Les temps Modernes*, encontramos un poema titulado "La Mouche" donde nuevamente hace su aparición este insecto en una puesta en escena y donde el poeta observa como un espectador:

*entre la scène et moi  
la vitre  
vide sauf elle*

*ventre à terre  
sanglée dans se boyaux noirs  
antennes affolées ailes liées*

*pattes crochues bouche suçant à vide  
sabrant l'azur s'écrasant contre l'invisible  
sous mon pouce impuissant elle fait chavirer  
la mer et le ciel serein*

La relación entre el sujeto de enunciación con su objeto reacomoda aquella estructura del espacio interior y exterior que ya presentamos en otros poemas. El vidrio es la superficie que separa esos dos espacios, el del poeta y el mundo, al tiempo que funciona como el “*tabique*” del poema “Ascencion” por cuanto el sentido del oído cambia por el de la vista. Mientras el mundo se disipa alrededor del poeta, la mosca se encuentra en una especie de micromundo, en un vacío que se observa desde fuera, “*bouche suçant à vide*” (v. 7). En realidad, el que arma esta “escena” es el poeta, de manera que puede ser aprehendida a partir del aislamiento que provoca. En este sentido, la estructura de vidrio representaría el recinto craneal del poeta y la mosca, por su parte, el elemento ideado por un pensamiento que se encuentra en el vacío de aquel espacio. Asimismo, vemos que, tal como ocurría en “Serena I”, el animal está atrapado, es incapaz de huir, con lo cual la analogía entre el hombre y la existencia del poeta se agudiza aún más. La relación entre ambos mundos se contrae en los dos versos finales en donde ese microcosmos cerrado detrás del vidrio se enlaza directamente con “*la mer et le ciel serein*” (v. 10). Cabe señalar que nos encontramos, una vez más, frente a un poema sumamente breve, atributo que se convierte en una mínima e indispensable descripción visual de un objeto que siempre remite en forma analógica al sujeto. Por otro lado, es dable sospechar que cualquier acto del mundo interno, por mínimo que resulte, podría provocar trastornos en el macromundo donde se inserta, acción que, en este caso, llevaría a cabo la mosca atrapada entre el mar y el cielo. Finalmente, el poeta se reconoce en el otro y en el mismo espacio cerrado de la mosca, una confluencia entre dos mundos que se produce en el último verso del poema.

## **DOUZE POÈMES: EL POETA SÓLO CON SUS PALABRAS**

Los poemas sexto y séptimo aparecen bajo la impronta de un poeta en soledad que se enfrenta con las voces exteriores. También son dos poemas breves, de seis y siete versos respectivamente. He aquí la transcripción:

*musique de l'indifférence  
coeur temps air feu sable  
du silence éboulement d'amours  
couvre leurs voix et que  
je ne m'entende plus  
me taire*

.....  
*bois seul  
bouffe brûle fornicque crève seul comme devant  
les absents sont morts les présents puent  
sors tes yeux détourne-les sur les roseaux  
se taquent-ils ou les aïs  
pas le peine il y a le vent  
et l'état de veille*

En principio, el primero de ellos hace alusión al sonido de un murmullo de fondo que procede del lugar donde se halla el sujeto que percibe. Frente a estos ruidos, se plantea una reflexión sobre los amores que “*se precipitaron*” en el pasado, cuyas voces son cubiertas por esta “*música de la indiferencia*”. El poeta se siente fuera de ese espacio y, ante el bullicio, decide callar con el fin de enfatizar la diferencia y la distancia con respecto a su entorno. No puede oírse, sin embargo, se reconoce en cierto estado de aislamiento. El poema está estructurado a partir de dos polos, el sonido y el silencio. El sujeto se ubica en este segundo extremo. Ya desde el primer verso, subyace una tensión que, si bien integra al poeta, luego el silencio lo coloca por fuera de ese círculo. El conflicto no se resuelve sino que, simplemente, queda expuesto a una mirada solipsista cuya ambivalencia se reafirma en la vaguedad del yo que percibe.

Una idea similar ocupa el séptimo trabajo. El poeta realiza sus actividades esenciales solo, “*comme devant*”, es decir, “como siempre”, repitiendo la misma situación cada vez y sin

encontrar la forma de salir de ella, por caso, no consigue dar con la compañía en los otros. El tercer verso define esta idea más puntualmente a través de la ausencia de los vivos y los muertos. Frente a esto, el yo poético postula, finamente, la minimización de ese estado, con la posibilidad de encontrar compañía en sí mismo. Su inmovilidad se opone a la existencia del viento y recupera el "*état de veille*", es decir, el de "estar consciente de su pensamiento". Beckett retomará esta misma situación más tarde, en la *nouvelle Company* –publicada en 1980<sup>7</sup>–, donde encontramos a un narrador que piensa bajo una voz neutral mientras descompone las divisiones entre las personas gramaticales y el sujeto de la enunciación con el fin de hacerse compañía gracias a sus palabras. Aquí se da un paso más, ya que el sujeto no sólo se desdobra en la enunciación, sino que pierde la capacidad de decir "yo" de una manera unificada y completa.

Por otra parte, es posible observar que en ambos poemas, el poeta se inserta en medio de un fluir (en el sexto poema a través de la música y en el séptimo, mediante el viento), pero como contrapunto de una movilidad frente a la cual se muestra a sí mismo inanimado. En esta detención del sujeto, se produce, no sólo una separación de su entorno, sino también una suspensión del tiempo cronológico por medio de la escritura poética. El poeta se encontraría, de este modo, suspendido y fuera del mundo exterior al tiempo que reconocería como propio ese mundo ultimado por las palabras dentro de su pensamiento. Es como si ese sujeto produjera su rechazo del mundo (si bien, a su vez, también es rechazado) y no pudiese encontrar una solución a la dicotomía que se le presenta. Como resultado de esta introversión, los textos no pueden sino mostrarse inconexos y fragmentarios.

Una idea similar, pero acaso más desarrollada, encontramos en el octavo poema. Se trata de un espacio cerrado en donde el poeta se detiene a reflexionar sobre las etapas de la historia geológica desde el Pleistoceno, "*comme si c'était d'hier se rappeler le mammoth*" (v. 4) hasta

---

<sup>7</sup> *Company* en *Nohow on*, London: Calder, 1992.



el mioceno y los períodos glaciares, es decir, el período cuaternario, que no es sino el momento en que aparece el hombre. Es interesante la apreciación que dice "*les périodes glaciaires n'apportant rien de neuf*", dando a entender su idea con respecto al lugar que ocupa el hombre en la historia de la Tierra. De allí, pasamos al siglo XIII y luego al siglo XVIII, encarnado en la figura de Kant. Luego llegamos al año 1933, el año en que muere el padre de Beckett<sup>8</sup>. Creemos entender que resulta interesante la tensión que se produce, una vez más, entre el presente y el pasado, entre el recuerdo y la palabra que enuncia esos recuerdos. Durante el encierro que se enfatiza en los primeros versos, el poeta se coloca en un espacio textual donde los acontecimientos del tiempo pretérito se superponen en el pensamiento, "*enfermé chez soi enfermé chez eux*" (v. 3). La estructura se repite en el interior del verso a través de una construcción paralela, acción que remarca la idea de reclusión, así como en el último en donde la estructura y las palabras reiteran al tercero. Al octavo y noveno verso, "*sur Lisbonne fumante Kant froidement penché / rêver en générations de chênes*", acuden citas eruditas de las cuales la primera remite al accidente que tanto preocupó al Voltaire de *Sur le désastre de Lisbonne*: el terremoto y posterior incendio de Lisboa en 1755, el mismo año en que Kant publica su tratado sobre el fuego. El sufrimiento humano en el mundo es el tópico mediante el cual Beckett referirá la muerte de su padre, ya que, inmediatamente después, alude al suceso. Estos pocos recursos intertextuales mantienen una relación estructural con el ritmo de la reflexión enunciada en el poema. Ya no nos encontramos con la exposición reiterada de citas complejas que nos llevan a leer un trabajo rodeado de lecturas. Por el contrario, la soledad del poeta se manifiesta fuera de toda aserción intelectual y, volviendo a la cita del propio Beckett, estamos ante otro de sus "poemas necesarios".

---

<sup>8</sup> Esta cronología la tomo de Harvey, Lawrence, *Op.cit.* p.208.

## **DOUZE POÈMES: LOS LUGARES SE VUELVEN INTERIORES**

Los siguientes tres poemas de la serie, "Rue de Vaugirard", "Dieppe" y "Arènes de Lutèce", remiten, esencialmente, a lugares concretos, pero a partir del mundo interior que el poeta experimenta en su propia escritura. El primero de ellos refiere la calle que desemboca directamente a Montparnasse y que Beckett podía divisar a través de su ventana. A partir de lo que denomina un "negativo irrecusable", el poeta monta una bicicleta y se dispone a recorrer ese camino mientras avanza y se detiene para luego volver a comenzar. Leamos el breve poema:

*à mi-hauteur  
je débraye et béant de candeur  
expose la plaque aux lumières et aux ombres  
puis repars fortifié  
d'un négatif irrecusable*

Nuevamente, los motivos de movimiento e inmovilidad se convierten en un lugar para que la luz y la sombra se replieguen sobre la mirada del yo. El texto pasa de una experiencia empírica a una de carácter existencial y hasta, incluso, metafísica. En este sentido, la brevedad del poema refuerza ese pasaje y permite que el poeta fortalezca la proyección de la ruta negativa. Asimismo, resulta notable de qué modo la *Divina Comedia* nuevamente ingresa en el imaginario del poeta: el camino dantesco se torna, así, una calle particular de París que luego deviene en camino de la vida. Con todo, la primera persona proporciona una individualidad que refuerza aún más la idea de experiencia no intelectual. Pese a ello, si bien "Rue de Vaugirard" presenta una marca autobiográfica, se disuelve en la des-referencialización de los versos, puesto que el movimiento que unifica esa calle parisina con la experiencia subjetiva también posibilita un quiebre con el mundo exterior.

El siguiente poema tomará como referencia al poblado costero de Dieppe. Se trata de un texto en francés que Beckett, a pedido de su redactor, tradujo al inglés para el *Irish Times*<sup>9</sup>:

---

<sup>9</sup> *Irish Times*, 9 de junio de 1945, p.2.

*encore le dernier reflux  
le galet mort  
le demi-tour puis le pas  
vers le vielles lumières*

El poeta se encuentra en una orilla desierta, límite entre el agua y la tierra seca, a partir de donde construye una idea de fluir que recae sobre la imagen de la marea y que, al mismo tiempo, contrasta con la del guijarro muerto: tal es la forma en que redescubre la concurrencia entre movimiento e inmovilidad. Esta imagen marca el espacio solitario en que se halla el yo poético, imagen que se profundiza cuando vuelve su mirada hacia las luces de la ciudad. Se trata de una soledad a partir de cuyo estado Beckett reafirma su postura frente al mundo, un momento de la enunciación donde la orilla se convierte en el lugar del aislamiento. Nuevamente, el sujeto debe enfrentarse a la noción de mundo cerrado y de mundo abierto a través de una relación doble: por un lado, el mar y, por el otro, la ciudad a lo lejos, riberas que, de alguna manera, representan el límite entre la experiencia interior y la realidad externa. El poeta, al verse rodeado de naturaleza y civilización, recompone esa dualidad en cuatro versos que señalan la tensión entre la vida y la muerte, elementos frente a los cuales el sujeto sólo queda sumido al devenir de ambos márgenes. A este respecto, Lawrence Harvey señala que el hipotexto de "Dieppe" es el poema "Der Spaziergang" de Hölderlin<sup>10</sup> donde también se presenta la mirada de un yo que contempla un paisaje solitario. En ambos casos, la tensión entre naturaleza y artificio juega un papel preponderante ya que se sitúan en medio de dos instancias, si bien lo cierto es que la indefinición para Beckett indica, en realidad, un punto intermedio que el yo poético no puede evitar. Asimismo, a diferencia de Hölderlin, la mirada beckettiana se tomará más sombría, alejada de cualquier búsqueda de lo bello en la naturaleza. La versión en inglés que luego se editó en una publicación irlandesa es la siguiente:

---

<sup>10</sup> Hölderlin, Friedrich, *Poemas de la locura*, Madrid: Hiperión, 1988, (edición bilingüe), pp. 88 y 89.

*again the last ebb  
the dead shingle  
the turning then the steps  
toward the lighted town*<sup>11</sup>

En la página 17 del mismo ejemplar donde aparece “elles viennent” –el MS 4160 del Archivo Beckett–, por debajo del poema en francés, también encontramos una versión inglesa del mismo. En este caso, la escritura manuscrita es horizontal. Podemos leer:

*again the last ebb  
the dead shingle  
the turning then the steps  
towards the old light again*

Como podemos observar, surge nuevamente otra diferencia respecto del texto editado. Así, en la página 49 de *Collected Poems in English and French* que publicó Grove Press en 1977, el último verso de este poema dice, “*towards the light of old*”. Sin embargo, en la página 55 de una edición previa que apareció en 1961, aparece otra versión del mismo verso, “*towards the lighted town*”. Tal es el modo en que Beckett varía su propia versión de los textos, aunque estos hayan “pasado por la letra de molde”. Aquí vemos cómo en la poética beckettiana surge la imposibilidad de establecer un texto definitivo, de una palabra que de cuenta de sus competencias en forma plena puesto que, en realidad, sucede todo lo contrario: la palabra cubre su propio despojamiento y no puede ser concluida. La práctica de abandonar y retomar un texto para modificar el ya editado es lo que marca la diferencia entre *construir-escribir* y lo que, de alguna manera, contribuye a la formación de una poética de la inestabilidad.

El último poema de este grupo en que se alude a un lugar particular es “Arènes de Lutèce”. El yo se manifiesta de nuevo, pero como espectador de una situación que contempla desde la distancia y de la cual es partícipe. El texto comienza con la siguiente puesta escena:

*De là où nous sommes assis plus hautes que le gradins  
Je nos vois entrer du côté de la Rue des Arènes*

<sup>11</sup> La versión que aparecerá en *Collected Poems in English and French* (p. 49) modificará el último verso: *towards the lights of old*, con lo cual vemos que ni siquiera estando en letra de molde el texto permanece inalterable.

Observemos aquí, cómo el desdoblamiento de la mirada poética se profundiza y consolida en los versos quince y dieciséis:

*J'ai un frisson, c'est moi qui me rejoins,  
c'est avec d'autres yeux que maintenant je regarde*

Tomemos algunos de sus elementos. Por un lado, aparece un espacio textual que se vuelve un lugar donde el poeta se desliza como en una ensoñación. Por otro lado, el dualismo vuelve a recorrer dos percepciones del mundo: el poeta construye con su pensamiento la historia que se desarrolla y, en ese desdoblamiento, se presenta como un personaje más de ese "relato". La relación amorosa es el tema central de la reflexión del yo y concluye con una imagen ambigua, es decir, la de encontrarse con otro rostro triste en ese regreso al mundo exterior o real. Los dos últimos versos del poema dicen :

*Je me retourne, je suis étonné  
de trouver là son triste visage.*

Ese rostro puede pertenecer tanto a la mujer que él cree recuperar por medio de su pensamiento como a su doble, justo cuando se produce el reencuentro con la realidad en que termina. Al ubicarse a mitad de camino entre lo lírico propiamente dicho y el poema narrativo, el sujeto construye mentalmente esta historia en su mundo interior y, cuando es abandonado, deviene en tristeza por la irremediable toma de conciencia de su estado de soledad. Después de un recorrido mental, el poeta se reincorpora bajo unas palabras que se asemejan a los textos de autoconocimiento y donde se afirma no sólo la naturaleza del yo poético sino también la ambigüedad en que está sumido el hombre, es decir, la analogía entre micromundo y macromundo que ya estuvimos tratando. El hombre particular, de este modo, representa al hombre en su conjunto.

#### **DOUZE POÈMES: EL POEMA FINAL**

El último poema de la serie servirá para definir aún más la poética de Beckett:

*jusque dans la caverne ciel et sol  
et une à une les vieilles voix  
d'outre-tombe  
et lentement la même lumière  
qui sur le plaines d'Enna en longs viols  
macérait naguère les capillaires  
et les mêmes lois  
que naguère  
et lentement au loin qui étient  
Proserpine et Atropos  
adorable de vide douteux  
encore la bouche d'ombre*

El texto se estructura a partir de un marco que repite la imagen del primer poema de *Echo's Bones*, "The Vulture". Los versos primero y último recurren a la imagen de la caverna como espacio donde se encuentra la realidad del poeta y que podemos trasladar a la idea de cráneo, lugar donde el pensamiento del poeta recrea el mundo. Las voces pasadas se hacen presentes en los recuerdos del yo y ponen en relación a las figuras míticas de Proserpina y Atropos<sup>12</sup>. El pensamiento del poeta permanece encerrado en su cráneo, figura que resulta análoga a la forma en que se concibe al poema. El movimiento cíclico que remarca el comienzo y el final cubren las imágenes interiores. De este modo, los versos se presentan enmarcados y separados de lo empírico para presentarse como una estructura mental, típica de la poética beckettiana. Otro motivo que se repite es el paso de la oscuridad a la luz o viceversa, en un movimiento pendular y de indeterminación del sujeto en cuanto al lugar que ocupa. El interior se muestra siempre oscuro así como el lugar donde se halla el poeta (algo que también ocurría en "Dieppe", por ejemplo) y, como señala el texto, lentamente irá hacia la luz que ilumina la imagen de la llanura de Enna de manera que, en el final, se reencuentre con la sombra en un espacio cerrado e interior.

---

<sup>12</sup> Las referencias a estos mitos han sido explicadas en Harvey, Lawrence, *Op.cit.*, p.214.

En este grupo de doce poemas, advertimos una fuerte diferencia respecto de los primeros textos de Beckett. Las estructuras se simplifican y dan lugar a un sistema más básico de composición. Los laberintos intertextuales que encontramos en *Echo's Bones* se reducen a alguna cita o alusión entre los versos, pero no forman parte del eje de la composición. También reconocemos cierto interés en usar una cantidad mínima de palabras lo que se traduce, en algunos casos, en una repetición que funciona como retórica del vaciamiento de sentido, no ya con respecto a la fuente, sino con respecto al uso del mismo lenguaje. Repetición de formas, de ideas, de conceptos y de temas que se entrecruzan en una poética que comienza a tener una forma más homogénea y personal, donde la primera persona juega un papel central en la descomposición de un sujeto que intenta encontrar un lugar entre sus propias palabras. Es importante repetir que el cambio de idioma le ofrecerá recursos para esta disolución del viejo barroquismo y para entrar en una especie de nuevo minimalismo. De algún modo, lo que se ha postulado teóricamente en algunos poemas anteriores, se ahora hace cuerpo en la escritura, sobre todo, en poemas breves que responderán a la determinación de abandonar la compleja retórica que Beckett empleaba. La "carroña", los restos a los que se hace alusión en "The Vulture", serán, en esta nueva etapa, el sentido que expresa el poeta con relación al mundo que lo rodea. Las imágenes de tono desagradable se irán diluyendo para dar lugar a una mirada más acorde con esta poética de la des-retorización de la lengua poética. Lo que se descompone no es la materia percibida desde el exterior, sino que será el lenguaje mismo el que se irá degradando hasta transformarse, más adelante, en murmullo y casi en silencio.

### ***DOS POEMAS INTERMEDIOS, DOS POEMAS EN INGLÉS***

También datan de este período dos poemas breves. El primero de ellos forma parte de la "Addenda" de la novela *Watt*, escrita entre los años 1943 y 1944, poema de ocho versos que

Beckett incluyó al final de sus *Collected Poems*<sup>13</sup> bajo el título de “Tailpiece”. Junto con él, analizaremos el poema “Saint Lô”, que fue editado en el *Irish Times* el 24 de junio de 1946.

“Tailpiece”, en principio, está estructurado a partir de preguntas sin respuestas:

*who may tell the tale  
of the old man?  
weigh absence in a scale?  
mete want with a span?  
the sum assess  
of the world's woe?  
nothinness  
in words enclose?*

Sin duda, es posible hacer una lectura metatextual de este poema puesto que se repiten algunos tópicos que ya hemos visto en textos anteriores. La pregunta inicial recorre las demás a través del pronombre interrogativo “*who*” que aparece elidido en los versos restantes. El poeta se pregunta en las primeras líneas quién podrá narrar la historia para luego preguntarse de qué modo podrá decirse la nada con palabras. Es interesante el recorrido propuesto: Beckett parte de un claro discurso de historia lineal, luego mide la ausencia, las necesidades y la suma de los pesares de la vida, para finalmente terminar en la nada, convertida ya en el eje de la existencia. El recuso metapoético vuelve a surgir al final del poema al acentuar una mirada negativa sobre la acción y sobre aquellas palabras que intentan dar cuenta de esa acción, elementos que permiten acercarnos de modo más claro al camino que seguirá Beckett en su producción. De alguna manera, trata de entender el lenguaje a partir de la imposibilidad, variando no ya su visión del mundo, sino sugiriendo que su material no alcanza para poder expresar una cosmovisión personal debido al hiato que se produce entre el sujeto y el mundo exterior. De hecho, esto mismo es lo que expresará en los diálogos que mantuvo con Georges Duthuit, el ensayo al que ya nos hemos referido. Ante esta perspectiva, Beckett seguirá eliminando elementos en su escritura, en un intento –todavía– por alejarse de la poética joyceana.

---

<sup>13</sup> Beckett, Samuel, *Collected Poems (1930-1978)*, London: Calder, 1984.



El otro poema que corresponde a este periodo de su producción, "Saint Lô", alude a una ciudad de Normandía que había sido devastada durante la Segunda Guerra Mundial. Este mismo año también escribirá un texto en prosa para la radio *Éireann* sobre esta misma población, "The Capital of the Ruins"<sup>14</sup>. El texto poético, cuya primera versión apareció en el *Irish Times*, sólo tiene cinco versos:

*Vire will wind in other shadows  
unborn through the bright ways tremble  
and the old mind  
ghost-abandoned  
sink into its havoc*

Sin embargo, en la edición de *Collected Poems*, aparecerá modificado del siguiente modo:

*Vire will wind in other shadows  
unborn through the bright ways tremble  
and the old mind ghost-forsaken  
sink into its havoc*

Con todo, la diferencia entre ambas versiones es mínima, de hecho, sólo consiste en el cambio de una palabra de origen latino, "abandoned", por otra de origen sajón, "forsaken". Esta modificación demuestra claramente que la trasposición lingüística es para Beckett un elemento fundamental a la hora de reducir y extremar la brevedad del poema. El uso del sajón por el latín nos reenvía a esta práctica puesto que el primero se caracteriza por disponer, en general, de palabras más cortas mientras que las de origen latino suelen ser más extensas. Así pues, pese a la escasez retórica de su lengua madre, el poema original ya conserva en su matriz un lenguaje despojado cuyo camino conducía, ineludiblemente, hacia el menos.

En cuanto al poema mismo, en principio, aparece la imagen del río que atraviesa la ciudad, el Vire. Sin embargo, los verbos que remiten a su movimiento se encuentran proyectados hacia un instante posterior de la enunciación. Por su parte, el bombardeo sobre Saint Lô será tomado en forma elíptica para aludir a la destrucción. En este sentido, el pasado y el futuro se

---

<sup>14</sup> Editado en *As the story was told. Uncollected and Late Prose*, London: John Calder, 1990.

encuentran relacionados, de los cuales el primero se hará presente por medio de fantasmas preteritos y abandonados. El paisaje estará, entonces, conformado a partir de dos perspectivas. En primer lugar, una de ellas tendrá un carácter básicamente objetivo y aparecerá a través del nombre del río y de las demás imágenes visuales como “*bright ways*” y “*sink into its havoc*”. En segundo lugar, surge otra imagen, pero de carácter subjetivo, por medio de ideas más abstractas que implican la reconstrucción de un paisaje mental como “*unborn*” o “*the old mind ghost-forsaken*”. Ambos lineamientos cubren las dos miradas beckettianas del poema. El paisaje, de este modo, se torna un espacio interior cuya imagen parte de la oscuridad de las sombras hasta culminar en la luminosidad de los caminos, desde los elementos efímeros hasta los “viejos” espíritus. La brevedad resulta útil para recuperar el terror de la existencia en la realidad exterior mientras la escritura se alza como una forma de mitigar de aquel espectáculo. El yo poético se ubica fuera del paisaje, como un espectador de la destrucción, lo cual le permite tomar distancia de la escena dolorosa. Según Knowlson, la producción del poema también conserva un *background* biográfico: Beckett trabajó en un hospital de la Cruz Roja de Saint Lô y quedó sumamente impresionado ante la demolición en forma casi total de aquella ciudad<sup>15</sup>.

### **SIX POÈMES**

Los siguientes seis poemas fueron reunidos bajo ese título en *Collected Poems in English and French*<sup>16</sup>. Sin embargo, todos ellos aparecieron previamente en diferentes revistas periódicas. Los poemas “*je suis ce cours de sable qui glisse*”, “*que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions*” y “*je voudrais que mon amour meure*”, aparecieron por primera vez en *transition Forty-Eight* N° 2 en el mes de junio de 1948. Por su parte, la versión inglesa de estos

<sup>15</sup> Knowlson, James, *Op.cit.* pp. 317 –318.

<sup>16</sup> En la edición francesa de Minuit, estos poemas se encuentran sin ningún título que los agrupe (pp. 19-24). En la edición de Grove Press se los agrupa bajo el título que ya señalamos. Los poemas se extienden desde la página 53 a la 61 y, a diferencia de la edición francesa, contiene también las versiones en inglés realizadas por Beckett.

poemas conocidos bajo el nombre de “my way is in the sand flowing”, “what would I do without this world faceless incurious” y “I would like my love to die” fue publicada por primera vez en el volumen *Poems in English* en 1961. Los tres restantes, “bon bon il est un pays” –bajo el título “Accul”–, “Mort de A.D.” y “vive morte ma seule saison” aparecieron por primera vez en *Cahiers des Saisons* N°2 en octubre de 1955.

En principio, tomaremos “que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions” debido a que allí podremos rastrear nuevos elementos de la poética beckettiana. El poema se estructura en dos estrofas irregulares de nueve y seis versos. En el primero, a través de una serie de cuestionamientos, el poeta indaga cuáles serían sus posibilidades de “hacer” sin el mundo, sin el rostro y sin las preguntas. Lo interesante de este verso introductorio es la presencia de dos instancias que se vinculan directamente con las preguntas del poeta. Mundo y persona devienen en pensamiento a través de un lenguaje que pregunta. De tal modo, Beckett nos enfrenta a su poética y determina su existencia efímera en el olvido de la misma. A su vez, presenta el origen de la escritura en un silencio (v. 6) que se convierte en lenguaje inarticulado, en murmullo y, como tal, enfatiza la soledad del sujeto con respecto al mundo exterior por la incomunicabilidad que todo ello implica. En la primera parte del poema se plantea la idea de una existencia más allá de los inconvenientes que éste conlleva. El poeta intenta crear un lazo por medio de las palabras y buscando algún consuelo en el amor así como también un equilibrio entre el mundo exterior y el interior. Así pues, en el sujeto se encontraría la necesidad de hallar un camino que conecte ambos espacios y, en el lenguaje, los murmullos casi inarticulados llenarían ese vacío interior del poeta. La segunda parte retoma la imagen de la repetición de aquellos actos producidos en soledad mientras, paralelamente, busca a “otros” lejos de lo viviente: todo un desdoblamiento del yo poético. Asimismo, en el final del poema, recupera una instancia de vaciamiento para sus propias palabras que, no obstante, ocupan su silencio y su vacío. El poeta

nos comunica que se encuentra sin voz y es en esta falta que el exterior encuentra su espacio dentro de su mente, es decir, a través de las palabras que llegan y se unen en su escritura<sup>17</sup>.

Transcribimos a continuación la versión en inglés realizada por Beckett:

*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  
without this wave where in the end  
body and shadow together are engulfed  
what would I do without this silence where the murmurs die  
the pantings the frenzies toward succour towards love  
without this sky that soars  
above it's ballast dust*

*what would I do what I did yesterday and the day before  
peering out of my deadlight looking for another  
wandering like me eddying far from all the living  
in a convulsive space  
among the voices voiceless  
that throng my hiddenness*

Con respecto a la versión francesa encontramos algunos cambios. En el primer verso “*incurious*” toma el lugar de “*questions*” lo cual, en la versión francesa, remarca la idea de una voluntad de conocer, cosa que en la otra versión no sucede. Algo similar ocurre en el verso tercero donde “*oubli*” se convierte en “*ignorance*”, es decir, el olvido es involuntario, mientras que la ignorancia podría ser considerada un acto volitivo. Uno de los cambios más interesantes respecto de la versión original, es la forma en que se proyecta la repetición de los actos del sujeto: en el primer verso de la segunda estrofa dice, “*que ferais-je je ferais comme hier comme aujourd'hui*”, una suerte de revisión del pasado, el ayer y el antes de ayer. Quizá sea justamente el francés la lengua que le permite fraguar una escritura mientras el inglés se presenta como un límite. En ambas versiones, este poema plantea, de todos modos, una estética donde la relación “poeta-mundo” no es más que un equilibrio entre el objeto y las palabras del sujeto.

---

<sup>17</sup> Es interesante tener en cuenta que esta última idea aparece en forma más concisa y despojada en *mirlitonnades*, en el poema número 6 en el volumen ya citado *Poèmes suivis de mirlitonnades*, p. 36.

El poema “je suis ce cours de sable qui glisse”, nos presenta un yo que reflexiona sobre la vida y la muerte, sobre el movimiento y la inmovilidad. Leemos el poema:

*je suis ce cours de sable qui glisse  
entre le galet et la dune  
la pluie d'été pleut sur ma vie  
sur moi ma vie qui me fuit me poursuit  
et finira le jour de son commencement*

*cher instant je te vois  
dans ce rideau de brume qui recule  
où je n'aurai plus à fouler ces longs seuils mouvants  
et vivrai le temps d'une porte  
qui s'ouvre et se referme*

El sujeto, ensimismado en su decir, es ahora el objeto de la escritura. El yo poético se presenta a través de un movimiento que implica una duración en ese espacio que recorre. La primera estrofa nos lo muestra diseminado en la arena y próximo a detenerse ante esa lluvia que cae sobre él. Mientras el tiempo discurre, en la segunda estrofa, se detiene un instante para observar su vida a través de una repetición de actos, recurriendo nuevamente a la alternancia entre el movimiento y la inmovilidad. La versión en inglés que ahora pasamos a transcribir, contiene variaciones que tendremos en cuenta para señalar otras características del sujeto beckettiano.

Dice el texto:

*my way is in the sand flowing  
between the shingle and the dune  
the summer rain rains on my life  
on me my life harrying fleeing  
to its beginning to tis end*

*my peace is there in the receding mist  
when I may cease from treading these long shifting thresholds  
and live the space of a door  
that opens and shuts*

El primer cambio que nos sorprende es el traspaso de un pronombre francés en primera persona a una objetivación del sujeto en la versión inglesa, es decir, de un “je” a un “my way”. El sujeto se encuentra en un camino que recorre por la playa y su tema de reflexión se mantiene: el tiempo de la vida y el modo en que escapará y terminará en el comienzo, recalcando un movimien-

to cíclico que se detendrá en el momento de la disipación de la niebla y que permitirá abrir el camino para ingresar en otro espacio. La imagen de la abertura hacia el mundo exterior vuelve a repetirse: se trata de un paso que va del interior del sujeto a los límites de un objeto que se encuentra fuera de él. Tal como ocurre en el poema que analizamos anteriormente, se hace presente una toma de conciencia respecto de la necesidad de un equilibrio entre estos dos extremos. Estamos ante otro proceso de autoconocimiento que se muestra posterior al “descenso” en la soledad de la playa y que atraviesa el poema por medio de un recorrido que forja el poeta de un lugar a otro.

El tema de la muerte se retoma en el tercer y más breve de los poemas de este grupo, “je voudrais que mon amour meure”, ya que expone el deseo de la muerte del amor. La ausencia de la mujer ocurrida simplemente por su desaparición física se convierte en el eje del poema, lo cual puede ser entendido como una reformulación del género elegíaco. A continuación transcribimos las dos versiones:

*je voudrais que mon amour meure  
qu'il pleuve sur le cimetière  
et les reulles où je vais  
pleurant celle qui crut m'aimer*

*I would like my love to die  
and the rain to be raining on the graveyard  
and on me walking the streets  
mourning her who thought she loved me*

La brevedad aparece nuevamente como una forma de exponer aquellas señales de lo no dicho. El yo poético se encuentra en movimiento, caminando por un paisaje gris conformados por el cementerio y las calles en un día nublado. El amor no correspondido es aquí visto desde una perspectiva de incredulidad, dejando un halo de duda ante esta relación amorosa, lo cual aparece en el verso cuarto con la conjugación del verbo “*croire*” en pasado simple. El poeta, siguiendo el género elegíaco, igualmente se lamenta por la pérdida. El sujeto se presenta a través de un deseo ambivalente puesto que unifica una zona interior de sí mismo (el amor) con el mundo exterior de la naturaleza (la lluvia), en intento de que el paisaje trascienda su espacio y

penetre en la zona del yo poético. De este modo, a partir del aspecto desiderativo, se proyecta una carencia que da origen al texto.

El otro grupo de poemas, escrito durante esos años y editado en 1955, continúa con la línea de reflexión de ese yo en la soledad y con la relación que las palabras establecen entre el sujeto y el mundo. El poeta recupera y enfatiza la instancia autobiográfica que ya había sido contemplada en su escritura, como ya vimos, en “*Cascando*”.

El primer texto de esta serie, “*bon bon il est un pays*”, está formado por tres estrofas irregulares. En la primera, el yo poético establece la existencia de un espacio delimitado “*pays*” y, posteriormente, aclara la correspondencia de silencios que se produce entre ese espacio y el sujeto, “*là la tête on la tait la tête est muette*” (v. 4). Bajo esta cosmovisión, el callar también implica la imposibilidad de conocer el mundo mientras que el lugar delimitado por el poeta que habla se caracteriza por un olvido que lo cubre y que lo lleva a la siguiente dubitación, “*et on sait non on ne sait rien*”. Esto provoca que el sujeto poético presente su silencio interior como una frustración que lo imposibilita para conocer. La playa como un límite entre la vida y la muerte o como un límite indefinido entre el yo y el intento de acceder a lo otro se convierten en la línea divisoria desde la cual se dice y se enuncia, paradójicamente, el silencio con palabras. A partir de esta visión objetiva del mundo, en la segunda parte del poema el poeta se vuelve más subjetivo y da cuenta de su propia soledad, “*ma solitude je la connais allez je la connais mal*” (v. 9), para luego verse inserto en un tiempo cronológico que lo llevará a la degradación y a la muerte. En la tercera parte se enfatiza nuevamente esa soledad así como la imposibilidad de salir de este estado. En esos juegos que realiza Beckett, vemos cómo esta idea se encuentra dirigida a un interlocutor en primera persona del plural, “*vous voulez que j'aille d'A à B je ne peux pas / je ne peux pas sortir je suis dans un pays sans traces*” (vv 15-16). La búsqueda se vuelve un recorrido que deberá desarrollarse en terreno virgen, lo cual podría leerse como una

metáfora de la hoja en blanco sobre la cual se escribe sin huellas preestablecidas. El poeta pide que no se le hagan más preguntas, “*ne me posez plus de questions*” (v. 18), con lo cual se reformula todo el poema: la estructura poética no es más que una forma de respuestas que se dirigen a un interlocutor ausente, recurso que ya habíamos observado en *(W)Horoscope* y en algunos poemas posteriores. El texto cierra con una imagen, “*spirale poussière d’instant*” (v. 19), que remite a una idea doble del tiempo. Por un lado, alude a una sucesión lineal e histórica de momentos y, por otro, a una estructura circular –similar a lo que ocurre en “*elles viennent*”– donde el progreso temporal se ve interrumpido en su recorrido por una sucesión de fracasos intercalados por momentos de quietud bajo una línea de movimiento.

“Mort de A.D.” está escrito en memoria de Arthur Darley, un médico irlandés a quien Beckett conoció en el hospital de Saint Lô y que murió de tuberculosis en 1948. El poema retoma la idea del límite impreciso entre la vida y la muerte pero, en este caso, desde un hecho concreto que forma parte de la biografía del propio poeta y para ello, alude nuevamente al género elegíaco. El poema, a partir de ciertos contrasentidos, construye una frontera entre el estado de quietud y el de movilidad. Bajo la forma de una agonía como línea fronteriza, el tiempo se posesiona de la escena y muestra el derrumbe, su paso por la vida cuando el poeta ve morir a su amigo. Leemos los primeros versos:

*et là être là encore là  
pressé contre ma vieille planche vérolée du noir  
des jours et nuits broyés aveuglément  
à être là à ne pas fuir et fuir et être là  
courbe vers l’aveu du temps mourant  
d’avoir été ce qu’il fut fait ce qu’il fit  
de moi de mon ami mort hier l’oeil luisant*

Sin embargo, cuando la muerte se hace presente a través de imágenes que muestran la agonía como indeterminación de los límites, el poeta decide tomar cierta distancia del suceso. Es interesante ver en qué posición se encuentra el sujeto que percibe la escena. El micromundo inte-



rior del poeta se ve conmocionado por esa imagen de su amigo, un suceso que será planteado como base de la tensión entre dos espacios, uno interior y otro exterior. El verso 11 presenta esta dicotomía, que podría pensarse en términos de “yo/otro” e, incluso, de “vida/muerte”, “*mort hier pendant que je vivais*”. Así, la percepción y el recuerdo se transforman en un texto enmarcado por versos que refieren una tabla a que se aferra el poeta, quizá como metáfora de que él “todavía” es un sobreviviente. Con relación a este planteo, aludimos al segundo y al decimocuarto verso. Tanto el comienzo como el final retoman la idea de partida y regreso, un estar en el mundo y volver hacia sí mismo como consuelo de la propia existencia. El sujeto sale de su interior y continúa sus “viajes de autoconocimiento”. El mundo en sí huye de las palabras, es necesario entonces aprehender qué somos y qué mundo interior podemos reconocer.

El último texto de esta serie, “*vive morte ma seule saison*”, tiene cinco versos. Sus dos primeras palabras retoman, de alguna manera, el tema de “Mort de A.D.”. Dice el poema:

*vive morte ma seule saison  
lis blancs chrysanthèmes  
nids vifs abandonnés  
boue des feuilles d'avril  
beaux jours gris de givre*

En la mente del poeta sólo se encuentra una estación, situada fuera de toda referencia temporal. Aparece sostenida en un presente continuo, aludiendo a la tensión entre la vida y la muerte, que ya caracterizamos en otros poemas, un contraste que se presenta por medio de algunos elementos de la naturaleza. En este sentido, la primavera que, de alguna manera, representa la estación en que se produce el renacimiento, es neutralizada por esta estación única del poeta. Abril se convierte en “*the cruellest month*”, según palabras de Eliot<sup>18</sup>, y se coloca junto a los lirios, flor que está asociada con la muerte. Las hojas caen, forman lodo y yuxtaponen estaciones opuestas, primavera y otoño como metáforas de la vida y la muerte. Lo mismo sucede con la imagen

<sup>18</sup> Recordemos que el poema *The Waste Land* comienza con este verso, asimismo tengamos en cuenta que la peregrinación relatada en *The canterbury Tales* de Chaucer, comienza en el mes de abril.

del nido, donde el vacío ocuparía el lugar de la futura vida o, incluso, de la vida que ya pasó. Las imágenes de deterioro representan el mundo interior del poeta que hacia el final dejará entrever la llegada del invierno. Cabe señalar la concisión de la estructura mediante la cual Beckett alude, simultáneamente, a todo un mundo exterior con su movimiento cíclico, pero neutralizando este progreso en un instante de expresión poética. La desarmonía de la naturaleza se vuelve parte necesaria de esta superposición cuyo fluir de las cosas siempre se vuelve hacia su propia decadencia.

En general, estos poemas retoman, aunque de forma más sugerente, algunos de los elementos que Beckett ya trabajó en *Echo's Bones*. Sin embargo, se asiste a una reformulación de la correspondencia entre el mundo y un sujeto que se presenta más reflexivo y ensimismado. Surge, además, un continuo preguntarse del poeta sobre esta relación y el papel que juegan las palabras en la recomposición del mundo en el poema. A partir de "Casando", el interés de Beckett por la erudición va perdiendo terreno. En cambio, la mirada personal junto con su consecuente relación entre las palabras y el mundo adquieren una profundización más elaborada. La experiencia de la guerra, sin duda, marcó un camino de reflexión sobre el sentido de la existencia, de allí que el poeta reflexione sobre la muerte —que, como derivación del conflicto armado, ha podido experimentar de cerca— y modifique ciertos aspectos de su cosmovisión. Los textos a que aludimos hacen tangible esta preocupación, un motivo que se reitera continuamente. Observar la muerte de los otros también supone observar la propia muerte alojada por un mundo interior que el poeta reconstruye con sus palabras. El sujeto de enunciación, por su parte, cae presa de una indeterminación que provoca una percepción lábil del mundo. Es consciente de su lenguaje inseguro, pero no encuentra otra forma de constituir un yo. Frente a ello, el sujeto crea su propio imaginario, su propia enunciación y un movimiento oscilante entre el adentro y el afuera, entre la luz y la oscuridad cuyo sentido sólo puede reconstruirse en el vacío.

Tercera etapa  
(1974-1988)

*Hacia la descomposición  
del lenguaje*

## Capítulo V

### El último aliento, las últimas palabras

*Retrocede aún detrás de ti mismo y ríe:  
El No es pronunciado sobre tu risa.  
La Risa es pronunciada sobre tu NO.  
Rechaza tu Nombre, ríe de tu No.*  
René Daumal

En este capítulo trataremos aquellos poemas que Beckett escribió entre 1974 y 1988, periodo que, a su vez, dividiremos en tres partes. La primera comprenderá los trabajos que fueron editados en diversas publicaciones y que luego se incorporaron en el volumen *Collected Poems in English and French (1930-1978)*. Este grupo estará conformado por “Dread Nay” (un poema de 1974 que apareció por primera vez en este volumen), “Something there” (publicado en *New Departures*, Special Issue 7/8-10/11 en 1975), “hors crâne seul dedans” (en la revista *Éditions de Minuit* N° 21, en noviembre de 1976), “Roundelay” y “Thither” (ambos también de 1976 y publicados por primera vez en *Collected Poems...*) y “Pss” (un poema que, según James Knowlson fue escrito en 1977, aunque recién apareció en 1981 en el número 14 de la revista *New Departures*). La segunda parte estará dedicada a un grupo de poemas que fueron editados bajo el nombre *mirlitonnades* y cuya primera publicación se realizó en *Poèmes suivi de mirlitonnades* (París, 1978). Ese mismo año también apareció “Neither”, un texto escrito para el músico Morton Feldman que apareció por primera vez en el programa *Metamusik-Festival 3* en Berlín el 19 de octubre<sup>1</sup>. La tercera parte estará centrada en los últimos textos poéticos de Beckett. En primer término, “Là”, un poema dedicado a James Knowlson con fecha del 17 de septiembre de 1987, aunque también existe una versión posterior en inglés, sin titular, fechada el 24 del mismo mes. Ambos textos fueron impresos por primera vez en el *Journal of Beckett*

---

<sup>1</sup> Este texto será analizado en el capítulo siete, correspondiente a la relación de Beckett con otros artistas contemporáneos.

*Studies* Vol. I, Number 1-2, New York en 1992. Junto a ellos también fue publicado “Brief Dream”, otro poema breve de seis versos. Finalmente, lo que quizá podríamos llamar su testamento poético, “Comment dire”, escrito en octubre de 1988 y editado en mayo del año siguiente en una edición facsímil por *Minuit*. Este poema recién apareció en formato libro en *Poèmes suivi de mirlitonnades* (Minuit, 1992). Su traducción al inglés, “What is the word”, se publicó en forma póstuma en el año 1990 en *The Beckett Circle* (XI, 2) y, luego, en una edición de *As the Story was Told. Uncollected and Late Prose* de John Calder.

La división que recién señalamos nos permitirá observar cómo, en este último período, el despojamiento y la búsqueda de una poética de la “despalabra” —sutilmente presentes en la segunda etapa—, ahora se reafirman aún más. A este respecto, los primeros poemas que aquí trataremos abrirán paso a una poética que luego tomará cuerpo en *mirlitonnades* y se consolidará con su último poema.

### **ANTES DE LOS DESPOJOS, EL DESPOJAMIENTO**

El primer poema que tomaremos es “Dread Nay”. El texto está formado por ocho estrofas así como por versos breves y fragmentarios que comienzan a ensayar la repetición de palabras y estructuras sintácticas tal como ocurría en algunos poemas anteriores como “Casando” y, en menor medida, como “que ferai-je sans ce monde...”<sup>2</sup>. Este recurso, cabe aclarar, ya se encuentra claramente en su prosa, por ejemplo, en *Molloy*, escrita en francés en el año 1951. El uso de la “otra” lengua sea, quizá, la solución encontrada por Beckett para remitir a esa carencia de posibilidades, una carencia que se traduce en la repetición como recurso fundamental de su escritura. Transcribimos las dos primeras estrofas:

---

<sup>2</sup> David Lagmanivich dice a este respecto: [la repetición se produce] “posiblemente debido a la insuficiencia de la palabra; porque esta no es del todo significativa, como creyeron los románticos y los simbolistas”, en su ensayo “Vanguardia y silencio: la poesía de Samuel Beckett” en Dubatti, Jorge, (comp.), *Samuel Beckett en la Argentina*, Buenos Aires: Eudeba, 1998, p.212.

*head fast  
in out as dead  
till rending  
long still  
faint stir  
unseal the eye  
till still again  
seal again*

*head sphere  
ashen smooth  
one eye  
no hint went to  
then glare  
cyclop no  
one side  
eerily*

A partir de este ejemplo, ya puede percibirse el modo en que está estructurado el poema. En este caso, la forma fragmentaria del enunciado permite que se recuperen vocablos que, a su vez, consignan ideas que observamos en textos anteriores tales como la cabeza, la quietud, la percepción visual o la muerte. La cabeza funciona nuevamente como el paradigma del mundo interior del poeta. La quietud se extiende hasta el momento de la visión para luego ingresar nuevamente en el estado anterior de ensimismamiento. Beckett utiliza la expresión “*unseal the eye*” para dar cuenta de la percepción sensorial, elemento que remarca el hermetismo de ese receptáculo donde habita el pensamiento y, por ello, la realidad del sujeto. Quisiéramos señalar también que la fragmentación del verso breve interrumpe la continuidad, lo cual podría suceder como consecuencia de la intermitencia de la experiencia empírica por un lado y, por otro, como resultado de la naturaleza discontinua del lenguaje. Esto lo podemos ver claramente en la segunda estrofa, donde las líneas quedan interrumpidas sin llegar a una definición cerrada de los sintagmas. Tal proceso se debe, no sólo a una experiencia de la percepción que no concluye, sino a la interrupción del enfrentamiento con ese mundo exterior que se presenta como la “nada”. La idea de inmovilidad se muestra ambivalente, sobre todo, respecto de la palabra utilizada que Beckett utiliza para adjetivar la cabeza, “*fast*” y “*faster*”, cuyo sentido puede referir a

“veloz” como a “engarzada”, es decir, “fija”. Esta ambivalencia resulta sumamente interesante ya que el juego que se produce entre los estados de quietud y movilidad se irán desplazando de un lugar a otro por todo el poema. El término opuesto a “*fast*”, “*still*”, se repite como un eco de “*stir*”, culminando en la imposibilidad de establecer un estado para ese sujeto representado por la cavidad craneana. Movimiento e inmovilidad se entrelazan en una suerte de ondulación neutra del mundo percibido. El miedo, al que hace referencia el título, es el temor a la exposición del yo en el espacio exterior, espacio que pertenece a “lo otro”. La tercera estrofa retoma, una vez más, la inclusión del exterior en esa percepción que tiene el sujeto poético. El paisaje sin límites cubre el “asilo” de una cabeza que no puede recomponer la imagen, por lo cual resulta imposible encontrar un nexo claro entre el sujeto que percibe y el objeto observado. El exterior emerge como un elemento que interrumpe la inmovilidad del yo poético, el cual se constituye a partir de la oscuridad, es decir, a partir de la no percepción de la percepción. Las estrofas séptima y octava permiten aclarar un poco más esa problemática. Las transcribimos:

*at ray  
in latibule  
long dark  
stir of dread  
till breach  
log sealed  
dark again  
still again*

*so ere  
long still  
long nought  
rent so  
so stir  
long past  
head fast  
in out as dead*

Aquí, la oscuridad mantiene una relación directa con la quietud mientras que la estructura cerrada que se identifica con la cabeza, es percibida desde fuera como si estuviese muerta. El movimiento del pensamiento corrobora, desde esta perspectiva, la inmovilidad del cuerpo. De

algún modo, a partir de esta premisa, el mundo exterior se mantendría apartado de aquella realidad que el sujeto puede componer en su interior. La línea divisoria –acaso una esperanza de un contacto con el exterior– queda “sellada” con el fin de mantener el interior fuera de toda posible contaminación o percepción<sup>3</sup>.

Por su parte, en “Something There”, se retoma este mismo tópico. Lo transcribimos:

*something there  
where  
out there  
out where  
outside  
what  
the head what else  
something there somewhere outside  
the head  
at the faint sound so brief  
it is gone and the whole globe  
not yet bare  
the eye  
opens wide  
wide  
till in the end  
nothing more  
shutters it again*

*so the odd time  
out there  
somewhere out there  
like as if  
as if  
something  
not life  
necessarily*

En este texto, nuevamente surgen elementos que ponen en escena la línea divisoria entre la zona interior y exterior del sujeto. La voz se encuentra en una especie de diálogo consigo misma y descubre, tras ese desdoblamiento, al “otro” con quien conversar<sup>4</sup>. Esta variante, que se produce tanto en “Dread Nay” como en este poema, presenta un sujeto absolutamente descentralizado. Esta falta de referencialidad disemina la posibilidad de establecer un sujeto de enun-

<sup>3</sup> Cf. *Film*, donde el protagonista también intenta huir de toda posibilidad tanto de percibir como de ser percibido.

<sup>4</sup> Recordemos que es el mismo recurso que aparece en su nouvelle *Company* de 1980.



ciación y sólo nos deja frente a la enunciación misma. La fase autobiográfica, tal como también advertimos en textos anteriores, se desplaza y da lugar a una despersonalización de la voz en el poema, lo que permite darle a la instancia del silencio un tono más íntimo y cercano. Se produce, de este modo, un quiebre respecto de la estructura del verso mientras el vacío de la enunciación se desliza entre las palabras. De la misma manera que en "Dread Nay", la percepción visual es un tema que se repite en la segunda estrofa: el ojo se abre, percibe, vuelve al encierro y encuentra un espacio que parece más seguro o, por lo menos, que presenta cierta seguridad empírica. Hay que tener en cuenta que el exterior, en este caso el objeto percibido, es indeterminado ("something"), a través de lo cual el conocimiento del mundo acentúa su imposibilidad y sólo se presenta como un acto. Precisamente, el tema principal es la imposibilidad de acceder de un modo seguro hacia el exterior desde un espacio interior que se estructura con las palabras aunque sea creado por el lenguaje. En este período, anterior a *mirlitonnades*, vemos que esta problemática es harto recurrente.

Lo mismo ocurre con un poema de 1974 escrito en francés, "hors crâne seul dedans", donde Beckett se remite a conceptos similares de los textos anteriores, "crâne", "oeil" o "quelque chose". En este caso el poema está estructurado en cuatro tercetos:

*hors crâne seul dedans  
quelque part quelquefois  
comme quelque chose*

*crâne abri dernier  
pris dans le dehors  
tel Bocca dans la glace*

*l'oeil à l'alarme infime  
s'ouvre bée se rescelle  
n'y ayant plus rien*

*ainsi quelquefois  
comme quelque chose  
de la vie pas forcément*

Aquí, el objeto se presenta sin límites definidos. El primer verso alude directamente a una doble relación con el mundo interior a través de las palabras “*hors*” y “*dedans*”, manifestando así la indeterminación espacial en que se ubica la percepción que, en este caso, también se vinculará con la vista. Por su parte, el estado de solipsismo que atraviesa este sujeto despersonalizado quitará de escena toda referencia al mundo concreto de allí que, una vez más, el objeto observado permanezca indeterminado. Estas condiciones acentuarán aún más la línea divisoria entre las dos realidades. La repetición de algunas sílabas, no sólo realza un posible murmullo que se desarrolla dentro del cráneo, sino que también enfatiza la vacilación, ya que la palabra que aparece con más frecuencia, sola o en forma compuesta, es “*quelque*”. En este sentido, no podemos precisar en el texto una situación particular, sino una proyección ahistórica que se dirige hacia un tiempo indeterminado.

En suma, estos tres poemas repiten la misma situación y la reflexión acerca de la percepción incompleta e imperfecta del mundo exterior. A su vez, cabe preguntarse si el sujeto, ante la ausencia de una estructura que pueda proporcionar una silueta, puede ser percibido. A ello, deberíamos responder que no hay aquí ninguna marca que permita delinear esa figura: una estrategia, sin duda, para huir del tiempo, el espacio y, consecuentemente, de la visión de los otros. Asimismo, esta indeterminación es la que también permite que el lenguaje se manifieste de un modo fragmentario e incompleto, es decir, no hay ninguna posibilidad de escapar de un movimiento que impide la conclusión del sentido, no sólo total, sino también de cada verso o cada estrofa. Como breves golpes, cada verso marca un ritmo que conduce al lector hacia una zona de clara vacilación, donde el sentido se pliega a la indeterminación del significante. Así pues, ¿qué podemos aprehender de lo “otro”, de aquéllo que se encuentra fuera del sujeto? Esta es la pregunta que recorre los poemas, de allí el intento por establecer un sujeto que también funcione como el objeto del texto ya que, de este modo, las posibilidades de caer fuera de la

seguridad que parecería ofrecer ese mundo interior, se terminan derrumbando. Del mismo modo, las palabras hacen del sujeto una referencia ineludible para su enunciación. Ante el error que significa la ausencia de percepción de lo “otro”, la única manera de ser percibidos es a través de nuestra propia mirada, una mirada interna que es recuperada —¿o recreada?— en ese espacio interno del cráneo. En ese desdoblamiento, el sujeto observa su propia mirada, su propia “cabeza” y su propio “ojo” desde otro lugar, conciente, sin embargo, de que esa realidad se encuentra dentro de sí.

Sin embargo, esta despersonalización del sujeto ocurre luego de producir la trilogía narrativa *Molloy*, *Malone meurt* y *L'Innommable* en la década del cincuenta y, más adelante, por ejemplo, en el año 1961, con la escritura de su obra en prosa *Comment c'est*, donde los narradores se desdibujan por medio de voces indeterminadas. Como ejemplo citaremos un fragmento de la versión en inglés que realizó el propio Beckett para una de sus novelas:

Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, going on, call that going, call that on. Can it be the one day, off it goes on, that one day I simply stayed in, in where, instead of going out, in the old way, out to spend day and night as far away as possible, it wasn't far.<sup>5</sup>

Las preguntas que dan inicio a este fragmento remarcan una indeterminación similar a la que hacemos referencia con respecto a los poemas. Asimismo, la repetición de vocablos nos indica un ritmo de lectura similar al de un texto en verso. Sin embargo, en la poesía, por su brevedad y por la fragmentación exhibida, es más evidente la puesta en acto de esta cerratura del sujeto y su relación con las palabras. Con todo, esta reflexión quizá se presente de manera más clara en la narrativa debido a la naturaleza propia del relato.

“Roundelay” y “Thither” fueron escritos en 1976 y retoman una fórmula de composición que también se produce a base de repeticiones. Estos poemas, como parece anunciarlo el título

---

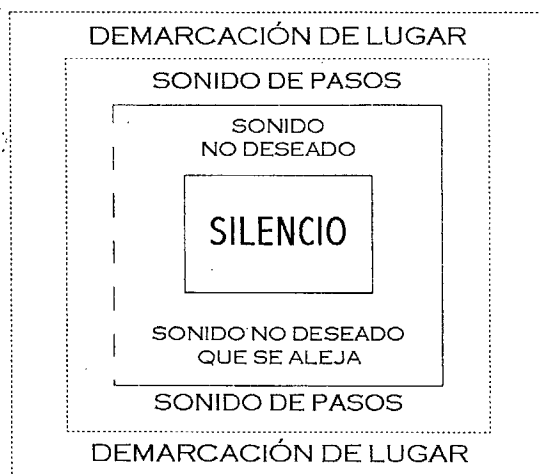
<sup>5</sup> Beckett, Samuel, *The Unnamable In: Three Novels*, New York: Grove Press, 1992, p. 291.

del primero, giran alrededor del tema de la percepción auditiva. Nuevamente, una orilla se convierte en el escenario principal, en aquel espacio liminar donde puede escucharse el sonido de los pasos. Leemos:

*on all that strand  
at end of day  
steps sole sound  
long sole sound  
until unbidden stay  
then no sound  
on all that strand  
long no sound  
until unbidden go  
steps sole sound  
long sole sound  
on all that strand  
at the end of day*

El texto, a su vez, se muestra despersonalizado, con un sujeto borrado y una presencia acaso sugerida sólo por el ritmo de unas palabras que constituyen la reformulación de su percepción en el poema. Sonidos “no deseados” hacen su aparición en la soledad de la orilla y penetran en la intimidad del sujeto. No obstante, en los versos quinto y noveno, éstos terminan provocando una tensión entre movimiento y quietud que, mientras el sujeto camina y se detiene también cae presa de un estado ambiguo, sólo determinado por la percepción de aquellos sonidos. Aparece una imagen del tiempo, pero a través de la audición, ya que es la duración del sonido la que establecerá la medida cronológica de esa percepción. Lo que se oye parece intermitente y no puede ser aprehendido mediante una construcción semántica sólida. En realidad, se disuelve como aquellos objetos indeterminados que ya vimos en otros poemas y sufre la misma fragilidad que la percepción visual por cuanto el sentido y el límite se desdibujan. Las palabras rechazan el objeto percibido y colocan en su lugar la acción misma de percibir, es decir, al sujeto impreciso que percibe. Por otro lado, la estructura general del poema muestra un recorrido cíclico enmarcado por los dos primeros versos y los dos últimos. Como una serie de cajas chinas, la composición de los versos traza una disposición paralela que se cierra sobre sí misma: el

tercero y el cuarto corresponden al décimo y el undécimo, el quinto al noveno y los tres centrales representarían el núcleo o centro donde se cristaliza la percepción del silencio. Este desarrollo también indicaría el movimiento pendular de los sonidos, remitiendo a la siguiente figura:



Esta estructura muestra de qué modo el silencio yace dentro de una cavidad mental –por caso, el centro del poema– mientras los sonidos fluyen más allá del interior del sujeto por fuera de ese espacio de reclusión. Las palabras no sólo esconden otras palabras sino que las conducen hacia el mismo silencio, tal como sucede con la imagen de la cebolla, que tras sus capas oculta un vacío que no es otro que el centro de un sentido que, en última instancia, se anula a sí mismo<sup>6</sup>.

Una estructura de repetición similar encontramos en “Thither” producida no sólo por la reaparición en la tercera estrofa de palabras que ya estaban en la primera, sino por el énfasis y la cantidad de veces que aparece el vocablo “again” al recuperar, semánticamente, esa repetición en un tiempo sin determinar. En la primera parte del poema, se presenta el motivo, si así podemos denominarlo, y, luego, se escucha un grito lejano, dirigido a alguien quien sólo aparece definido en el texto con dos palabras: “for one”. Las dos partes de este poema están sepa-

<sup>6</sup> En *Proust*, Beckett escribe: “the Ideal core of the onion” [el centro ideal de la cebolla] op.cit, p.31.

radas por un pareado central que repite la última palabra de la primera estrofa y la primera palabra de la tercera estrofa, intentando dar continuidad a una percepción que siempre, en la poética beckettiana, se presenta de manera discontinua, pero repetitiva. He aquí el poema:

*thither  
a far cry  
for one  
so little  
fair daffodils  
march then*

*then there  
then there*

*then thence  
daffodils  
again  
march then  
again  
a far cry  
again  
for one  
so little*

En suma, la estructura cíclica que plantean ambos textos responde también a la necesidad de presentar, por un lado, la imposibilidad de salir de ese continuo retorno y, por otro, esa repetición a que obligan las palabras. Una mirada tautológica que permite inducir en Beckett ya no el planteo de una poética con restos de otros textos, sino una reformulación de sus *propios* restos, de sus propias palabras, aquéllas que se dicen una y otra vez, no solamente en el mismo poema sino, también, en la relación intratextual: indudablemente, nos encontramos frente al agotamiento de su propio lenguaje.

Con todo, esta concepción tautológica también estará presente en el último de los trabajos de la serie, "Pss", donde la reflexión del poeta girará en torno de la repetición de una historia ya contada. En forma sumamente concisa, Beckett presenta de este modo su postura poética:

*there  
the life late led  
down there  
all done unsaid*

*again gone  
with what to tell  
on again  
retell*

*head on hands  
hold me  
unclasp  
hold me*

La pregunta que parece hacemos este poema es ¿qué hechos de la vida pueden ser dichos?<sup>7</sup> En el cuarto verso mismo, vemos que no se puede “decir” la experiencia del pasado de lo ya realizado y, por lo tanto, se “desdice”<sup>8</sup>. Sin embargo, en la siguiente estrofa, intenta relatarla una vez más, a sabiendas de que fracasará en el intento. Es posible entrever aquí una poética de la corrección y del fracaso. Retomar con aquello que debía ser contado para volver, más tarde, a intentarlo nuevamente. La estrofa final ofrece una imagen de la desesperación del poeta ante su escritura, imagen que también será frecuente en su prosa como, por ejemplo, en una de sus últimas obras, *Stirrings Still*, donde dice, “*One night as he sat at his table head on hands he saw himself rise and go*”<sup>9</sup>. También es sugestiva la forma en que los textos enfatizan la imagen de la “cabeza” como lugar portador del pensamiento y el lenguaje, pero también de los problemas que ese lenguaje acarrea. Por lo tanto, “decir” se transforma en la ineludible tarea del sujeto, si bien no para que relate una experiencia, sino para que la ponga en funcionamiento y, en definitiva, para que pueda “ser”, existir. Finalmente, resulta ineludible el aspecto sonoro de estos textos. Como ya hemos observado, Beckett utiliza con mucha frecuencia el recurso de la aliteración cuyo fin no es otro que remarcar el uso de unos sonidos que acentúan la reiteración en la estructura del poema<sup>10</sup>. Sin duda, cualquier concepción que pretenda fundamentar cierto

<sup>7</sup> Cf. el comienzo del poema “Tailpiece” de la “Addenda” de la novela *Watt*, el cual ya ha sido tratado.

<sup>8</sup> Recordemos la “German Letter” y la referencia a la búsqueda de la “Unwort” o despalabra.

<sup>9</sup> Beckett, Samuel, *Stirrings Still*, New York: North Star Line, 1991, s/p.

<sup>10</sup> Por ejemplo, lo encontramos en la tercer estrofa de “Pss” y el tercer y quinto verso de “Roundelay”.

progreso de la lengua queda inevitablemente abandonada: las palabras jamás podrán ofrecer una representación segura para la realidad interior del poeta.

## MIRLITONNADES

Tal como venimos observando en estos últimos poemas, la poética de Samuel Beckett parece intuir un afán de despojamiento que incluye no sólo la historia de sus lecturas sino, también, la del lenguaje. Ante esa necesidad, surge –como lo expresa en un fragmento del ensayo *Three Dialogues*– “la obligación de expresar”, obligación que, junto con esa “voz” que representa el pensamiento, es lo único que tendría verdaderas posibilidades de subsistir. De algún modo, leer las primeras obras de Beckett –ya sea los poemas que venimos revisando o bien la producción en prosa que los acompaña–, significa, esencialmente, enfrentarse a la historia de un lector asiduo de diversas fuentes que se repiten. En este sentido, (*W*)*Horoscope* representa la suma de esa práctica, es decir, ese lugar periférico –sino marginal– donde la parodia del pensamiento cartesiano juega con las técnicas de composición de Joyce o Eliot para producir un efecto que, al menos, podría calificarse de osado. Asimismo, esa lectura también demuestra cómo los poemas se comprimen sobre sí mismos, se pliegan y eliminan toda relación superficial con otros textos. Es, precisamente, este proceso de despojamiento y veladura del sujeto donde podríamos ubicar a *mirlitonnades*, un grupo de poemas muy breves escritos entre 1976 y 1978<sup>11</sup>. Estos auténticos “restos” de escritura fueron vertidos sobre pequeños trozos de papel, etiquetas de whisky *Johnny Walker* o, incluso, en posavasos de cerveza<sup>12</sup>, lo cual revela no sólo sus condiciones de producción sino, también, la naturaleza poética del trabajo. Con todo,

<sup>11</sup> *mirlitonnades*, en *Poèmes suivis de mirlitonnades*, Paris: de Minuit, 1992, pp. 33 – 47.

<sup>12</sup> KNOWLSON, James, Op.cit., p.568. Asimismo ver la minuciosa descripción que realiza Laura Cerrato de estos “scraps” en su libro *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires: F.C.E., 1999, pp.67 – 71. Actualmente se encuentran en el Archivo Beckett de Reading, Inglaterra.



se trata de una forma dispersa de composición que nos enfrenta ante pequeños fragmentos por detrás de los cuales se oculta una voz: estamos instalados, simplemente, frente a un despojo.

Por otro lado, el paulatino abandono de una tradición literaria clásica señala el encuentro con otra más personal que circula alrededor de una reflexión sobre sus propias palabras. Este grado elemental de la forma nos sugiere claramente que el objeto fundacional de su escritura es la palabra en sí misma, ya que aquí no funciona como mero accidente de las cosas —así como tampoco dicen o representan—, sino que, únicamente, se *presentan* y con ese mínimo estado ontológico, construyen su *presencia*. Observemos uno de los poemas:

*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*

Las palabras, como ya lo había comprobado Beckett en trabajos como “Something there”, devienen, por repetición, en un murmullo imposible de determinar. Este breve poema postula la idea de un presente de enunciación a través de una palabra que carece de pasado y que, por otra parte, prescinde de antiguas experiencias de lectura o de cualquier otra alusión textual. La poesía de Beckett termina abandonando su lengua materna, el inglés, y adopta otra práctica y otra historia que no le pertenecen. Esta distancia que provoca entre las palabras y las cosas, entre los nombres y lo nombrado, posibilita ese estado de despojamiento que en *mirlitonnades* se muestra tan evidente. A este respecto, el lenguaje ya no funciona como un accidente, como una mera referencia al objeto, sino que él mismo se vuelve el objeto de reflexión como, de alguna manera, ya lo anunciaba “Pss” o, incluso, “Cascando”. A continuación transcribimos otro poema:

*écoute-les*

*s'ajouter  
les mots  
aux mots  
sans mots  
les pas  
aux pas  
un a  
un*

El final de este proceso de despojamiento, cuyo lenguaje “habla” de las palabras, finaliza con un ciclo cerrado allí cuando la escritura deja de aludirles y se proyectan hacia sí mismas. Invariablemente, el silencio se desliza por entre palabras que representan una voz delimitada por su propio silencio. Sin embargo, Beckett escribe a partir de una certeza: reconoce que, al no existir palabras que “nombren”, únicamente puede recurrir ante aquéllas cuya presencia sólo “dicen”. Así pues, al ser incapaz de establecer un contacto con el mundo, el lenguaje pierde su función cotidiana y se construye un origen: la nada y su ausencia. Observemos otro ejemplo:

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

La ausencia o la negación de un pasado, de una memoria y, por consiguiente, de una tradición, permite que el texto permanezca fuera del tiempo, lo cual, por un lado, legitima un lenguaje sin ataduras a referencias externas y, paralelamente, fortalece la imposibilidad de nombrar. Ya desde su primer poema, Beckett no hace sino desacralizar esa tradición en forma contundente, sin embargo, a partir de ahora, se precipita a una instancia más: descanoniza el mismo lenguaje. El nombre como tal pierde su función de vincular el mundo interior con el exterior y, de este modo, somete las palabras a un instante de repetición que se renueva permanentemente a partir de cada nuevo fracaso. Estos procedimientos repiten esa relación frustrada entre el mundo mental y la realidad por cuanto el sujeto de la última poética beckettiana no es sino portador de un acto de pensar que queda restringido por las palabras. Todo ello parece indicar que cual-

quier relato que reconozca la presencia de un pasado podrá ser entendido como una construcción del presente de la enunciación.

En *mirlitonnades*, el espacio queda comprimido por un lenguaje que se dirige de un lugar a otro, con todo, los puntos que marcan ese recorrido siempre se definen, paradójicamente, a partir de ese mismo lenguaje. Se trata de una voz que repite el recurso de los poemas anteriores donde el espacio aprehende palabras ya usadas, pero a través de una monótona elementalidad. Es como si Beckett hubiese descubierto un origen cuyo vacío encerrase la posibilidad de algún tipo de conocimiento verdadero. La poesía huye de la sistematización y de los métodos gnoseológicos, puesto que es la misma palabra quien se ha visto despojada de conocimiento si bien, en última instancia, también es lo único que el sujeto poético puede llegar a “entrever”. Conocer implica, en definitiva, repetir y fracasar, llegar a ninguna parte y continuar, únicamente, enunciando las mismas palabras. Leemos:

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

Esta soledad se produce al no poder establecer vínculos que aseguren la llegada hacia el exterior de aquel pensamiento que se encuentra dentro del cráneo. Y es allí, pues, donde se presenta la realidad del poeta. Sin embargo, las palabras, tal como están expuestas, tampoco permiten una certeza, ya que existe una clara conciencia de sus límites.

*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*

Como lo acabamos de sugerir, este texto insinúa la creación de una realidad dentro del cráneo. Así, “creer entrever” representa la confusión que plantean los sentidos frente a la certeza que sostiene el pensamiento el cual, en última instancia, es el único que ofrece verdadera seguridad. De este modo, el lenguaje se despoja de las referencias exteriores y permite que se desarrolle el conocimiento de la ausencia. A partir del desvío que las palabras provocan en su enunciación, el lector puede recubrir, descubrir o variar el punto de mira con el fin de dar sentido a los poemas así como, luego, reconstruir una práctica de la lectura mediante un desprendimiento de referencias. Asimismo, mientras el sujeto se desprende de su voz y la fusiona con la voz de la repetición (con esa voz poética –la única– que tiene para decir), el lector se adueña de ella y la repite en un silencio propio que deviene en una voz *otra*:

*fous qui disiez  
plus jamais  
vite  
redites*

Aquí, Beckett recurre nuevamente a su metáfora, “*the ideal core of the onion*”, según la cual, al desprender las capas de la cebolla, no descubre nada en su centro. El lenguaje operaría de la misma manera: se muestra como contemplación de sí mismo y huye hacia un centro propio que no es sino el vacío. Por lo pronto, entonces, sólo se puede aprehender esa imposibilidad: las palabras proporcionan un conocimiento capaz de “conocer el lenguaje”, indefinición que obstaculiza cualquier ocasión unificada y completa para “decir” la experiencia del mundo y del propio sujeto.

Por otro lado, la ausencia permite que la lectura se convierta en la metáfora de un lenguaje que concurre hacia un vacío de significación, es decir, que traslada una palabra a otro campo, a su propio espacio de desarrollo en tanto unidad autónoma. Por ello, la pregunta que parece estructurar su obra poética podría enunciarse del siguiente modo: ¿cómo *decir* que sólo el

lenguaje es lo que puede ser *dicho*? Beckett intenta hallar una respuesta a partir del fragmento, del abandono o el despojo, caminos que lo conducen, necesariamente, a otras preguntas sobre la naturaleza del vacío que despiden las palabras. Estos poemas sólo permiten acceder al elemento, a la materia y es allí donde se hace imposible el conocimiento de lo otro ya que, de este modo, permanece ausente, por fuera de la visión o la percepción. Repetimos una palabra que repite a sí misma su presencia como una suerte de ausencia de referencias, ya sea biográficas como textuales, que deben ser repuestas o no en la lectura. Veamos estos dos ejemplos:

*ne manquez pas à Tanger  
le cimetière Saint-André  
morts sous un fouillis  
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 août mil neuf cent trente-deux*

En este caso, la presencia de lugares y personajes no desarticula la autonomía de las palabras sino que la brevedad se encarga de neutralizarlas puesto que las contamina con un vacío que se reapropia de su significado: los recuerdos devienen en imágenes poéticas y pasan a un segundo plano. De tal manera, el trayecto de la poética de Samuel Beckett prefiere buscar una voz que permita dilucidar la presencia del lenguaje y su correspondiente silencio, en un intento por abandonar la de los otros y recurrir a otra que no pertenece más que a la escritura. En realidad, la voz del sujeto ausente representaría la repetición de esa misma voz en la lectura. Leer, en estos poemas breves, no es sino escribir un texto en la iteración silenciosa y la repetición de su ausencia. De allí que Beckett recurra a temas ya abordados: la muerte, la percepción de la rea-

lidad, el límite entre el sujeto y el mundo, la inmovilidad o la discontinuidad de la presencia. La marca que pervive en esta escritura sugiere cierto tono irónico y, en ocasiones, incluso melancólico, puesto que el texto poético no hace más que exponer esa imposibilidad. Por ello, estar frente al poema es, como lo expresa el siguiente texto, estar

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

En uno de los cuadernos de notas de Beckett, el denominado *Small Notebook*, encontramos una referencia al *King Lear* de Shakespeare que dice, en boca de Edgar, "*The worst returns to laughter*"<sup>13</sup>. En este sentido, Beckett anula, en la brevedad y la descontextualización, la referencia directa a la fuente, apropiándose, para la reformulación, de las palabras del otro. El cambio de idioma acentúa esta apropiación de la fuente shakespeariana de modo tal, que el poeta queda solo, con sus palabras frente a sí. El sujeto lector repite las palabras de Shakespeare, sin embargo, la recomposición de su propia enunciación ya representa otra voz. Escucha su andar ausente que se reitera con las mismas detenciones e interrupciones del pasado mientras la memoria, por su parte, irá reescribiendo las palabras y los pasos de ese andar. Con todo, en el momento de decir, es sólo presencia de lenguaje y esta perspectiva es la que tiene más peso en la escritura de Beckett. Leemos otro poema:

*viel aller  
vieux arrêts*

*aller  
absent  
absent  
arrêter*

Ir y detenerse. La historia de las palabras se desintegra puesto que sólo se dice el instante que pertenece a una escritura que se proyecta hacia el menos. Ahora, es la experiencia de un mo-

---

<sup>13</sup> *Small Notebook*, Ms 2901, Beckett Archive, Universidad de Reading, p.28.

mento que se aparta para mostrarse en su única posibilidad: por una parte, la nada como emergencia de la escritura y, por otra, la voz que, en un instante determinado, permite que una palabra exprese su ausencia. El poeta también se interroga sobre la posibilidad de abandonar aquellas otras palabras que corren como un murmullo a través de su pensamiento, lo cual sucedería si callaran totalmente:

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

La posibilidad de acceder a ese silencio absoluto excluye la obligación de decir y lleva al poeta a callar, a dejar de escribir o, en todo caso, a imaginarla, posibilidad que también forma parte de su decir. La escritura se cuestiona y funda un texto poético a partir de una interpelación que sucede al enfrentamiento que se produce entre el sujeto que enuncia y aquel vacío o silencio total.

### ***LAS ÚLTIMAS PISADAS Y LAS ÚLTIMAS PALABRAS***

En esta última etapa, nos encontramos frente a dos poemas muy breves. En primer lugar, con “Là”, un texto de cuatro versos donde la palabra del título se repite cinco veces. Lo transcribimos:

*aller là où jamais avant  
à peine là que là toujours  
où que là où jamais avant  
à peine là que là toujours*

La versión preliminar del trabajo no lleva título y presenta algunos cambios con respecto a la “definitiva”, es decir, aquella que Beckett le dedicó a James Knowlson. Lo primero que advertimos es que utiliza la palabra *ailleurs* en lugar de *là*, una modificación que podría deberse a la

brevedad y ambigüedad que intenta formular el poema, dentro del cual “là” es menos definido que “ailleurs”. Lo leemos:

*aller ailleurs où jamais avant  
à peine là que jamais ailleurs  
où que ailleurs où jamis avant  
qu'à peine là que jamais ailleurs*<sup>14</sup>

Este poema apela nuevamente a la repetición como marca distintiva de la composición, un recurso que nos permite imaginar una suerte de retroceso en el decir. En realidad, se trata de todo un esfuerzo que practica la enunciación en aras de regresar al punto de inicio del cual parece no haber salido nunca. Asimismo, cabe señalar que ese lugar indeterminado corresponde al espacio interior del sujeto cuya problemática se muestra como la imposibilidad de acceder a un espacio distinto, el espacio de quien percibe. Desde una perspectiva metapoética, el texto recupera la reflexión sobre el conflicto que llevan las palabras con relación al mundo. La indeterminación que sugiere “là”, remite indefectiblemente a una “otredad” que no podrá ser admitida en el espacio del poeta. Aludir a este adverbio remite a la ausencia de un espacio, una categoría que sólo dable circunscribir al poema en sí mismo: se pone en marcha un nuevo texto que repite las mismas circunstancias y las mismas imposibilidades.

Una vez más, el yo poético se sitúa en un margen, en un límite entre las palabras y el mundo que calla, problemática que también encontramos en el segundo poema, “Brief Dream”, publicado por primera vez en 1987 en el mismo número del *Journal of Beckett Studies* en que apareció “Là”. Lo leemos:

*Go end there  
One fine day  
Where never till then  
Till as much as to say  
No matter where  
No matter when*

---

<sup>14</sup> Esta versión preliminar aparece en Gontarski, S.E., “A Note to the text “Là” en *Journal of Beckett Studies*, Vol. 1, N° 1-2, New York, 1992.



En ambos textos, la brevedad se circunscribe a una noción, según la cual, sólo a través de las palabras es posible alcanzar un fin. La indeterminación del yo poético aparece en esa voz que no traza la posición en que se encuentra el sujeto, cosa que sucede por la necesaria indefinición ya sea la del espacio como la del tiempo, característica que encuadra la percepción al espacio exterior: encaminarse hasta el límite (“*end*”) de aquel espacio interior, no avanzar más allá, volver y saber que hay mucho para decir aunque no haya palabras para hacerlo. Otra de las características que ambos comparten es la estructura fragmentaria, ya que los versos representan una serie golpes que no concluye ni constituye el sentido en su “totalidad”. Ello se debe, quizás, a que aquel sentido está presente en la ausencia de una unidad discursiva que detalla el mundo interior del sujeto beckettiano. Finalmente, son poemas que podrían pensarse como la antesala de su último poema, “*Comment dire*”, y no sólo por la cronología de su producción. La superposición del sujeto en unas palabras que sólo enuncian la imposibilidad de un discurso, cualquiera sea, determina el límite entre aquel sujeto y unas palabras que perdieron toda su referencia y que llegaron a una indeterminación más extrema.

### ***NUEVAMENTE: CÓMO DECIR***

Beckett escribió su último poema durante la convalecencia de una caída que sufrió como producto de un parkinson asintomático. Este dato permite entrever una doble posibilidad para la interpretación de este texto. Por un lado, es la pregunta que se hace el propio Beckett respecto de la recuperación de sus facultades del habla. Por otro lado, representa un comentario meta-textual que resemantiza su producción poética<sup>15</sup>. El poema, a través de una escritura marcadamente fragmentaria, responde a una idea de composición que se caracteriza, no tanto por la elaboración de un texto carente de nexos, sino por encontrarse directamente elaborado a partir

---

<sup>15</sup> Cf. Knowlson, James, *Op.cit.*, p.700 y Cerrato, Laura, *Op.cit.*, p. 144.

de un murmullo que no le permite decir lo que sospecha haber percibido<sup>16</sup>. En este sentido, el único sustento corporal que tiene la voz del sujeto es su materia poética, una voz que se desdice tras la pregunta “cómo decir” y que sólo puede constituirse de ese modo. Hablamos de una voz, ya que el “decir” no permite establecer un sujeto determinado ¿Cómo elaborar un “yo” que pueda sensibilizarse de su propia identidad a través de una interrogación que se pregunta sobre las palabras? Si bien la repetición de vocablos y estructuras marcan el devenir de las palabras hacia el vacío, el poema no ofrece ninguna respuesta puesto que es allí donde la ausencia contamina y cubre la falsa presencia de un sujeto completo: la supresión de aquella identidad siempre estuvo ligada a una voz, sin embargo, aquí se presentan aislados, como dos entidades diversas, “sujeto / voz”.

Resulta sugerente que, en primer lugar, Beckett se haya hecho esta pregunta en el idioma que adoptó y que luego lo traduzca al inglés, conservando las marcas de fragmentación y repetición que aparecen en la versión francesa. Ese remitirse a la imposibilidad de decir a partir de la adopción idiomática, señala una necesidad de recuperar aquello que se ha tomado por voluntad y, de algún modo, desdeñar una herencia cultural y lingüística propia. En realidad, lo que posiblemente quiera descubrir Beckett a través de este poema es la estructura misma de su obra mientras, paralelamente, continúa el recorrido que mencionamos en los capítulos anteriores, es decir, la conclusión de un proyecto poético de vaciamiento. Por otra parte, la metatextualidad recorre todo el poema, señalando, sobre todo, de qué modo las palabras no llegan a establecer un contacto seguro con el mundo exterior, aquel que se encuentra fuera del sujeto, una práctica que convierte ese recorrido, necesariamente, en la circunscripción de las palabras sobre las mismas palabras en un intento por recuperar el acto de des-nombramiento. El desgarramiento del lenguaje se produce siempre con referencia al mundo exterior, a las cosas que el sujeto se ve im-

---

<sup>16</sup> Cerrato, Laura, *Op.cit.*, p. 144.

pedido por conocer. Es ineludible concluir que este desgarramiento de su poética que se repite una y otra vez, fue el intento por descubrir un vacío que siempre se había sospechado, un esfuerzo final que no es sino el último fracaso de su producción y un espacio de lectura para revisar sus textos bajo la luz de tal despojo. Ahora bien, ¿por qué Beckett ha traducido este texto al inglés? Seguramente, consiste en la reivindicación del abandono de su lengua materna para mostrar de qué modo reduce sus marcas retóricas a una experiencia lingüística extraña. Quizá, el yo poético no hace más que descubrirse como un ausente que recupera la pregunta de aquella voz a través, paradójicamente, de su propia voz.

## Segunda parte

Apropiación y usos de una poética

## Capítulo VI

### La poesía en la composición de otros géneros

*¿Es cierto que antes la gente  
escribía con nudos?*  
Joan Brossa

Entre 1979 y 1980, Samuel Beckett escribe una pieza teatral, *Rockaby*<sup>1</sup>, que estrena en Nueva York un año después. La obra fue concebida para un personaje femenino cuya voz debía grabarse para luego reproducirla en la puesta en escena: la imagen de una mujer vestida de negro en estado de ensimismamiento se mece sobre una silla mientras la voz del texto se escucha en otro nivel de enunciación. En realidad, esa voz simboliza los pensamientos del personaje en cuya mente las palabras y las estructuras se repiten y marcan un ritmo que se complementa con el movimiento de la mecedora. En las primeras líneas, esa voz enuncia:

*v. till in the end  
the day came  
in the end came  
close of a long day  
when she said  
to herself  
whom else  
time she stopped*

Aquí, el tópico del solipsismo se repite, pero sobre un escenario casi vacío. De acuerdo con las palabras que el personaje se diría a sí mismo, no hay posibilidades de decir ni de comunicar a una segunda persona cuál es la experiencia interior de un sujeto que no sólo espera, sino que también piensa y construye este discurso con su “cabeza”. Esta problemática, como vimos en capítulos anteriores, es un recurso frecuente en los poemas de Beckett. Como en gran parte de su obra, *Rockaby* se estructura a partir de ese límite entre el mundo exterior y aquel otro que permanece dentro del cráneo del personaje. Un vaivén que conduce a la mujer de la luz a la

---

<sup>1</sup> Beckett, Samuel, *Collected Shorter Plays*, London: Faber and Faber, 1984, pp. 271-282.

oscuridad y que marca un espacio de indeterminación similar a la imagen “orilla” que Beckett usa en “Dieppe” y al juego de luces y sombras del poema “Rue de Vaugirard”, ambos, recordemos, escritos alrededor de 1937. Asimismo, esa voz expresa la estructura de su parlamento en verso, lo cual nos permite inducir que la estructura mental de la protagonista se define bajo el marco de un sistema poético que trasciende el mismo texto. Esta función, que mucho dista de las versificaciones del teatro isabelino o del teatro español durante el Siglo de Oro, se organiza a partir de la intencionalidad de una práctica que consiste en marcar y sintonizar el texto que se piensa con el ritmo de la mecedora y los recuerdos de la mujer. También se repiten ciertas palabras y recursos que provocan un clima de murmuración similar —aunque menos monótono— al que se produce en “Comment dire” y “Casando”, tópico que, más tarde, Beckett lo extenderá a sus textos poéticos posteriores. Leamos otro pasaje de *Rockaby*:

v. *till in the end*  
*the day came*  
*in the end came*  
*close of a long day*  
*sitting at her window*  
*quiet at her window*  
*only window*  
*facing other windows*  
*other only windows*  
*all blinds down*

En este fragmento, redundan los versos del comienzo de la obra así como el término “*window*” con el objetivo de enfatizar una poética donde las palabras se alejan de la referencia concreta y se asimilan al enunciado mental de la protagonista. Enoch Brater menciona la posibilidad de pensar esta pieza como un “poema escénico” y coloca la cuestión del límite entre los géneros en el centro de la tensión textual: es allí donde el arte del lenguaje y el arte dramático devienen en unidad en la representación<sup>2</sup>. Por otro lado, la imagen de la ventana también nos sugiere dos espacios. La mirada del sujeto se internaliza y se enfrenta a las ventanas del exterior que guar-

---

<sup>2</sup> Brater, Enoch, *Beyond Minimalism*, New York: Oxford University Press, 1987, p.172.

dan otras en su interior. Esta situación, donde unas se enfrentan a las otras, revela que es imposible penetrar allende esa superficie borrosa o del otro lado de esa imagen primera. De algún modo, los postulados de la poética beckettiana se reformulan en esta puesta en escena. Asimismo, cabe señalar que se trata de una escena que coincide más con una imagen mental que con una puesta realista dado que la composición nada tiene que ver con el intento de reflejar una realidad, sino con la intención de reproducir en el escenario una imagen del mundo mental del sujeto. Esta intención se repetirá en obras como *Play* o *Footfalls* donde las escenas íntimas representan posibles reconstrucciones mentales, pero se alejan considerablemente de una actitud imitativa de la realidad. Sin duda, es allí donde se encuentra el aspecto artificioso del teatro beckettiano: la reproducción de ese mundo interior y mental coincide con una reflexión del material de que dispone el poeta en el momento de su producción.

Un trayecto similar parece plantear su prosa. En las últimas narraciones de Beckett, encontramos esa misma tensión, elementos y recursos que recuerdan su última producción poética. Los textos en prosa de los años ochenta, escapan de la anécdota lineal y narrativa clásica para instalarse en un espacio diferente y autónomo. Ya no nos encontramos frente a un texto referencial con una representación de la temporalidad histórica tal como ocurría en *Murphy* o *Molloy*, es decir, con un relato que dispone de una estructura rectilínea y donde las citas eruditas a Dante, Geulincx o Shakespeare encuentran un lugar preferencial, haciendo más complejo el recorrido del lector; sino con una historicidad marcada por la propia escritura, por las palabras y su materialidad<sup>3</sup>. Así, en sus últimas obras en prosa, la narración se irá descentralizando y disgregando para caer en un continuo intento de sabotear la historia e insertar una reflexión sobre las posibilidades de enunciación y conocimiento por medio de las palabras.

---

<sup>3</sup> Cf. Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI, p. 340.

Otro elemento importante en este proceso donde la poesía sufre mutaciones similares que la prosa, es la cuestión de la memoria del sujeto o de la voz que enuncia, de aquel narrador indeterminado que asume el papel de protagonista de su propio pensamiento, pero que, sin embargo, sólo puede constituirse como "sujeto" pleno a partir de la percepción de sí mismo como otro, es decir, construyéndose como relato o como ficción. Los últimos textos atentan contra las características del género narrativo descartando, en primer término, la argumentación lineal de un sujeto que se desdibuja en sus palabras y que se muestra ensimismado como en la mayor parte de su poesía. En todo caso, no sólo estas referencias han contaminado su prosa, sino que también ha ocurrido a la inversa. En su primer periodo como poeta, diversos elementos narrativos de otros textos aparecen en sus trabajos. Comentemos brevemente, en primer lugar, este camino inverso que Beckett plantea en *(W)Horoscope* donde, pese a tratarse de un texto poético, encontramos fuertes marcas narratológicas. El poema coloca, ante todo, su relación con el género biográfico y con la linealidad de un tiempo de enunciación: el personaje "Descartes" aparece mediante una máscara que se pregunta y recuerda momentos específicos de su vida, información que se completa con las notas paratextuales de la vida del filósofo a modo de cronología al final del texto. En este camino de dos vías, es posible observar de qué manera los géneros se contaminan unos a otros y, lo que acaso resulte más importante, cómo se disipan en la propia escritura. A este respecto, Gérard Genette llamó *narración mínima* al relato de un suceso que deviene en "transformación", es decir,

el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante. "Ando" supone (y se opone a) un estado de partida y un estado de llegada. Es toda una historia y, para Beckett, sería ya demasiado para contarla y para escenificarla<sup>4</sup>.

En este caso, resulta pertinente trasladar esa idea de "transformación" a un espacio diferente, por caso, a un nivel metatextual enmarcado por las palabras. Este proceso traería como conse-

---

<sup>4</sup> Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra, 1998, p.16.



cuencia enfrentarnos con un estado anterior del lenguaje o con una manifestación en la voz que enuncia, en definitiva, con el pasaje del pensamiento a la voz. En Beckett, este lugar preponderante lo ocuparía la mente o, retomando sus palabras, el cráneo (“*skull*”), como ya observamos, una característica también recurrente en su obra poética. Por otro lado, los relatos beckettianos tampoco pueden enunciarse a través de una articulación verdadera y certera puesto que su linealidad se va desvaneciendo como una luz que se apaga, tal como concluye el narrador en “The End”,

The memory came faint and cold of the story I might have told, a story in the likeness of my life, I mean without the courage to end or the strength to go on<sup>5</sup>.

Si con las palabras el sujeto no puede componer su vida de manera fehaciente, tampoco podrá constituirse como tal. Su historia puede variar cada vez que se relata, pero, en cada articulación, siempre será un sujeto diferente. Esta mutabilidad mina por dentro las posibilidades de establecer una identidad precisa más allá de la voz que enuncia,

I don't know why I told this story. I could just as well have told another. Perhaps some other time I'll be able to tell another<sup>6</sup>.

Un proceso similar ocurre en su obra poética. En el caso de la prosa, es quizás más notorio, ya que una de las características de la narración es la presencia de personajes más concretos, de un narrador que puntualice una perspectiva a partir de la cual relatar, características que luego se desdibujan. Veamos, por ejemplo, este procedimiento en *Company*:

Deviser of the voice and of its hearer and of himself. Deviser of himself for company. Leave it at that. He speaks of himself as of another. He says speaking of himself. He speaks of himself as of another.<sup>7</sup>

Esta duplicación del “yo” plantea la falta de referencia, ausencia que también provoca la descentralización del sujeto ya que “ese otro” no es más que un referente vacío y, a la vez, obliga-

<sup>5</sup> Beckett, Samuel, *Collected Shorter Prose*, London: John Calder, 1984, p.70.

<sup>6</sup> Beckett, Samuel, “The Expelled” in *Ibidem*, p. 33.

<sup>7</sup> Beckett, Samuel, *Company in Nohow on*, London: Calder, 1989, p.20.

do. En este sentido, no hay otra manera de decir más que aludiendo a sí mismo: el relato arrastra la imposibilidad de un conocimiento del mundo que trascienda el pensamiento de quien narra por lo que, en última instancia, la realidad sólo permanece confinada al mundo interior. Así pues, se reitera el mismo tópico de la serie *Echo's Bones* donde la realidad exterior se reformula en el mundo interior del poeta: la memoria puede pensarse, no como el recuerdo de una experiencia sino como el recuerdo de un lenguaje. De tal modo, las palabras construyen un pasado en el relato (en el presente de la enunciación), desnudando las tramas del texto, al tiempo que reformulan la manera en que esa voz piensa y crea un "cómo decir". Como ya hemos visto, esta reflexión metatextual también aparece en sus últimos poemas tras una pregunta bien extrema, es decir, aquélla que se interroga por la relación entre las palabras y la realidad exterior o interior.

Por otro lado, resulta interesante señalar otro costado de la composición y el cruce de géneros donde la poesía cumple un rol esencial. A este respecto, una de las características del lenguaje poético, formulada desde Mallarmé hasta nuestros días, es la autonomía del poema en cuanto a las referencias externas al orden simbólico. En este sentido, tomemos como ejemplo el "Ars Poetica" del escritor norteamericano Archibald MacLeish<sup>8</sup>, quien dice lo siguiente,

*A poem should not mean  
But be*

Lo que aquí se plantea es la independencia que adquiere el lenguaje poético con relación al exterior referencial que aludíamos. En el segundo verso, el uso del verbo "ser" alude a su propia materialidad y, consecuentemente, a esa falta de definición del sentido que se torna una pura sugerencia de significación. Retomando el ejemplo de Beckett, si el "sujeto" es otro, la mirada sobre el mundo será ajena a quien enuncia, desdoblado la interpretación hacia la fabri-

---

<sup>8</sup> En *Poetas Norteamericanos Contemporáneos*, compilado por E. L. Revol, Buenos Aires: Fausto, 1976, p. 215.

cación misma de un texto que se construye, no mirando hacia un pasado, sino estableciendo un presente enunciativo. Sin duda, la reconstrucción de este discurso, dada la naturaleza del sujeto narrativo, se nos revelará de forma fragmentaria, lo que llevará a preguntarse por el decir, motivo esencial, por otra parte, del último poema de Beckett, "Comment dire". Esta pregunta responde a los interrogantes de toda poética. En el caso de Beckett, la misma se postula a partir de la idea un lenguaje concebido como medio imperfecto para conocer el mundo y, por lo tanto, para comunicarlo. Tanto en su poesía como en su prosa, Beckett señala un conflicto entre la voz y el mundo, posición que se vincula con una idea propia de "The Vulture",

*dragging his hunger through the sky  
of my skull shell of sky and earth*<sup>9</sup>.

Como podemos advertir, la percepción del mundo se produce sólo dentro del cráneo del sujeto, el cual contiene el "cielo" y la "tierra", es decir, que estamos ante una realidad mental que pretende ser completa, con fragmentos que se encuentran y que se recuperan en ese mundo interior. Las últimas obras en prosa repiten esta organización del conocimiento y se postulan como un ejemplo claro de ello: una voz cree recordar, pero sólo enuncia en el hipotético presente donde se construyó el texto. La necesidad de un oyente que marca toda enunciación (ya que siempre está dirigida a alguien aunque sea a nosotros mismos), implica la creación de ese personaje que debe oír una voz que dice y que, a su vez, lo está creando o configurando como tal. Así, el sujeto también se constituye a través de esta creación verbal. El "otro", conformado dentro del cráneo y en las palabras de esa enunciación, es quien dará cierta fisonomía a la voz. Por lo tanto, si el sujeto se organiza a partir de las palabras de ese "otro" (el receptor), la naturaleza del lenguaje provoca que su configuración resulte fallida y sólo discursiva. Si detrás de las palabras encontramos "nada", decir "yo" también implicará negar toda posibilidad de refe-

---

<sup>9</sup> Beckett, Samuel, *Collected Poems in English & French*, New York: Grove Press, 1977, p. 9.

rencia con respecto al sujeto, por lo tanto, es la voz textual la que ocuparía un lugar preeminente frente a la presencia de ese sujeto. La primera persona, en tanto lenguaje, es siempre ausencia. Artur Lundkvist, en un poema que puede ser pensado como arte poética, nos dice,

*diktaren måste dö för att dikten ska leva*<sup>10</sup>

lo que se vincula, justamente, con esa idea de un sujeto que desaparece y enuncia por detrás de su textualidad. Sin duda, la representación del mundo se verá frustrada por intentos vanos de enunciar la experiencia de ese sujeto ya que, en última instancia, en los textos de Beckett sólo es pura enunciación e indeterminable como sus mismas palabras. Estos intentos revelarán la posición de esa voz que repite y enuncia cada vez ese fracaso, transformando al texto en un murmullo continuo que terminará casi descomponiendo, incluso, las mismas palabras que esa voz enuncia. Lo que resulta paradójico en este proceso es que, precisamente, se trata de un lenguaje cuyo uso y apropiación, Beckett niega de plano en la escritura, sobre todo, en lo referido al acto comunicativo: son los mismos poemas quienes se niegan a sí mismos.

Toda palabra, así como toda frase articulada, tiene su propia historia. Hay una herencia detrás de esas voces que sostiene la enunciación y, a partir de allí, Beckett presiente la obligación de decir. Al perder su historia, la narración no puede relatar los acontecimientos y, por ello, se presenta como el hecho mismo del narrar. La acción de los personajes se manifiesta a través de una voz que los despoja de movimientos. Tanto la bicicleta como las muletas, elementos frecuentes en los primeros relatos y novelas de Beckett, se ven suplantados por la inmovilidad de los personajes en los últimos textos<sup>11</sup>. Si ese movimiento es mínimo, la pregunta que surge será, ¿qué tipo de mutación podría establecerse tras esa idea de narración mínima

<sup>10</sup> Lundkvist, Artur, *Texter i snön*, XXVI en Lars Gustafsson (comp.) *Svensk dikt*, Stokholm: Wahlström & Widstrand, 1990, p. 643. La traducción: El poeta debe morir para que el poema pueda vivir.

<sup>11</sup> Tenemos que tener en cuenta que uno de los primeros personajes de Beckett (sino el primero) es Belacqua que en correspondencia con el personaje dantesco del Purgatorio estaría anticipando el estado de ataraxia de los futuros Murphy, Moran, etc.

que plantea Gérard Genette? La transformación, entonces, deviene en punto de observación: quien narra se sitúa fuera del campo de la experiencia con el solo fin de ubicarse en una mirada exterior, en un desdoblamiento que supone, posteriormente, la autopercepción. Si retomamos el mito de Narciso según el cual, sin saberlo, éste contempla su autodestrucción o su deseo, la figura del doble se extiende a una observación sobre sí mismo que se encuentra en la obligación de decir. Si, para estos personajes, la realidad es la imagen pensada, pero no dicha, el deseo, colocado en esta posición, pasa a un plano de traición respecto de la escritura ya que, en el continuo fracaso de satisfacción del decir, se narrará sólo lo que las palabras permitan que se narre. Desde esta perspectiva, los personajes beckettianos se desarrollarán –si cabe este verbo– fuera de un tiempo histórico, sin pasado ni futuro y, como dijéramos antes, imbuidos en un presente que los está formulando y recreando en cada momento. No obstante, la memoria se convierte en una constructora fundamental de ese pasado puesto que el propio narrador apela a ella justificando un presente sólo encuadrado en la inmovilidad y estableciendo un espacio situado en el pensamiento de ese sujeto que, luego, focaliza su mirada en la construcción del relato. Sin embargo, la pregunta por la voz ¿quién enuncia? se complejiza y mimetiza con la narración misma. A partir de aquí, el discurso representa una puesta en abismo donde el narrador cuenta su experiencia como sujeto que enuncia un relato, una “narración simultánea” relatada por una voz que recupera y recrea su pasado a través del pensamiento. Esta voz, en los textos poéticos beckettianos, se distancia de la figura del narrador.

En este sentido, *Company* se inicia por fuera de la mirada del narrador y, desde allí, marca la impersonalidad del objeto, sobre todo, cuando dice, “*A voice comes to one in the dark*”<sup>12</sup>. Este comienzo conlleva una serie de problemas, propios de toda *nouvelle*: el lector se encuentra con un espacio narrativo incierto en donde las huellas de la historia se ocultan por detrás de la

---

<sup>12</sup> Beckett, Samuel, *Op.cit.*, p.5.

enunciación. Esta ambigüedad se acerca más al espacio poético que a la prosa narrativa puesto que se aleja de las instancias del relato para dar lugar al acto de enunciación. Esa voz distanciada se une al final de la narración con su objeto de enunciación cuando dice

The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of one with you in the dark.<sup>13</sup>

Ante ello, la voz narrativa se desdibuja en el objeto narrado y pierde su espacio de representación en el "otro". La estructura inacabada de *Company* o del texto titulado *Comment c'est o How it is* en su traducción inglesa, publicado por primera vez en 1964, induce a pensar en una identidad fragmentaria tanto en el narrador como en su objeto. En esta etapa de su narrativa, tampoco encontramos en Beckett juegos eruditos ni sobreentendidos sino, únicamente, un lenguaje que discurre. Una experiencia similar atraviesa los poemas que conforman la etapa intermedia de su producción. Esta disposición de los fragmentos quiebra la linealidad de la narración y nos acerca, sin duda, a un discurso cercano a lo poético. Asimismo, la posición indeterminada del sujeto narrativo, nos remite a la forma ensimismada del yo enunciativo en sus poemas. Una vacilación que determina la ambigüedad del punto que la voz enuncia. En *How it is*, las palabras aparecen en tres instancias,

how it was I quote before Pim with Pim after Pim how it is three parts I say it as I hear it.<sup>14</sup>

Cada una de esas partes se revela como discurso oído y, luego, enunciado. El sujeto se separa de su voz y se ubica por detrás de sus propias palabras,

this solitude when the voice recounts it sole means of living it<sup>15</sup>.

A partir de esta suspensión del sujeto, *How it is* nos enfrenta con una serie de fragmentos irregulares, sin puntuación, que remiten a la desarticulación del discurso y de la persona enunciativa. Esta voz desdoblada, como sucede en *Company*, repite palabras, cita un lenguaje otro, mar-

<sup>13</sup> Beckett, Samuel, *Op.cit.*, 1989, pp.51-52.

<sup>14</sup> Beckett, Samuel, *How it is*, London: Calder, 1996, p.7.

<sup>15</sup> Beckett, Samuel, *Op.cit.* p. 141.

ca el ritmo de la narración, enfatiza esta fragmentación del relato y, finalmente, atenta contra la linealidad de la historia. Sin duda, en ambos textos la voz se establece a partir de la presencia del otro el cual, a su vez, es creado por esa voz. De tal modo, la enunciación logra su autonomía, crea su propio oyente y coloca la historia por fuera de la narración de manera que el texto se aleje de la anécdota y enmarque una construcción propia, más cercana al lenguaje poético. Beckett cuestiona el sistema narrativo desde el comienzo del mismo relato, así como interroga la instancia de enunciación en tantos poemas. Esta puesta en duda de la expresión poética constituye la base medular de la poética beckettiana cuyo sujeto de enunciación cuestiona su propia capacidad de decir ¿No es, acaso, este ocultamiento del “yo” por detrás de su voz lo que determina las posibilidades discursivas en sus textos poéticos?

Beckett se presenta, de este modo, como un poeta que conduce al lenguaje hacia los límites extremos de la significación y del discurso. Una atenta lectura de sus últimas narraciones permite detectar el verdadero objetivo de su poética: sin intentar convertirla en un poema, ni en una narración propiamente dicha, ni en un escrito crítico, Beckett trama una reflexión sobre la propia escritura. De este modo y más allá de las posibilidades de representación que pueda ofrecer el lenguaje cotidiano o canónico, lo cierto es que consigue apartarse del esquema clasificatorio de los géneros. Lo único que nos queda, por cierto, es una reflexión sobre la escritura, cifrada en medio de una tensión donde el lenguaje, al decir y nombrar, siempre modifica su relación con el mundo.

## Capítulo VII

### Samuel Beckett y las vanguardias

*Digas la palabra que digas,  
agradeces el deterioro*  
Paul Celan

Es indudable que la figura de Samuel Beckett representa un epígono atravesado por distintas corrientes poéticas y artísticas de principios del siglo XX. Al abandonar su Irlanda natal, sus primeras relaciones con lo que suele llamarse *vanguardias históricas* se produce en el año 1928, cuando se instala por primera vez en París y comienza a tomar contacto con poetas y artistas plásticos del movimiento surrealista. Durante estos años, Beckett se encontraba junto con su amigo James Joyce en la librería de Sylvia Beach *Shakespeare & Company* donde se relacionó con algunos integrantes y textos de estos movimientos. Con todo, el principal vínculo lo estableció con Philippe Soupault quien comentará en la *Nouvelle Revue Française* de 1931<sup>1</sup> la primera versión en francés de una sección del *Finnegan's Wake* de Joyce, "Anna Livia Plurabelle", realizada por Beckett y su amigo Alfred Péron a pedido de su autor. La relación con los surrealistas se acrecentará progresivamente lo que le valdrá que, unos meses después, realice una serie de traducciones para la revista dirigida y editada por Edvard Titus, *This Quarter*, en un número especial dedicado a las vanguardias. Estas versiones saldrán publicadas en el año 1932<sup>2</sup> junto con poemas de Paul Eluard, André Breton y René Crevel. Cabe señalar, haciendo un rodeo, que estas traducciones contribuyeron bastante en el desarrollo del surrealismo anglosajón, sobre todo, en dos de sus exponentes más importantes: el artista plástico y poeta Roland Penrose y el poeta David Gascoyne.

<sup>1</sup> *Nouvelle Revue Française*, N° 212, 1 Mai 1931, pp.633-636.

<sup>2</sup> *This Quarter*, Vol. V, N°1, London, Septembre 1932. Las traducciones se encuentran en las siguientes páginas: André Breton pp.72-76, Paul Eluard pp. 86-96, André Breton y Paul Eluard pp. 119-128, René Crevel pp.158-165.



Sin embargo, Beckett no se sentirá integrante del grupo puesto que su mirada general frente a la literatura dista mucho de la rebelión antitradicionalista que caracteriza a las vanguardias. Por el contrario, siempre se imaginó como un visitante que observaba a estos movimientos desde fuera y con cierta desconfianza. Uno de los principales motivos que lo separaban de las vanguardias fue, precisamente, su amistad con Joyce a quien consideraba el gran revolucionario del lenguaje y la literatura del siglo XX y contra quien apuntaron una serie de críticas varios miembros del surrealismo. Con todo, si bien sus primeras experiencias poéticas se acercan mucho más a la tradición poética anglosajona encabezada por Ezra Pound, alrededor de 1930, Beckett publicó un ensayo en francés titulado "Le Concentrisme"<sup>3</sup> cuyo título alude, paródicamente, a los distintos "ismos" de vanguardia y en donde construye un personaje, Jean du Chas, basado en una superchería textual que le sirve para disertar sobre la creación literaria y el lugar que suele ocupar el hombre de letras. Beckett se distancia de la actitud monolítica de algunos de estos movimientos, gesto que, sin embargo, también lo acerca a ellos. A fines de esta década, traducirá una serie de textos en prosa sobre arte contemporáneo, en particular, uno de André Breton sobre la pintura de Wolfgang Paalen<sup>4</sup> y escribirá un grupo de ensayos breves sobre pintores abstractos como Geer van Velde<sup>5</sup> que aparecieron en el *London Bulletin*, una revista publicada por el surrealista belga E. L. T. Messens. Este boletín suministraba información sobre las actividades del grupo surrealista y contaba con la ayuda de Peggy Guggenheim y de su galería dedicada al arte contemporáneo.

En todo caso, es posible que se haya dado una relación más cercana con el espíritu de algunos poetas ligados con el expresionismo. En la "German Letter" que escribió a su amigo Axel Kaun en 1937, le pregunta si existe alguna traducción al inglés de la poesía de Georg

---

<sup>3</sup> Beckett, Samuel, *Disjecta*, London: Calder, p.35.

<sup>4</sup> *London Bulletin*, 2, May 1938, p.16.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.5.

Trakl<sup>6</sup> en cuya obra se encuentran algunos elementos parcialmente vinculados con la escritura beckettiana. Así pues, la adopción del francés como lengua literaria tendría su alarmante influencia en la relación que, entre las palabras y el cuerpo quebrado o entre el lenguaje y un ser que se aleja del mundo, sugiere la obra del poeta austriaco. Los personajes de Beckett se muestran como ausentes o extranjeros con respecto a su propia lengua, lo que es un dato que se repite en los comentarios y las críticas sobre la figura de Trakl. En su obra poética, el sujeto se encuentra, por lo general, apartado del paisaje oscuro y desintegrado que describe: tal como ocurre en Beckett, se trata de una observación que termina atravesada por la experiencia interior de modo categórico.

Por otro lado, el continuo uso de luces y sombras, tanto en las representaciones dramáticas como en las imágenes que aparecen en su obra poética, nos acerca a una estética claramente ligada con el expresionismo. Así, muchas de las ambientaciones y descripciones de *Echo's Bones* remiten a cierto clima presente en los poemas de Georg Heym o Ernst Stadler e, incluso, a las figuras degradadas de los dibujos y pinturas de los artistas de la "Nueva objetividad" como Georg Grosz y Otto Dix. A todo ello, podría agregarse otro acontecimiento importante en la vida del joven Beckett: su visita a las galerías parisinas en donde pudo observar algunas telas de artistas alemanes y austriacos pertenecientes o cercanos al expresionismo. Con la obra de estos plásticos se reencontrará luego, en 1936, como resultado de un viaje que realizó a Alemania y en donde redactó seis cuadernos llamados "German Notebooks"<sup>7</sup>. En ellos, encontramos un relato sumamente detallado de sus visitas a distintos museos y galerías de arte, sobre todo, de Hamburgo en cuyos recorridos no sólo se interesa por los pintores flamencos e impresionistas, sino también por la pintura expresionista de Franz Marc, Emil Nolde, Ludwig Kirch-

---

<sup>6</sup> Beckett, Samuel, *The German Letter in Disjecta*, London: John Calder, 1983, trad. de Martin Esslin, p.170.

<sup>7</sup> Se desconocía la existencia de estos cuadernos hasta que fueron encontrados en un sótano en la casa del sobrino de Beckett. Actualmente se encuentran en la Universidad de Reading, Inglaterra.

ner y Eduard Munch. Asimismo, en el cuaderno número cinco de esta serie, también menciona a de Chirico, Modigliani y Kokoshka. En algunos casos, los comentarios se ven interpolados con gráficos y con listas de nombres y títulos de obras que despertaron en el joven poeta cierto interés. En cuanto a las obras del propio de Chirico, quizá podamos entrever ciertos paisajes silenciosos que remiten a una construcción mental que luego tomarán forma en algunas de sus obras: la inmovilidad de las pinturas denominadas metafísicas tiene su correlato en la quietud que se observa en los últimos poemas y en las imágenes mentales que refuerzan el vacío que los rodea, palabras que, en Beckett, sólo intentan remarcar el silencio en que están inmersas.

Así pues, ya desde muy joven, Beckett se mostraba como un observador curioso del arte de su tiempo. Este tipo de indagación se verá particularmente reflejada en sus *Three Dialogues with Georges Duthuit*, un ensayo de 1949 constituido por tres diálogos ficticiales entre “B” y el crítico francés. Los diálogos corresponden a la obra de tres artistas plásticos, uno de los cuales es André Masson, el artista más ortodoxo de los surrealistas y autor de una serie de dibujos automáticos. Los dos restantes son personalidades aisladas del ambiente artístico del siglo XX, Pierre Jacob —conocido con el nombre de Tal Coat— y Bram van Velde, quienes transitaron un camino similar que los llevó de la figuración a la abstracción y que culminó con un gesto pictórico sumamente mínimo. Como afirma van Velde en una serie de comentarios muy afines a la poética beckettiana, “pintar era buscar el rostro de aquello que no tiene rostro” e, incluso, mucho más radicalmente, “Es necesario dejar obrar el no obrar”<sup>8</sup>. En este grupo de entrevistas, van Velde también expondrá una idea bastante semejante a la perspectiva poética del joven Beckett, sobre todo, cuando éste abandona la erudición y enfatiza, en cambio, la escritura de “poemas necesarios”. Dice el artista, “*Muchos pintores producen en serie, fuera de toda nece-*

---

<sup>8</sup> Ambas citas corresponden a una serie de entrevistas realizadas por Charles Juliet en los años 60 y 70. *Encuentros con Bram van Velde*, México: UIA, 1993, pp. 24 y 93 respectivamente.

alidad”<sup>9</sup>. Quedará preguntarnos dónde se encuentra aquella necesidad y bajo qué aspectos se la puede reconocer. A este respecto, lo que van Velde intenta definir es la idea de construcción de una obra y no la concepción de la forma o del poema. La necesidad no concluye, sino que continúa con la obra publicada o abandonada en tanto propuesta ética del artista frente a su producción individual, pausada y sin sujeciones de ningún tipo. Asimismo, cabe señalar que ambos artistas comparten con Beckett esa mirada tangencial hacia las vanguardias. Llevan su pintura por un camino solitario, donde las influencias se disuelven en el abandono de los cánones típicos que imponen los movimientos de ruptura. Con todo, lo cierto es que, más allá de las coincidencias que podría compartir con estos tres pintores y como veremos en el capítulo siguiente, Beckett resulta más afín a Bram van Velde, un artista con un espíritu similar, no sólo en cuanto a una actitud estética que también se dirige hacia el menos, sino por esa percepción del descentramiento del artista frente a los cánones establecidos. Ambos reconocen la imposibilidad y hacen de ella la fuente de sus obras. Resulta interesante destacar que la obra literaria de Beckett se desarrolla en un mismo sentido: la continua despersonalización que sufre la escritura recuerda bastante al gesto pictórico signado por el trazo de van Velde, más cercano al vacío que a la representación. En este sentido, ambos toman distancia de los personalismos que caracterizaron a las vanguardias donde la figura de algún artista siempre emergía como el centro indiscutido de una nueva poética, tal como ha sucedido con Marinetti en el futurismo y André Breton en el surrealismo. Beckett demostrará un marcado desinterés por este juego de jerarquizaciones cuyo tono doctrinario tampoco coincidirá con su proyecto poético.

Las vanguardias, de este modo, aparecen sólo tangencialmente en su escritura y, haciendo propia la premisa de Ezra Pound, “*make it new*”, subraya la presencia de una tradición que se reformula, pero que no conviene negar. Es aquí donde su poética coincide con el grupo de poe-

---

<sup>9</sup> Juliet, Charles, op.cit. p.31.

tas modernistas en lengua inglesa. Si recordamos *Echo's Bones*, veremos que sus intertextos despliegan una erudición que contempla la literatura clásica<sup>10</sup> vía Ovidio, Dante, Goethe o Rimbaud, pero modificando, mediante la forma y el tono, la idea y el sentido original de cada una de esas fuentes y señalando un camino que unifica cada uno de esos poemas en la idea del fracaso. Sumado a esto, debemos considerar que ese fracaso como escritor que sostiene Beckett, acaso represente el principal vértice que lo diferencia con el resto de las vanguardias cuyas normas, manifiestos y proclamas, por lo general, pretenden uniformizar la creación poética o pictórica<sup>11</sup>. En definitiva, advertimos en las vanguardias un proyecto artístico que en la obra de Beckett, decididamente, no funciona puesto que su escritura, en primer término, no concuerda con esa noción de "proyecto" sino con una suerte de "anti-proyección" y con un vaciamiento de las reglas prefijadas. Es por ello que la poética beckettiana se va reformulando inacabadamente a lo largo de la obra como complemento de algunos trabajos reflexivos: un "work in progress" que, posiblemente, sea la marca joyceana más sugestiva que ha quedado en su escritura. Estos últimos no tienen la función de premisas para la significación y conformación de su obra, sino que responden, junto con sus poemas, a problemáticas individuales que desarrolla en todo el espectro de su creación, una actitud ante el fracaso cuyo sistema no se conforma por una serie de normas a seguir, sino como una experiencia que se repite, como una búsqueda intermitente de su propio acontecer en la escritura y que lo llevará a esa palabra despojada que encontramos en sus últimos textos dramáticos, narrativos y poéticos.

Sin embargo, esta cosmovisión que plantea Beckett, paradójicamente, también lo acerca ante ciertos elementos y recursos formales de las vanguardias, algunos de los cuales ya se en-

<sup>10</sup> Para este punto Cfr. Cerrato, Laura, "Algunas lecturas clásicas en *Echo's Bones* de Samuel Beckett" en *Beckettiana* N° 7/8, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1999, pp. 67-76.

<sup>11</sup> Aunque sepamos que no es así. El ejemplo se presenta en los manuscritos de *Les Champs Magnetiques* de André Breton y Philippe Soupault, donde encontramos una serie de correcciones bastante copiosa para poder creer en la utilización de la escritura automática en una forma pura.

treveían en el Romanticismo o en otros textos del comienzo del siglo XX. Entre ellos, cabe destacar la fragmentación del discurso, no como un obstáculo para el sentido del texto, sino como un modo de acceder a las palabras y dar cuenta mínimamente de la naturaleza del sujeto y el discurso. A diferencia del Dada o el Surrealismo, en la obra de Beckett el azar no tiene lugar en el momento de la escritura sino una racionalización en el uso del lenguaje que pronto deviene en irracionalidad, una ausencia de lógica que lo aleja aún más del espíritu de estos movimientos. Este recurso aparece, sobre todo, en sus primeras novelas cuyo lenguaje conserva una clara estructura lógica a través de la cual desarticula esa falsa relación que existe entre el mundo y las palabras. Estas últimas aparecen como resultado de una serie de juegos que, como ya hemos advertido, responde al influjo que la obra de Joyce tiene sobre su primera escritura y adquiere, como objetivo final, una reflexión ulterior sobre su propio lenguaje. Un uso que, cabe señalarlo, no pretende provocar el escándalo ni sugerir una experimentación, sino, ante todo, construir una poética personal basada en fuentes instituidas o canónicas para comprobar el modo en que la voz descentraliza, categóricamente, el perfil ontológico del sujeto.

La problemática de la forma, presente a través de ciertos elementos lúdicos y experimentales, ya no serán el propósito de la obra, sino los medios por lo cuales Beckett recompone la posibilidad de establecer un discurso narrativo o poético. Uno de los ejemplos más claros lo representa la utilización del poema *collage* basado en la reunión de diversos elementos del lenguaje poético, una escritura fragmentaria que, desde *(W)Hosrocope* hasta *Stirrings Still*, no muestra ningún signo de noción lúdica, sino una mirada crítica sobre su propia realización. Esta meditación sobre el lenguaje se aparta definitivamente de los diferentes manifiestos vanguardistas ya que éstos, pese a todo, aún demuestran cierta confianza y convicción en el lenguaje, incluso, el mismo Dada, el movimiento más escéptico en este sentido. Beckett, siguiendo los pasos del escepticismo de Fritz Mauthner, rechazará cualquier posibilidad de comunica-

ción a través del lenguaje y, aunque, paradójicamente, se encuentre ante un texto literario, presentará también la contracara de esta perspectiva filosófica cuando postule que todo poeta tiene “la obligación de decir”<sup>12</sup>. Es así como Beckett, si bien se apropia de ciertos recursos de las vanguardias, nada de esto le impide recuperar y metamorfosear la tradición en su genealogía personal cuando piensa en la constitución de un poema. Del mismo modo, recoge elementos propiamente técnicos para sus obras dramáticas, tal como sucede con las grabaciones en *Last Krapp's Tape* o *Rockaby* que, no obstante, quedarán en un segundo plano, por detrás de las palabras. La enunciación adviene como una voz fragmentada, una repetición o un balbuceo que deja de lado la provocación directa, típica de unas vanguardias cuyos recursos funcionarán, en realidad, como los medios de representación de un mundo que más bien se oscurece y calla: la obra de Beckett se apropia, así, de un silencio que lo aleja del ruido y el escándalo.

---

<sup>12</sup> Beckett, Samuel, *Three Dialogues with Georges Duthuit* in *Disjecta*, London: John Calder, 1983, p.139.

## Capítulo VIII

### En torno de una estética beckettiana

*Ezboza el rostro  
de lo que no tiene rostro*  
Bram van Velde

La relación que Beckett estableció con los artistas de su tiempo permitió entrever un espíritu común y una cosmovisión que muchos de ellos han encontrado en su propia obra. Asimismo, el interés que Beckett ha demostrado por la música y la pintura se revela, claramente, en el *Whoroscope Notebook* de los años treinta, donde aparecen transcritos el texto y la partitura de algunos pasajes de *Le Nozze di Figaro* de Mozart, inquietud que también parece asegurarla la presencia casual o deliberada de Beethoven o Schubert a lo largo de su obra. Por otro lado, en los cuadernos de su viaje por Alemania, escritos entre 1936 y 1937<sup>1</sup>, hace algunas referencias a conciertos, aunque en mayor medida, a distintas exposiciones de los viejos maestros y pintores del expresionismo. Así pues, en este capítulo, analizaremos la importancia que ambas disciplinas han tenido para Beckett, pero a partir de la exploración que diversos artistas han manifestado por su poética.

#### **ENTRE LA FORMA Y EL COLOR**

Beckett ha escrito significativos ensayos sobre pintura que, por lo general, han girado en torno de amigos que compartieron su representación poética del mundo. En tal sentido, estas reflexiones conservan una perspectiva de la realidad que no sólo encuadra toda su obra sino que también completa y esclarece el espíritu de su poesía. Asimismo, cabe recordar que buena parte de sus textos han sido ilustrados por artistas particularmente importantes como Jasper

---

<sup>1</sup> Dicho manuscrito se encuentra en el Archivo Beckett de la Universidad de Reading.



Johnes, Georg Baselitz o GenièveveASSE, una serie de orientaciones estéticas que, de algún modo, se reintegran en las diferentes instancias de su obra bajo la traza de un gesto que, paradójicamente, también se querrá mínimo y despojado. Su obra poética, en suma, puede ser considerada como un marco de referencia para la relación crítica entre estas disciplinas<sup>2</sup>.

El inclasificable Abraham –**Bram**– **van Velde** siempre fue y se consideró un autodidacto. Nació en 1895, en la ciudad holandesa de Zoeterwoude y, durante la década del veinte, comenzó a trabajar con el grupo expresionista alemán de Worpswede. Cinco años más tarde, llega a París, atraviesa un período *fauve* y, a partir de 1932 e influido por Matisse y Picasso, demarcará los límites de una aventura abstracta que terminará con unas pinceladas sumamente libres que, hacia el final de su vida, se irán desprendiendo de trazos y colores. Puesto que considera que sus obras representan una mera “visión instantánea” de los actos existenciales, no las data ni les coloca título. Por su parte, en 1898, había nacido en la ciudad de Lisse, su hermano, **Geer van Velde**, también pintor y autodidacto. A diferencia de Bram, con quien se reúne en París hacia 1925, su estilo se caracterizará por una abstracción geométrica muy próxima a la de Jacques Villon y por unas tonalidades refinadas y armoniosas propias del cubismo tardío. En 1938, Beckett escribirá una nota introductoria, “Geer van Velde”, para la Peggy Guggenheim Gallery de Londres y, en 1945, “La peinture des van Velde, ou le monde et le pantalon”, un ensayo crítico que le solicitó la revista *Cahiers d’art* para publicarlo en un número doble dedicado a las exposiciones de sendos artistas<sup>3</sup>. Tres años después, publica un nuevo trabajo sobre Bram y Geer, “Peintres de l’empêchement”, en un número especial de la revista *Derrière le miroir* donde también aparecieron colaboraciones de Jean Muni, el propio Bram y Jean Peyris-sac. Finalmente, en 1949, vendrán los *Three Dialogues*, quizás, uno de sus trabajos más impor-

---

<sup>2</sup> Al final de este capítulo se agregan imágenes de obras de estos artistas a modo de ejemplo.

<sup>3</sup> Cabe señalar que la hermana de los van Velde, Jacoba, será quien traduzca la obra de Beckett al holandés.

tantes sobre pintura y su propia poética. Todos ellos se reunirán en 1983 junto con otras misceláneas en el *recueil* titulado *Disjecta*.

De algún modo, la pintura de Bram van Velde recorre un camino similar a la poesía beckettiana, sobre todo, respecto de la actitud creadora. En uno de sus diálogos con Charles Juliet, dice Bram, “el pintor es alguien que no puede servirse de las palabras”, una justificación del silencio que insinúa una defensa de su pintura: ante la falta de lenguaje debe recurrir a otra materia que le permita “decir”. Más adelante, agrega de un modo muy beckettiano, “pinto la imposibilidad de pintar”<sup>4</sup>. En realidad, van Velde parece repetir las mismas palabras que Beckett con respecto a la escritura, en un intento por definir qué es la representación. Las figuras indeterminadas de sus últimas obras, remiten a ese objeto incierto de la percepción beckettiana, cuestión que aparece en los primeros poemas escritos en francés y que, posteriormente, reiterará en sus últimos textos. En ambos casos y pese a formar parte insustituible del proceso creativo, el material no satisface las demandas del artista ni, paradójicamente, las de su obra y esto sucede a raíz de dos motivos. En principio, porque el lenguaje representa una forma interna del pensamiento del poeta que, sin embargo, no puede comunicar esa interioridad, asegurar su relación con el mundo ni permitir una perspectiva correcta o, al menos, completa de esa realidad exterior. Por otro lado, debido a que la pintura de van Velde también se presenta como una obligación sostenida por una interrogación, por la puesta en escena de un mundo que resulta cada vez más vacío en su función de *desvelar*. Dice Beckett en “Peintres de l’Empêchement”,

un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l’indévoiable, le rien, la chose à nouveau<sup>5</sup>.

Este desvelamiento sin fin es lo que rescata de la obra de su amigo: ese vacío que los personajes deben enfrentar, esa incapacidad que no les permite formular sus palabras. Se trata, en su-

<sup>4</sup> Juliet, Charles, *Encuentros con Bram van Velde*, México: Universidad Iberoamericana, 1993, pp. 26 y 32.

<sup>5</sup> Beckett, Samuel, “Peintres de l’Empêchement”, en *Disjecta*, London: Calder, 1983, p. 136.

ma, de una pintura particularmente análoga respecto de lo que Beckett intenta enunciar, es decir, esa dimensión que no forma parte del lenguaje, ni pertenece a su espacio interior. Anteriormente, dentro del conjunto de poemas *mirlitonnades*, habíamos hecho alusión a un trabajo de corte metatextual, lo transcribimos nuevamente,

*écute-les  
s'ajouter  
les mots  
aux mots  
sans mot  
les pas  
aux pas  
un à  
un<sup>6</sup>*

Este texto, donde se advierte la autonomía de las palabras a partir de la actitud pasiva de quien escucha, remite a una idea que van Velde retoma cuando le comenta a Juliet, “Una obra es una cadena que se construye eslabón por eslabón”<sup>7</sup>: ambas, idea e imagen, se repiten en un creador y en otro. Las obras representan una serie de objetos recíprocos que adquieren sentido dentro de un conjunto cuyas partes, si bien se vinculan entre sí, también preservan su propia autonomía. Esta perspectiva escéptica frente a las posibilidades del sujeto respecto de su material, traerá consigo la adaptación del fracaso como modo de creación, fracaso que llevará a van Velde en busca de nuevos lenguajes con el fin de destruir las estructuras heredadas y construir un camino personal: “para aproximarse a lo verdadero hay que pasar por la destrucción”, dice el holandés<sup>8</sup>. Observemos que no utiliza el verbo “llegar” sino, tan sólo, “aproximarse”, lo cual implica que, ya desde un comienzo, el artista sabe que no se encontrará con el final, sino que deberá enfrentarse con el necesario –y obligado– abandono de la obra. Por otro lado, Beckett suele afirmar que se deben desgarrar las palabras<sup>9</sup>, sentencia que establece una violenta rela-

<sup>6</sup> Beckett, Samuel, *Poèmes suivi de mirlitonnades*, Paris: Minuit, 1992, p. 36.

<sup>7</sup> Juliet, Charles, Op.cit. p. 50.

<sup>8</sup> Juliet, Charles, Op.cit. p. 83.

<sup>9</sup> Beckett, Samuel, “German Letter” in *Disjecta*, Op.cit.

ción con el lenguaje y su forma. Como vimos en algunos textos de *Echo's Bones*, la poética beckettiana puede metamorfosear las formas genéricas del medioevo, apartarse de los juegos de palabras joyceanos o llegar al extremo de romper con su propia lengua materna para liberarse de su estilo, búsqueda que se robustece también en van Velde a través del despojamiento del material: ambos saben que algo se oculta detrás, sospechan de su existencia, pero reconocen que nunca conocerán qué es.

Ese alejamiento de la realidad y sus formas se produce también en las pinturas de **Geneviève Asse** quien, luego de un comienzo formal marcado por el cubismo, se desprenderá de sus técnicas icónicas por medio de una pincelada más libre y menos racional. Sus obras de la década del cuarenta tendrán rasgos similares a las naturalezas muertas de Morandi de quien se sentirá influida y a quien conocerá más tarde. Las figuras de sus primeros lienzos se irán descomponiendo paulatinamente para transformarse en sutiles formas geométricas, abstracciones donde el color se disipará junto con la forma. En dos de sus cuadros, *Nu gris* de 1954 y *Nu bleu* de 1967, la figura humana parece disolverse tras la atmósfera que la rodea mientras los trazos son mínimos y se ven sujetos a la sugerencia del color. Esta indeterminación de la figura finalizará con una abstracción total propia de sus telas monocromáticas de la década del ochenta. Sin embargo, no hay en su obra una suerte de búsqueda "escéptica", sino una alteración conciente de la representación, de algún modo, el principal vínculo que unirá su pintura con la obra de Beckett. Esta alteración intentará representar el mundo mínimamente a través de unas formas que casi desaparecen en los monocromos y dan paso a la existencia misma de la materia pictórica. En Beckett, ya hemos visto cómo su poética también recurría a lo mínimo en la última etapa de su derrotero: las palabras se definían por sí mismas y las referencias se diluían tras esa búsqueda. En la pintura de Asse, el color remite a lo mínimo, las figuras se fusionan entre sí y las telas se revelan como indeterminadas, proceso que, en el último período de la poesía bec-

kettiana, es llevado a cabo por una repetición de palabras cuyo murmullo parece prolongar la monocromía de la voz. En 1971, Beckett escribirá “Abandonné”<sup>10</sup>, un ensayo breve sobre Asse –quien tenía la intención de ilustrarlo– que más tarde aparecerá en *Pour finir encore et autres foirades*. Allí, Beckett retoma la idea de una realidad encerrada por la cueva craneana, “*Seul le crâne sans plus ni tronc ni trait fixe dans le noir*”. Quizá, haya sido esta indefinición lo que le interesó a Beckett de la obra de Asse aunque, según las palabras de la pintora, “Casi no hablaba. Miraba. Me pedía que sacara dos, tres telas, no más, y se quedaba largo tiempo frente a ellas sin hablar”<sup>11</sup>. Asse declara en esa misma entrevista que Beckett le hizo un breve comentario sólo una vez, “es trabajar sin red”, le dijo, es decir, estar en el límite, entre lo mínimo que se puede hacer y la inacción, entre lo que se puede decir y callar. Los poemas de Beckett de su último período también trazan este límite indefinido entre las palabras y el silencio, entre la indeterminación del yo y la falsa percepción del otro.

Otro artista emparentado con su obra es el irlandés **Louis Le Brocquy**. A él se le debe el *Study for Reconstructed Head of S.B.*, uno de los retratos más interesantes que se han hecho de Beckett y en donde sintetiza aquella indeterminación que venimos señalado a lo largo de esta investigación. Allí, el rostro se sitúa, tal como ocurre en las figuras de Asse, en un espacio indeterminado cuyos límites se diluyen en un fondo borroso, algo que también sucede en *Isoleted Being*, una figura de pie que simula un sujeto en el vacío, una suerte de realidad mental que el pintor coloca en la tela. Asimismo, Le Brocquy era amigo personal de Beckett y, como van Velde, también guarda cierto parentesco en cuanto al uso de elementos mínimos en una representación cuyo silencio –previsto ya por algunos metafísicos italianos como Carrá o de Chiri-

---

<sup>10</sup> Beckett, Samuel, “Abandonné” en *Beckettiana* N° 5, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1996, p.7. Este texto está traducido y anotado por Laura Cerrato en dicha revista, asimismo encontramos un fragmento de una entrevista que le hiciera Silvia Baron Supervielle donde nos habla de su relación con Beckett.

<sup>11</sup> En *Beckettiana* N°5, p.10.

co— se convertirá en el principal punto de interés que Beckett encontrará en ellos. De algún modo, representan el ideal beckettiano de la no representación, ese mundo que se aleja para dar lugar a otra puesta en escena basada en el gesto que vacía, en la palabra que calla y oculta cuando es enunciada, es decir, en la pregunta que no tendrá una respuesta necesaria. La superposición de colores y de formas representa, acaso, la superposición de planos que cubren “el centro ideal de la cebolla”, formas del vacío que remiten a otras formas que, en la poesía de Beckett, ocurre en palabras que no son sino el vacío de las palabras: *Comment dire* es la pregunta que anuncia ese vacío de su poética. Así pues, silencio y vacío configuran los dos elementos fundamentales de la última etapa de su poesía y dan fin a la poética beckettiana. Frente al conocimiento, el mundo se convierte en un vacío donde las palabras deben callar: la percepción de la realidad siempre será errónea.

En reiteradas oportunidades, se ha relacionado la pintura de **Francis Bacon** con la obra de Beckett, vínculo que siempre fue rotundamente negado por el pintor inglés. Sin embargo, la deformación del cuerpo en sus pinturas así como el deterioro y el trazo violento de sus rasgos antropomorfos, nos acercan a un tipo de representación basado en una extrañeza del mundo que parece encontrar cierta correspondencia con el despojo beckettiano. Lo mismo ocurre con la deformación extrema de las obras canónicas de van Gogh o la reinterpretación que realiza del Inocencio X de Velázquez, ambos parecen confluír en una actitud similar a la que postula Beckett y, según la cual, la tradición sirve de hipotexto maleable para una nueva obra. Desde una perspectiva absolutamente diferente, también podríamos señalar cierta cercanía de la obra de Beckett con las tintas de **Henri Michaux** puesto que se presentan como una serie de ideogramas deshechos que rompen radicalmente con la idea clásica y formal de representación. Como dice Octavio Paz acerca del poeta belga, “Fascinado, se acerca al borde del precipicio, y desde hace muchos años, mira fijamente ¿Qué mira? El hueco, la herida, la ausencia” y, más

adelante, agrega, "no mira para confirmar su realidad en la del mundo [...] mirar con esa mirada es caminar hacia atrás, desandar lo andado, retroceder hasta llegar al fin de los caminos"<sup>12</sup>. Este retroceso podría ser análogo a la noción de despojo que traza Beckett, ese mismo que lo lleva a enfrentarse consigo mismo y, a partir de allí, con el vacío. *Retroceder* es, entonces, la acción que manifestaría y hasta conformaría esa poética.

Estos trazos de Michaux nos recuerdan las últimas obras de otro amigo de Beckett, un pintor a quien también le dedicó uno de los *Three Dialogues*: **Tal Coat**. Este artista, tal como sucede con la obra de los hermanos van Velde, en principio, aparecerá vinculado con la pintura figurativa y con una formalidad cubista que luego dará lugar a un lenguaje de tipo abstracto y a un sujeto indeterminado que se cristaliza en una paradigmática serie de tres autorretratos. Mientras el primero (1937) remite a fuertes influencias del fauvismo en el uso del color, el segundo (1943) recuerda los trabajos del Picasso de fines de los años treinta, tanto en la pincelada como en la forma<sup>13</sup>. En cuanto al último, el más interesante de todos a nuestro parecer, consiste en un autorretrato de 1980 cuya fisonomía queda sumida por la materia pictórica. A este último período (que comienza en los años sesenta) pertenece una serie de pinturas que culminarán con un trazo mínimo sobre el espacio blanco que también invocará una necesidad de despojo en figuras indeterminadas por el color. Aquí, las líneas desaparecen, el marco del dibujo se torna difuso y la figura del yo no puede manifestarse de forma precisa: la materia marca su presencia casi como en los informalistas de los años cincuenta. La búsqueda de Tal Coat se mantendrá fiel a sí misma y, tal como sucede con las palabras de Beckett, irá detrás del vaciamiento del signo pictórico. A este respecto, Beckett dice que su pintura permanece dentro del plano de lo posible, sin embargo, conviene aclarar que el ensayo donde lo afirma data de 1949,

<sup>12</sup> Paz, Octavio, "El príncipe, el clown" en *Escrita* N°6, Córdoba, julio 1984, p.49.

<sup>13</sup> Por ejemplo, el retrato de Maya Picasso, *Niña con barco*, de 1938. Con todo, cabe destacar que, en realidad, la pincelada libre de Tal Coat parece más emparentada con las pinturas de los años '50 y '60 del pintor español.

una época absolutamente figurativa en Tal Coat. En realidad, su obra se encamina hacia la imposibilidad, quizá por influencia de Beckett y de van Velde. Las pinturas representan lo mínimo y, en un intento por demostrar que el vacío puede recuperarse a través del gesto y la materia, el espacio se modifica. Las palabras de Beckett, como ya señalamos, se incorporan materialmente al poema y enfatizan su grado de abstracción puesto que resulta imposible referir la realidad exterior. En cambio, cuando las palabras hablan de sí mismas, como en "Comment dire", la materia se corporiza: precisamente, lo que sucede en las últimas obras de Tal Coat.

### **LOS SONIDOS Y LAS PALABRAS**

Allí donde las palabras desarrollan un silencio, la música presenta la pausa, la desintegración de la voz o la repetición de los sonidos: gracias a esa correspondencia, buena parte de la poética beckettiana ha encontrado fuertes resonancias en los músicos contemporáneos. Tal vez, el más afín con su espíritu haya sido **Morton Feldman** para quien Beckett compuso el texto "Neither" con el fin de incluirlo en una obra homónima de casi 50 minutos que fue estrenada en la Opera de Roma en 1977<sup>14</sup>. Con todo, no fue ésta la única colaboración entre ambos. En 1987, Feldman compuso la música de una obra radiofónica que Beckett había escrito en 1961, *Words and Music*<sup>15</sup>. Asimismo, en 1987, también compuso *For Samuel Beckett*, una obra para 23 instrumentos a pedido del Festival de Holanda. Una de las características que debiéramos tener en cuenta cuando abordamos las obras que Feldman le dedicó a Beckett es el respeto por los silencios, las pausas entre las palabras y, en el caso específico de "Neither", por la desintegración y la indeterminación tanto de la voz como del personaje. Dicha postura tenderá irremediabilmente hacia la descomposición de las palabras del texto escrito. Leamos el poema:

---

<sup>14</sup> Estreno que se produjo bajo la dirección de Marcello Panni con la puesta en escena de Michelangelo Pistoletto.

<sup>15</sup> Recordemos, sin embargo, que la primera versión de esta obra fue producida por la BBC en 1962 y la música estuvo a cargo de John Beckett.



*to and fro in shadow from inner to outer shadow*

-----  
*from impenetrable self to impenetrable unself  
by way of neither*

-----  
*as between two lit refuges whose doors once  
neared gently close, once turned away from  
gently part again*

-----  
*beckoned back and forth and turned away*

-----  
*heedless of the way, intent on the one gleam  
or the other*

-----  
*unheard footfalls only sound*

-----  
*till as last halt for good, absent for good  
from self and other*

-----  
*then no sound*

-----  
*then gently light unfading on that unheeded  
neither*

-----  
*unspeakable home*<sup>16</sup>

Como ya es habitual en Beckett, el movimiento general del poema nos señala, a través de un juego pendular, un camino que se bifurca entre un adentro y un afuera, caminos que, a su vez, replantean la imposibilidad que representa para el sujeto acceder en forma válida a esos dos espacios. La relación con el “otro”, por su parte, se manifiesta como un fracaso, sobre todo, cuando intenta acercarse a esos dos encierros cuyo movimiento —expresado en el primer verso— remite a un segundo que se convierte en un alejamiento de la otredad debido, precisamente, a esa doble impenetrabilidad. Sin embargo, pese a los esfuerzos de atención, cualquier llamada hacia el otro se tornará, necesariamente, en una llamada hacia uno mismo. De este modo, la negación recorre todo el poema, incluso, desde el mismo título, que coincide con una repetición continua. *Neither* conlleva el sentido de volver a negar, de volver a ser consciente de la imposibilidad de conocer. El poema concluye con la negación extrema del habla puesto que la

---

<sup>16</sup> Este texto poético se encuentra en edición facsimilar, acompañado por una transcripción diplomática y la correspondiente traducción anotada, realizadas por Laura Cerrato en *Beckettiana* N°6, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1997, pp. 101-103.

familiaridad que presenta el vocablo “*home*” es extrañificado en su indecibilidad: así, ni siquiera la experiencia más cotidiana puede llegar a enunciarse. El sujeto se manifiesta como una sombra que trata de acceder a otro espacio, sin embargo, las acotaciones perceptivas también aparecen bajo la marca de la negación. Las pisadas están, pero no puede notarlas, sospecha la existencia de elementos exteriores, pero, en el intento de conocerlos, fracasa. Este es, justamente, el sujeto que Feldman captura para su obra: un sujeto indeterminado provisto de un lenguaje tan indeterminado como aquél, reducido a una labilidad que también forma parte del género musical.

Ahora bien, la obra *Neither* de Beckett/Feldman es una pieza rotulada bajo el concepto de ópera. Sin embargo, debemos reconocer que no asume las propiedades del género puesto que no hay diálogos, ni actuación, ni arias, ni *libretto*, por cuanto la noción de argumento queda fuera de toda consideración. De algún modo, esta pieza poético-musical más bien deviene en “anti-ópera”. Feldman la escribió para una soprano que debe extender y deformar el sonido de las palabras de tal modo que permita obstaculizar la comprensión del texto de Beckett. La fragmentación por medio del silencio que caracteriza la música de Feldman puede ser rastreada en este texto a partir de las líneas que separan los versos y que le dan espacio al músico para sostener pausas y quebrar la continuidad del sonido. Es un murmullo que continuamente se interrumpe por el silencio, pero que, a su vez, se estructura a partir de lo que se encubre. La música –como podría ocurrir en la ópera romántica– ya no desvela el estado o el carácter de los personajes, sino que expone una situación determinada que concierne a la misma introspección de la composición. Sin anécdota en el texto, la música se apropia (y viceversa, podríamos decir) de los sonidos de las palabras. Si en las óperas de Rossini, las voces representan el instrumento más complejo y valorado e, incluso, hasta llegan a formar parte de la orquestación, en el caso de esta partitura, la voz es un elemento que sirve para mostrar cómo la música se apropia

de las palabras mediante la demarcación del sonido que ofrece el significante. Por lo tanto, en la interpretación de la obra, lo que Feldman enfatiza no es la referencia concreta hacia ellas (lo cual ya ha sido puesto en duda por el mismo Beckett) sino que intenta dar un paso más allá de esta desreferencialización: pretende hacer ininteligible un texto que ya se presenta indefinido en cuanto al sentido último de las palabras. En definitiva, Feldman no hace más que ratificar la mutabilidad de las palabras (o de la obra) del otro, debido a esa apropiación que le permite convertir sus versos en un murmullo que atenta contra cualquier sentido pleno y unívoco: una anti-ópera que manipula los elementos de una tradición. Como ya hemos visto en *(W)Horoscope* con respecto a la biografía y en *Echo's Bones* respecto de la poesía medieval, el cruce y metamorfosis de los géneros canónicos también es típico de la escritura de Beckett, un espectro que podría extenderse a obras como *Not I* donde el cuerpo de la actriz está ausente del escenario o a *Rockaby*, donde la inacción dramática sólo está representada con la presencia de una mujer y un pensamiento que enuncia poéticamente las palabras, una forma, en suma de vaciar características del género dramático y, como en *Neither*, modificar el concepto de representación. Finalmente, debemos recordar que Morton Feldman ha pertenecido a un grupo de músicos ligado con el llamado minimalismo o serialismo musical, un tipo de composición estructurada a partir de una mínima expresión y con una mínima cantidad de elementos (instrumentos, melodías, notas, etc.). De alguna manera, se trata de una estética que continúa la línea de creación anticipada por Beckett en muchas de sus obras. Según Enoch Brater<sup>17</sup>, Beckett representa a esa clase de escritores que en sus últimas piezas dramáticas traspasan las barreras del minimalismo, sin embargo, una lectura atenta por esas obras más bien indica que lo preanuncia. Lo mismo ocurre con su obra poética: lo mínimo del lenguaje es lo único que da cuenta del desve-

---

<sup>17</sup> Brater, Enoch, *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, New York: Oxford University Press, 1987, cfr. "Preface".

lamiento de la poética. Si retomamos las ideas de Giordano Bruno que analiza Beckett en su trabajo sobre *Finnegans Wake*<sup>18</sup>, la coincidencia de opuestos se presenta como una superposición lingüística y semántica: la menor expresión también representa la máxima interpretación o, por utilizar las palabras de Beckett, la “sobreinterpretación”. Esta sobreinterpretación ocurre claramente con relación a la música y sus adaptaciones de “Comment dire”. Así pues, existen dos musicalizaciones para este poema<sup>19</sup>: la primera, realizada por el compositor húngaro György Kurtág y la segunda, por el músico danés Michael Mantler.

La pieza de György Kurtág fue compuesta entre 1990 y 1991 para un homenaje al cineasta Andrei Tarkovsky dentro del marco del festival de música contemporánea *Wien Modern*, organizado por el director Claudio Abbado. Kurtág utilizó la versión húngara de *Comment dire* que tradujo István Siklós y con ella realizó una obra de doce minutos para un recitador y una soprano. Hay dos versiones de esta pieza: la primera, pensada para piano y voces, “op 30 a de 1990”, la segunda para voces y un grupo mayor de instrumentos, entre los que se destacan las cuerdas, “op 30 b de 1991”. La estética de Kurtág consiste en fragmentar la línea del canto a partir de la desintegración del texto, producir interconexiones entre el recitador y la soprano e insistir en una extrema expresividad en la voz de la cantante. Por otro lado, Kurtág parece querer enfatizar, sobre todo, la enfermedad que le produjo a Beckett una afasia: la voz pronuncia sílaba tras sílaba a partir de una duda que se transmite por las intromisiones percutivas de los instrumentos mientras un grupo de voces repite las palabras de la solista como un eco que quita definición al conjunto. Kurtág toma el texto de Beckett a partir de una perspectiva diferente a la que vimos en Feldman. Aquí, la anécdota biográfica tiene una importancia

---

<sup>18</sup> “Dante...Bruno. Vico...Joyce.”, en *Disjecta*, Op.cit. Estas referencias ya las hemos explicado en capítulos anteriores.

<sup>19</sup> Mantler, Michael, *What is the word en Folly Seeing All This*, New York: ECM, 1993 y Kurtág, György, *Samuel Beckett-What is the word Op. 30 b*, en *Hommage à Andrei Tarkovsky*, Wien Modern II, Hamburg: Deutsche Grammophone, 1996.

central, ya que la composición se concentra en la pronunciación de las palabras antes que en la desarticulación del texto. Allí, Kurtág realiza una importante revisión formal de la escritura beckettiana a partir de la cual agrega una serie de tres paréntesis con una numeración para la composición: en el primero, se enumera del uno al siete, en el segundo, del uno al cinco y, en el último, llega hasta el número once. Este agregado responde a un silencio que se manifiesta no sólo en la partitura sino, también, en la puesta en escena de la recitación.

**Michael Mantler**, por su parte, parece interesado en resguardar la enunciación del poema. Su obra, también escrita para varios instrumentos, conserva una línea minimalista de composición, sin embargo, su tono es más melódico que el de Kurtág. Mantler es otro de los compositores que abordó la obra poética de Beckett en varias oportunidades. En 1988, había editado un álbum, *Many Have No Speech*<sup>20</sup>, donde musicaliza una serie de poemas de Beckett tomados de *Mirlitonades* junto con “pss”, “Something There” y algunos textos de Ernst Meister y Philippe Soupault. Este álbum se compone de piezas brevísimas que no superan los dos minutos y de una intromisión alternada de textos pertenecientes a los tres poetas mencionados. Las composiciones están estructuradas a partir de una misma línea melódica que se repite como un “*leit-motiv*”, según afirma el autor del poema. La música elaborada para los textos beckettianos nos permite imaginar una concepción estética esencialmente minimalista que corresponde con la estructura mínima de los poemas. La mayoría de las composiciones están cantadas por Marianne Faithfull, excepto “Something There” que está interpretada por Jack Bruce. La voz de Faithfull responde a la neutralidad y monotonía de los poemas y acentúa la profundidad con un tono grave. Con respecto a “Comment dire”, utilizará la versión inglesa para una obra que compondrá en 1992. En este conjunto de piezas (en realidad, editado en 1993), hay dos composiciones que se relacionan directamente con la obra beckettiana. La primera de ellas

---

<sup>20</sup> Mantler, Michael, *Many Have No Speech*, München: ECM Records, 1988.

da nombre al álbum, "Folly Seeing All This", tiene una duración de veintinueve minutos y consiste en un trabajo que nos recuerda las primeras piezas de Shönberg, donde las cuerdas tiene un papel central en la interpretación y dan cierto tono melancólico a la obra. Por su parte, la segunda (que es la tercera obra del disco) se titula "What is the Word", dura alrededor de cinco minutos y retoma el primer tema de la primera, pero con algunas variaciones en cuanto a la elaboración del sonido e incorporando la voz de Jack Bruce en un canto casi recitado del poema. Mantler respeta las palabras del texto de Beckett y no realiza ningún tipo de modificación, lo que ya marca una aguda diferencia con la obra de Kurtág.

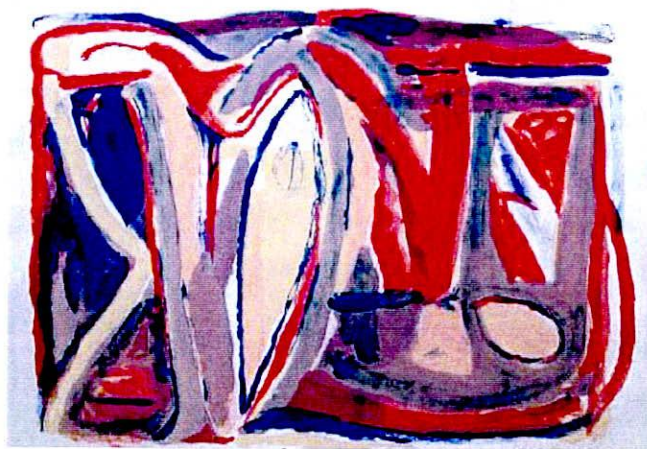
Cabe destacar que el grado de sumisión que muestran estas dos lecturas musicales del poema de Beckett, señala que han sido dos los caminos de abordaje en la interpretación musical del texto. No hay superposiciones sino, en realidad, una reelaboración del poema en la música. A nivel formal, tanto en la fragmentación de la composición de Kurtág como en la repetición minimalista de la partitura de Mantler, representan dos de las problemáticas que surgen en el poema. Cada uno tomará la que considere más cercana a su poética musical sin dejar de lado la del propio Beckett, quien, de alguna manera, está presente en ambas. La voz de la pieza de Mantler establece un paradigma signado por la melodía la cual, a su vez, es acompañada por diez instrumentos. Por otro lado, la lectura política que hace Mantler del texto de Beckett ofrece una nueva perspectiva que permite tomar distancia de las anteriores composiciones que tratamos. La edición en CD de esta obra incluye un texto donde se intercalan dos versos del poema de Beckett, "folly seeing all this" y "what is the word". El texto, en sí mismo, es una enumeración caótica de los problemas que atraviesa el mundo actual: agresión, alcoholismo, discriminación, xenofobia, desastres ecológicos, genocidios, ignorancia, hambre, etc., con lo cual no sólo transforma el sentido del poema, sino que también desvirtúa una posible interpretación de la música. Mantler traslada esa imposibilidad de decir a un plano más cercano a la crítica

social, se aleja del sentido biográfico o metapoético que abordaron los otros compositores. La pregunta que elabora Mantler está dirigida a aquellas palabras que pueden dar cuenta de la realidad actual. No trabaja con la relación sonido/silencio, sino que pone el énfasis en lo que dicen las palabras, naturalmente, más estrechamente vinculado con su lectura política del poema. La melodía las acompaña y agudiza su sentido mientras el canto de Bruce resulta inteligible: a diferencia de Beckett, el compositor intenta comunicar una idea y un tipo de relación con el texto elegido. La brevedad de estas composiciones coincide con la elaboración de una poética del despojo. Es interesante recordar que Beckett siempre demostró cierta preferencia, entre otros géneros, por los *Lieder* de Schubert. Estas obras breves resumen con muy pocos elementos una historia, un clima o una idea. Cabe preguntarnos si esta brevedad no es el punto que conduce a Beckett hacia el centro de la expresión mínima que manifiestan estos compositores. Por otro lado, sabemos que le disgustaba la ópera, un género cuyos excesos hacían las delicias de James Joyce. De alguna manera, la ópera y el *lieder* aparecen como géneros contrapuestos, como alegorías de dos poéticas que se divorcian: la poética joyceana de la acumulación parece incompatible con su par beckettiana, allí donde lo mínimo y esquivo prevalece.

En suma, la relación empática de las dos disciplinas nos conduce a la problemática de la percepción auditiva y visual. Beckett observa en los pintores el silencio de su propia poética, la indefinición de las formas y el alejamiento de la referencia en la obra. Asimismo, los artistas encuentran en la obra de Beckett las palabras de su propio silencio y su incomodidad ante la dificultad de decir. El caso más notable es el de Bram van Velde quien ha afirmado que no encuentra sus palabras y que sabe que, si esas palabras aparecieran, no podrían dar cuenta de su propia obra. Por otro lado, los músicos verán en los textos de Beckett una especie de nuevo método de anotación musical, con sus silencios, sonidos y referentes que se diseminan y se disuelven en el decir o en el ejecutar un lenguaje.

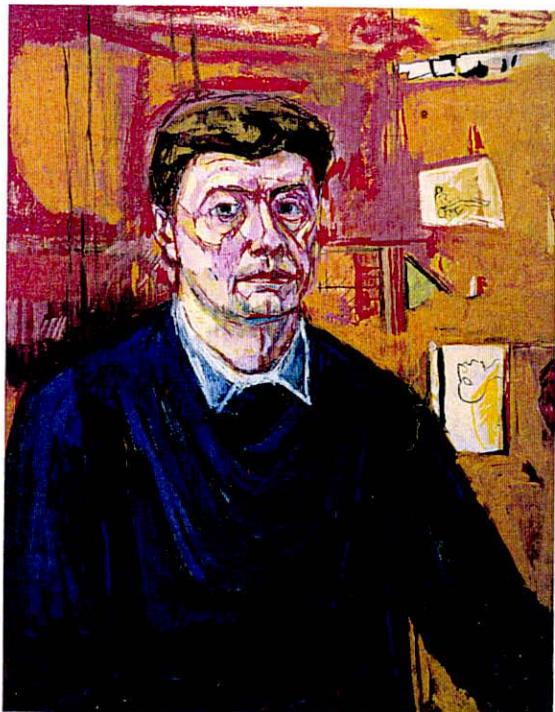


Louis Le Brocqy, *Image of Samuel Beckett, Stirrings Still*, 1994, óleo, 116 x 89 cm  
Louis Le Brocqy, *Reconstructed Head of Samuel Beckett*, 1965, óleo, 65 x 54 cm



Bram van Velde, sin título, 1955, litografía, 74 x 43 cm  
Bram van Velde, *Mason Putman 048*, 1968, litografía, 60 x 90 cm

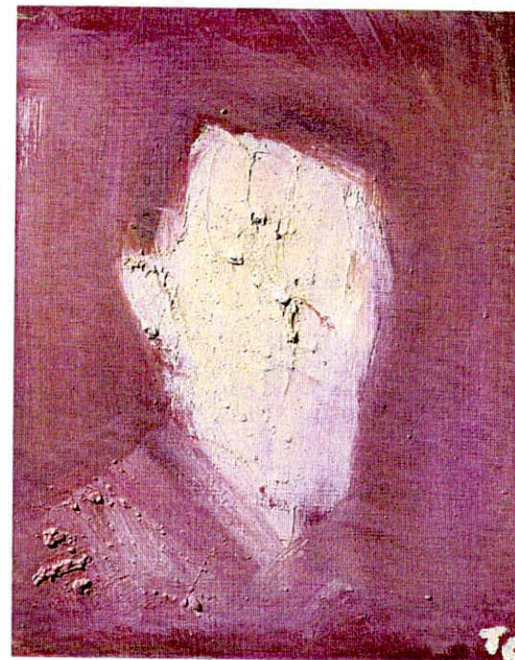




Tal Coat, *Autorretrato*, 1937  
Óleo 92 x 73



Tal Coat, *Autorretrato*, 1943  
Óleo 27.5 x 19.5



Tal Coat, *Autorretrato*, 1980  
Óleo 55 x 46



Geneviève Asse,  
*Nue gris*, 1954  
110 x 72



Geneviève Asse,  
*Nue blue*, 1967  
146 x 97

## Tercera parte

### El lenguaje de la vacilación

## Capítulo IX

### Poesía y pensamiento filosófico: Fritz Mauthner y Maurice Blanchot

*La unión es imposible, el cráneo demasiado espeso,  
no hay pensamiento que pueda unirse a otro.  
Como un loco instinto, trepa más y más  
el lenguaje de los amantes y sueña con un abrazo  
en el éter para caer tanto más abatidos a la tierra..*  
Fritz Mauthner

*El silencio no es el rechazo del habla:  
silencioso de todo habla, de su alcance,  
de su entendimiento, de lo que en la mínima  
habla, aún no se ha desarrollado  
en modos de hablar.*  
Maurice Blanchot

No es casual que, entre otros pensadores, hayamos privilegiado a Fritz Mauthner y Maurice Blanchot para pensar la obra de Samuel Beckett. Por un lado, ambos comparten ideas similares frente a la naturaleza del lenguaje y la obra literaria, por otro, Beckett fue lector de Mauthner y Blanchot del mismo Beckett. Desde esta perspectiva, indagaremos qué tipo de influencia pudieron haber generado las *Contribuciones a una crítica del lenguaje*<sup>1</sup> de Mauthner y de qué modo Beckett ha sido leído por el Blanchot que piensa la imposibilidad, el recorrido hacia el menos y la angustia frente a las palabras.

Fritz Mauthner fue un pensador contemporáneo a Wittgenstein, al Círculo de Viena, a los dibujos y pinturas de Egon Schiele y de Gustav Klimt, a la mirada satírica y corrosiva de Karl Kraus y al escepticismo de von Hofmannsthal. En su tiempo, su obra tuvo una resonancia que luego se fue diluyendo para ocupar un lugar marginal dentro de la filosofía y la cultura. De algún modo, fue a partir de esa insularidad que desarrolló una teoría personal e irónica del es-

---

<sup>1</sup> Me gustaría recalcar en esta nota, que la versión al español es la única que se ha realizado y muy tempranamente, ya que la primera edición es de 1911. Aún no existen traducciones al inglés o al francés. Hay numerosos trabajos sobre su obra, pero quizás uno de los más completos, escrito en inglés es el libro de Gershon Weiler: *Mauthner's Critique of Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970

cepticismo lingüístico cuya posición resultó extrema dentro del nominalismo. Uno de los primeros textos donde se alude a Mauthner es el clásico *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein en cuyo apartado 4.0031 afirma, “Toda filosofía es crítica del lenguaje pero no, en absoluto, en el sentido de Mauthner”. Tal vez haya sido esta mínima referencia y ninguna otra, la que estimuló cierta curiosidad por la lectura de su obra. Asimismo, las referencias que hace Borges o los fragmentos de su obra que Beckett copió en su cuaderno de notas *Whoroscope* durante los años treinta<sup>2</sup>, convierten a este filósofo austriaco –por lo general, cuestionado por no haber construido un sistema filosófico– en una figura ineludible cuando de indagar las condiciones del lenguaje se trata. La Viena de fin de siglo encontró en Mauthner una voz original que siempre dudó –tal como Beckett lo haría después– de su propio “decir” y de su propio lenguaje. Su obra principal, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* [Contribuciones a una crítica del lenguaje], fue editada por primera vez en Stuttgart entre 1901 y 1902, luego de la cual siguieron varias otras ediciones en vida del autor. Allí, postula una visión extremadamente negativa respecto de las posibilidades de llegar al conocimiento por medio de las palabras, negación mediante la cual deduce que los problemas de la filosofía son, ante todo, problemas de lenguaje. Para Mauthner, el lenguaje es una actividad, un uso, pero, de ningún modo, una entidad. Funciona como un mediador entre los hombres cuando interactúan, sin embargo, no es más que una paradójica barrera frente al conocimiento del mundo y la posibilidad de comunicar, un proceso que así ocurre puesto que, aunque dos hombres conciban la misma cosa o la misma idea por medio de las mismas palabras, siempre tendrán una visión única de ese objeto y utilizarán un lenguaje personal y particular para nombrarlo<sup>3</sup>. Llegamos aquí a la idea de que todos los

---

<sup>2</sup> En este *notebook* encontramos varios pasajes copiados del ensayo de Mauthner, ms 3000, Beckett Archive, Universidad de Reading.

<sup>3</sup> En realidad, Wittgenstein asume la misma posición en su *Tractatus* cuando se refiere a la percepción de los colores o del dolor.

hombres poseen un lenguaje personal cuya cima es un lenguaje aún más individual representado por el que utiliza el poeta quien se ubica, de por sí, en un lugar particular en el mundo. Mauthner lo dice explícitamente en su *Crítica*, “no hay dos hombres que hablen el mismo lenguaje”<sup>4</sup>, algo que presupone la imposibilidad no sólo del conocimiento, sino también de la comunicación ya que, en su teoría, ubica al lenguaje en un nivel esencialista, donde las particularidades de cada uso marcarán en su conjunto la idea o la esencia –si se quiere en términos platónicos– del lenguaje. Frente a esta postura, ocurre una suerte de recepción fragmentaria del código de la enunciación que produce cada individuo cuya naturaleza deja de representar la parte central de la comunicación y sólo retiene la función de un medio (imperfecto, en realidad) que nunca puede efectivizar la comunicación.

En su ensayo *Proust*, Beckett afirma que “no hay comunicación porque no hay vehículos de comunicación”<sup>5</sup>. Este “vehículo” debería ser pensado a partir de su escepticismo frente al lenguaje, es decir, a partir de unas palabras que no comunican, ya que sólo pueden dar cuenta de ese mundo interno y personal del poeta que se quiebra cuando es enunciado hacia “lo otro”. En definitiva, las palabras sólo se dicen a sí mismas porque sólo son metáforas incompletas de un conocimiento parcial del mundo. A partir de la alegoría de la escalera, Mauthner desarrolla una imagen metafórica de la adquisición del lenguaje: siempre hay que construir un nuevo peldaño para acceder al siguiente, pero acabando con el que queda detrás de nosotros, para finalizar con el lenguaje o los restos de lenguaje que quedan establecidos en un nivel inferior. Esto supone la abolición de cualquier idea de comunicación plena y de toda noción de verdad así como excluye la posibilidad de conocer el mundo. Si el lenguaje evoluciona junto con el sujeto que lo utiliza, lo que se deja atrás es un cierto uso y una determinada etapa de ese lenguaje, es

---

<sup>4</sup> Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México: Juan Pablos Editor, 1976, p. 32.

<sup>5</sup> Beckett, Samuel, *Proust*, Madrid: Nostromo, 1975, p.69.

decir, una mirada del mundo que desaparece antes de ser completa y que no se corresponde con el sujeto que habla porque su percepción de la realidad es nueva y necesita otras palabras, otra porción del idioma. En la poesía de Beckett, el abandono de esos estados intermedios supone una mutabilidad e, incluso, una degradación de los usos del lenguaje. Las palabras se abandonan y la escalera va adquiriendo una estructura piramidal debido a que nace en una base amplia que se irá angostando cada vez que se eleva: como en falsa perspectiva, las palabras se acercan, pero se apoyan cada más en el vacío. Para Mauthner, el lenguaje *no es* un objeto de uso, sino que *es* un uso propio de lenguaje por cuanto el círculo lingüístico se cierra sobre sí imposibilitando la relación lenguaje-objeto. Si el lenguaje “es uso del lenguaje”<sup>6</sup>, si se hace cada vez y en cada enunciación, cabería suponer cómo funciona cada uso individual. Con este movimiento intrínseco, Mauthner se aleja del mundo para acercarse al lenguaje mismo, como entidad autónoma que el sujeto hereda o utiliza y, por lo tanto, modifica al individualizarlo. Este movimiento de ensimismamiento produce el aislamiento del hombre frente al mundo donde el conocimiento se presentaría como una ilusión social que se refleja fragmentariamente y que se distorsiona en el lenguaje individual. Así pues, todo nos lleva por el camino del solipsismo puesto que, según Mauthner, “toda la miseria de la soledad viene solamente del lenguaje”<sup>7</sup>. A partir de esta sentencia, cualquier unión entre dos sujetos resulta imposible debido a que no existe un pensamiento ni un discurso que pueda identificarse o unirse a otro. Por ello, las relaciones amorosas en la obra beckettiana terminan en la incongruencia entre el deseo y las palabras que lo dicen, es decir, con esas palabras que no pueden ser comprendidas por el otro, uno de los mitos presentes en *Echo's Bones*. No obstante, no debemos olvidar que siempre se tratará de un ser, de un deseo colocado en el vacío, de un lugar donde el objeto de ese deseo —ubicado fuera del

---

<sup>6</sup> Mauthner, Fritz, Op.cit. p. 37.

<sup>7</sup> Mauthner, Fritz, Op.cit. p. 48.

sujeto— no podrá ser conocido. Si el pensamiento es lenguaje, la instancia solipsista se refuerza con esa imposibilidad de conocer. Al retomar algunos poemas de Beckett, esa línea divisoria que se ubica entre el interior del “yo” y la realidad o “lo otro” estaría señalando la misma situación planteada por Mauthner. El poeta sabe que su escritura no es el fin de su “poesía”, sino que forma parte de un camino, de aquella escalera que va deconstruyendo mientras avanza. Según el filósofo austriaco, “la poesía del propio poeta puede existir sin palabras”<sup>8</sup>, lo cual nos recuerda aquello que dice Beckett acerca de la obligación del poeta ante su propia obra: aunque la materia, su deseo o los medios de que dispone lo lleven a la imposibilidad o a escribir en la línea del vacío, se siente obligado a continuar, de donde surge el fracaso que acarrea todo emprendimiento poético o el fracaso como la justificación de la escritura. Los límites que se impone el poeta se encuentran en la materia que utiliza, en las palabras que señalan tanto un lugar en el mundo como su no pertenencia a él puesto que no lo pueden acercar hasta allí.

A partir de Mauthner, se abre un nuevo espacio de autorreferencialidad en el lenguaje cuya posibilidad de conocimiento se manifiesta sólo como experiencia lingüística. Un espacio donde la negación presenta, en teoría, una posibilidad: un decir para el poeta por fuera de toda percepción del mundo y una práctica de un lenguaje heredado de un origen y una tradición particularmente poéticos, elementos que el lenguaje individual no hace sino profundizar: “el lenguaje se formó con metáforas y crece con ellas”<sup>9</sup>. Es decir que es en este juego de traslaciones donde se ubica el impedimento mientras se asume como renuncia a la plenitud, a la novedad y a la posibilidad del conocimiento más allá de las mismas palabras que se enuncian. De tal modo, Mauthner revela un sistema de indeterminación a partir de su experiencia con el lenguaje, abandona una visión “cientificista” y se vuelca hacia la puesta en duda de toda enunciación,

---

<sup>8</sup> Mauthner, Fritz, Op.cit. p. 99.

<sup>9</sup> Mauthner, Fritz, Op.cit. p. 111.



con lo cual, la risa del lenguaje prevalecerá ante la mirada de quien intente declarar con las palabras una última verdad. La idea de que el lenguaje es en su origen una metáfora, realza el hecho de que se aleje cada vez más del mundo que intenta aprehender, por lo tanto, las palabras pierden su función: dar nombre, bajo esta posición, se transformaría en un nombrar siempre "otra cosa" o, por el contrario, dar un nuevo nombre a las cosas cada vez, según una fórmula beckettiana, "des-nombrar". Todo ello quebranta cualquier intención por enunciar una verdad en términos absolutos.

Por otro lado, en la obra de Beckett tampoco encontramos el propósito de acercar al lector a verdades absolutas: a través de las prácticas de la lectura, el texto canónico se ve transformado en un referente marginal (el caso más explícito es aquí, nuevamente, el grupo de poemas de *Echo's Bones*) mientras el mundo se manifiesta a partir de una óptica fragmentaria donde las ideas aceptadas se neutralizan por la indeterminación presente del propio lenguaje en uso. Asimismo, al enfatizar una mirada absolutamente individual, demuestra la imposibilidad de establecer una verdad universal. De hecho, es a partir de esta suerte de relativismo gnoseológico que, desde joven, Beckett se interesa por la obra de Poincaré<sup>10</sup>. Así pues, ante una posible verdad, en Beckett la duda se transforma en crítica del lenguaje, ya que a través de las palabras es imposible el conocimiento, de donde la hesitación respecto de la materia del poeta. De tal modo, al tomar conciencia de sus límites frente al material de la escritura, Beckett se acerca a esa conjetura que Blanchot denominó "angustia del poeta". Cuando, en el ensayo<sup>11</sup> "La desaparición de la literatura", Blanchot plantea que la esencia de la literatura es su desaparición, en realidad, lleva la materialidad y la idea de la palabra escrita hacia su neutralidad, al espacio mismo

---

<sup>10</sup> En el ms 3000 del Archivo Beckett de la Universidad de Reading encontramos fragmentos copiados de la obra *El valor de la ciencia* de Poincaré, pp. 41 y 42. Recordemos que, en la introducción de *El valor de la ciencia*, Poincaré afirma, "si la verdad es el único fin que merece ser perseguido, ¿podemos esperar alcanzarlo? He aquí lo que está permitido dudar".

<sup>11</sup> Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1992, p. 219.

de la autorreferencialidad, es decir, se enfrenta con la desaparición del campo del discurso en cuanto imposibilidad de absoluto. En caso de unirnos a su sospecha, podríamos completarla con aquello que Roland Barthes llamó “el grado cero de la escritura”, es decir, “el momento en que se podría captar a la literatura”<sup>12</sup>. A esta problemática, Blanchot agrega que la escritura es la experiencia misma de la neutralidad o, lo que él denomina con otras palabras, “la otra noche”, aquella que sólo puede ser accesible desde afuera: “Quien se consagra a la obra es atraído hacia el punto en que ésta se somete a la prueba de la imposibilidad. Experiencia específicamente nocturna, experiencia de la noche”. Más adelante formulará la inaccesibilidad de la noche porque “tener acceso a ella es acceder al afuera, es permanecer fuera de ella y perder para siempre la posibilidad de salir de ella”<sup>13</sup>.

Cabe preguntarnos entonces cómo pronunciar esa palabra neutra, no en tanto vacía de sentido, sino en tanto “palabra de sentido descentralizado”<sup>14</sup>, según afirma el propio Blanchot. El recurso se permite ser afásico y es un decir que resulta imposible de pronunciar. Es la naturaleza misma del lenguaje la que reduce el decir a la perífrasis y, en casos extremos, al discurrir del murmullo. Ésto nos acerca a la idea de metáfora en tanto que origen del lenguaje, tal como lo ha planteado Mauthner: todo decir se encuentra descentrado con respecto a la cosa que intenta nombrar, por lo tanto, es necesario recurrir a la perífrasis, la metáfora y la conciencia de una cosa que deja de ser un objeto seguro en el campo de la representación. En *El diálogo inconcluso*, Blanchot dice, “Recuerdo que la palabra encontrar, en un comienzo, no significa en absoluto encontrar, en el sentido de resultado práctico o científico. Encontrar es contornear, dar la vuelta, ir en torno a. Encontrar un canto es contornear el movimiento melódico, hacer que de

---

<sup>12</sup> Blanchot, Maurice. *Ibidem.*, p. 235.

<sup>13</sup> Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona: Paidós, 1992, pp. 153 y 154.

<sup>14</sup> Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*, p. 137.

vueltas, que ande. Aquí ninguna idea de meta, y menos todavía de detención”<sup>15</sup>. Esta búsqueda (y este encuentro) nos introduce también en la ideas de movimiento, de hacer, de escribir. No hay realización absoluta ni completa, por esta razón, frente a la naturaleza del lenguaje poético, Beckett optará por ese contorno que rodea ya ni siquiera al objeto, sino a la mala percepción que tiene el sujeto de ese objeto. Una distancia mayor separará al sujeto del mundo y, en esta brecha, el movimiento de las palabras se tornará interminable, retomando la “vía crítica”, el camino de la “des-obra”<sup>16</sup>. De esta manera, en cuanto al lenguaje poético, es dable afirmar que la acción de la palabra se aleja de las cosas y, a partir de la enunciación, rodea a su objeto, a la idea y, consecuentemente, al sujeto que ahora es palabra dicha, es decir, una palabra que se está escribiendo y que se encuentra en plena “realización”.

Por su parte, al presentarse inasible, el lenguaje implica el cuestionamiento de lo que puede ser aprehendido, es decir, de la misma palabra. La palabra neutra se extiende sobre sí misma y se interroga acerca de su propia posibilidad a través de una voz que, en la poesía de Beckett, anula la instancia de establecer un sujeto representable. A este respecto, el último poema de Beckett, “Comment dire”, se enuncia en un texto murmurante ya que, en palabras de Lévinas, “el lenguaje poético, que se ha separado del mundo, deja reaparecer la murmuración incesante de este alejamiento como una noche que se manifiesta en la noche”<sup>17</sup>, algo que reafirma su marginalidad con relación al mundo y a sus cosas, pero no en cuanto a la enunciación. Es en esta descentralización del sentido y en este cuestionamiento del lenguaje donde la escritura tiende hacia su autorreferencialidad y, consecuentemente, hacia el silencio del sujeto ya que las palabras se encuentran en una corriente que murmura fuera del alcance de quien las enuncia. Por ello, se dirige “hacia una búsqueda oscura, hacia una preocupación esencial cuya

---

<sup>15</sup> Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas: Monte Ávila, 1993, p. 61.

<sup>16</sup> Estos términos pertenecen a Blanchot, cf. *El diálogo inconcluso*, Caracas: Monte Ávila, 1998, p. 70.

<sup>17</sup> Lévinas, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Trotta, 2000, p. 36.

importancia no está ligada hacia la afirmación de la persona, ni a la expansión del hombre moderno”<sup>18</sup>. Asimismo, no debemos olvidar que el sujeto se presenta difuso puesto que sólo se muestra como una identidad que asegura el sentido en el discurso que lo enuncia y es enunciado por él<sup>19</sup>: en fin, la pregunta que siempre se hace Beckett en su obra (“¿quién dice?”) queda implícita y, en el poema “Comment dire”, se traslada a otra sobre la figura del poeta y su poética (¿cómo decir?). Con este cuestionamiento, este trabajo demuestra que la repetición de términos y estructuras que reproducen un posible murmullo se vincula con la imposibilidad de tomar parte activa en el lenguaje. Las palabras se suceden, una tras otra, mostrando un texto inarticulado o, mejor dicho, revelando una estructura basada en la inarticulación. De esta manera, Beckett da cuenta de la pregunta que reviste y subyace en toda su poética.

Así pues, el sujeto de sus obras aparece representado en personajes cuyo despojo se convierte en un obstáculo para individualizarlos. Esta marca se irá borrando paulatinamente, quedando sólo una voz que, por momentos, desconoce el cuerpo. Unos de los casos más notorios de esta problemática aparece en la *nouvelle Company*, si bien ya era evidente en la trilogía formada por *Molloy*, *Malone Dies* y *The Unnamable*. El “yo” que enuncia pone en duda la capacidad deíctica de los pronombres puesto que, por lo general, se trata de un “yo” que carece de nombre y hasta su composición como sujeto parece dudosa, es más, su propia aparición plantea una incertidumbre constante sobre la enunciación y sobre la posibilidad de la acción de un cuerpo que debe ser reconocido y pensado. De algún modo, la capacidad de establecer un pasado por medio de cierta memoria se presenta trunca en estos personajes ya que surge en un presente donde las palabras que lo demarcan son objeto de una reconstrucción del tiempo preté-

---

<sup>18</sup> Blanchot, Op. cit. p.220.

<sup>19</sup> Quien enuncia se pierde en el lenguaje, pensemos en la trilogía *Molloy*, *Malone Dies* y *The Unnamable*, donde encontramos la obligación de decir y la pregunta en ese decir por la identidad de quien enuncia. En un momento leemos: *I am lost. Not a word*, con lo cual la pertenencia a un sistema que pueda dar cuenta de una identidad completa queda anulada. Pertenece a un lenguaje que invade nuestra capacidad de discernir los límites de nuestra propia individualidad.

rito completamente fragmentaria y vacilante. En definitiva, es así como la pregunta “¿quién enuncia?” que se hacen algunos de los personajes en sus novelas conlleva un “movimiento de disgregación” que recae sobre la escritura y que encuentra como punto de estabilización la pregunta por sí misma<sup>20</sup>. Si el lenguaje no da ninguna certeza sobre el conocimiento, el autoconocimiento también está incluido dentro de esta imposibilidad, de allí que este sujeto se nos muestre extraño en cuanto identidad. Si uno se reconoce en el lenguaje del otro, por herencia y apropiación, el uso individual de las palabras implica un lenguaje “personalizado” y único, una transformación que demuestra su propia inutilidad para la comunicación y el conocimiento. El sujeto, según desarrolló Beckett en algunos de sus textos, percibe mal y, consecuentemente, enuncia mal, pues elabora una desviación que no permite delimitar el objeto del enunciado aunque éste sea el mismo sujeto de la enunciación<sup>21</sup>.

En las *Contribuciones*, Mauthner afirma, “el lenguaje es un chisme inútil para el conocimiento”<sup>22</sup>, postura que nos reenvía al problema de un lenguaje individual que, como tal, excluye la comunicación porque “no hay dos hombres que hablen el mismo lenguaje”<sup>23</sup>; es, precisamente, a partir de esta lectura, que Beckett enfatiza su idea del personaje solipsista cuya única certeza es su propia autopercepción. Con relación a esta serie de ideas, el personaje caracterizado por Buster Keaton en *Film*, se presenta la huída de la percepción del otro, así como la imposibilidad de escapar de la mirada propia que la cinta funde a través de la cámara/ojo. De este modo, personajes como Murphy o la voz que enuncia en *Company* revelan que la posibilidad de decir está encerrada en el interior del sujeto, en su *cráneo* (en inglés “*skull*”, repitiendo

---

<sup>20</sup> Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*, p. 237.

<sup>21</sup> En este punto creemos que es importante aclarar la influencia de los filósofos postcartesianos, los ocasionalistas Geulincx y Malebranche, que tuvieron en la obra de Beckett. estos pensadores postulaban una relación ocasional guiada por Dios entre la mente y la materia. En el caso de Beckett, ante la ausencia de la divinidad, esta relación se produce por azar, o no se producirá, lo cual se manifiesta en la relación truncada entre lenguaje y acción.

<sup>22</sup> Mauthner, Fritz, *Op.cit.*, p.11.

<sup>23</sup> Mauthner, Fritz, *Op. Cit.*, p.32.

el término del mismo Beckett) y que, por lo tanto, figuran íntimamente ligadas con el pensamiento y con esa memoria fragmentada a la cual aludimos anteriormente. En el poema que abre *Echo's Bones*, "The Vulture"<sup>24</sup>, aparece los siguientes versos,

*dragging his hunger through the sky  
of my skull shell of sky and earth*

que estarían dando cuenta de una posible realidad encerrada en la autopercepción del pensamiento. El cielo y la tierra —elementos que sirven para englobar toda posible percepción del mundo— sintetizan una realidad que se presenta completa dentro de la cabeza del sujeto que enuncia por cuanto sus palabras sólo podrán remitir a esa realidad. Tal como admite Mauthner, "el pensar discursivo es idéntico al lenguaje"<sup>25</sup>, es decir, pensar en estos personajes de ficción equivaldría a enunciar un mundo que parece objetivo y que se conforma de un lenguaje heredado, pero cuya enunciación partirá siempre de un mundo conceptualizado por el sujeto: es, por esta razón, que no existe una relación entre el mundo interior y el exterior que sea confiable y verdadera. La percepción, entonces, se reconoce sólo como autopercepción y el lenguaje como elemento heredado y en primer lugar, percibido, será individual en su uso "real"<sup>26</sup>. Esta intención por conocerlo se presenta como una empresa que fracasa una y otra vez puesto que la función de las palabras es producir un "posible" conocimiento inaprehensible que muta permanentemente, que pierde el sentido unívoco y que es elaborado a partir del sentido descentralizado que menciona Blanchot: las posibles nociones de verdad y realidad vuelven a invertirse. Quizás la carencia o la ambigüedad que tiene el centro del sistema literario que ideó Beckett se deba a esa noción según la cual se siente obligado a enunciar cada vez la misma palabra. "Estoy obligado a hablar. No me callaré nunca" son palabras de quien enuncia en *El Innombrable*, pala-

---

<sup>24</sup> Beckett, Samuel, *Collected Poems in English & French*, New York: Grove Press, 1977, p.9.

<sup>25</sup> Mauthner, Fritz, *Op. cit.* p. 204.

<sup>26</sup> Cf. Mauthner, Fritz, *Op. cit.* p. 168.

bras que denotan la imposición que sufre por parte del lenguaje: algo que también señala Mauthner, “lo que en nosotros piensa es el lenguaje, lo que en nosotros versifica es el lenguaje”<sup>27</sup>. Esta imposición anuncia la autonomía de las palabras respecto de quien las dice mientras complejiza la pregunta por el lenguaje en términos de relación sujeto-enunciación ¿Elegimos las palabras para detallar la experiencia o la experiencia del sujeto está determinada por las palabras de un lenguaje individual que se dice o se escribe? No es éste sino el problema que deben asumir los personajes de Beckett tras un discurso que se aparta del pasado en el presente que lo enuncia y que moldea el texto mismo del que participa y que se ubica en una segunda posición, detrás de las palabras ¿Qué implicancias complejas insisten en este hablar? El discurso casi afásico de estos personajes siempre implica comenzar a decir desde el principio, aprender una vez más a nombrar, producir, en suma, una desrealización de los objetos que se presentan en la realidad, fuera de esa percepción interior. Pero observemos que también, ante todo, representa la desrealización de un sujeto que se pierde en ese silencio que se encuentra detrás de toda enunciación, inclusive, de la palabra “yo”.

Asimismo, percibimos lo inevitable de la repetición como una necesidad de la manifestación discursiva. La memoria, de este modo, es y se presenta como el recuerdo vago de ese lenguaje particular y no de acontecimientos que ocurrieron en el pasado. Beckett, en su ensayo *Proust*<sup>28</sup>, señala esta distinción por medio de la noción de modificación sufrida por el pasado a partir de la manera en que es reenunciado. Por otro lado, el sujeto es modificado por ese enunciado que se presenta como memoria, como pensamiento ya que, como señala Mauthner, “no hay pensar sin hablar”<sup>29</sup>. Así, “ser”, para los personajes beckettianos, es pronunciar su lenguaje individual en una variante múltiple cuyo discurso implica la conformación de los mismos y, a

---

<sup>27</sup> Mauthner, Fritz, *Op.cit.* p.53.

<sup>28</sup> ver Beckett, Samuel. *Proust*. Madrid: Nostromo, 1975, p.12 y ss.

<sup>29</sup> Mauthner, Fritz, *Op.cit.*, p. 161.

su vez, la conciencia de que sólo pueden “ser” a partir de lo enunciado. Además, mientras los sujetos tengan conciencia de que conforman un discurso, no importa cuál, su capacidad de ser estará en movimiento aunque su cuerpo permanezca inmóvil. La escritura es, en este orden de acontecimientos, la enunciación de la autopercepción: hablar para escucharse a uno mismo implica la reconstrucción especular, es decir, escucho lo que reflejan las palabras que digo, las mismas que estructuran y reelaboran una posible –aunque lábil y difusa– identidad imaginada.

El enunciado de Blanchot que con frecuencia solía citar Michel Foucault, “hablar para no morir”<sup>30</sup>, nos remite a una de las últimas piezas breves de Beckett, *Rockaby*<sup>31</sup>. Un único personaje, una mujer vestida de negro y encanecida, se mece en una silla. La voz de su pensamiento es emitida desde un lugar que no podemos precisar mientras ella pide “*more*”, es decir, más palabras que la constituyan como tal y que le permitan continuar. A su vez, éstas restituyen, recrean o construyen parte de su pasado a partir de ese pensamiento que es tanto voz como lenguaje. Se trata de un personaje femenino que se escucha a sí mismo, del mismo modo que la voz narrativa en que se construye *Company* cuando enuncia su pasado en la puesta en acto: en ambos casos, no es más que la representación de su propio presente, ya sea el de la enunciación o el de su reconstrucción. Otro personaje femenino de la última etapa de producción beckettiana es la protagonista –fragmentariamente presente– de *Not I*<sup>32</sup>, un caso extremo en donde lo único que tenemos en escena es la boca de un “yo” que enuncia. El cuerpo desaparece y sólo conservan su identidad la voz y las palabras que le son dadas. La voz dice o enuncia antes de comenzar la obra propiamente dicha y se prolonga una vez que termina la representación. Como señala Simon Critchley, Beckett nos lleva por una experiencia de tipo literario a través de una voz que no tiene principio ni fin lo cual enfatiza una voz desposeída de cuerpo cuyo título

<sup>30</sup> Cf. Foucault, Michael. *El Lenguaje al infinito*, Córdoba: Dianus, 1990.

<sup>31</sup> Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. London: Faber & Faber, 1984, pp 271-282.

<sup>32</sup> Beckett, Samuel. *Ibidem*, pp. 213 – 223.



se encarga de conservar su valor no-identificable<sup>33</sup>. El lenguaje ofrece una apariencia de identidad discursiva en la construcción de ese parlamento que está siendo dicho en una relativa continuidad, sin comienzo ni fin y que tiene, como único asidero, una voz que erige a ese lenguaje como impersonal. En su obra poética, tras un movimiento de descentralización y abandono por parte del otro, también encontramos ese proceso de desintegración del "I". En un poema que ya hemos examinado, "I would like my love to die" (1961), el tema de la ausencia se acentúa mediante la presencia de la primera persona que enuncia, pero que, en su decir, remarca la carencia y, por lo tanto, una concreción que remite a la reflexión sobre la falta. Este texto representa una excepción en este periodo: ocurre la desintegración casi completa del sujeto pero, sin embargo, no deja de señalar ese mundo impenetrable del yo que, como construcción lingüística, asume el papel de la voz poética. Otro recurso utilizado por Beckett lo representa el traspaso de la primera persona a la tercera persona o no persona, con lo cual la despersonalización del discurso se ve remarcada por la imposibilidad de definir quién habla<sup>34</sup>, según lo glosa Critchley en la siguiente fórmula, "I do not speak, it speaks"<sup>35</sup>. El lenguaje, de esta manera, deviene en una entidad ubicada sobre un vacío que se proyecta hacia una despersonalización que carga su significación con el fracaso de la constitución de un discurso homogéneo y hegemónico. Paradójicamente, la discontinuidad de la autopercepción y del discurso se presentan interrumpidas por la obligada linealidad del lenguaje que inteligibiliza sólo un aspecto: la descentralización y su múltiple sentido, es decir, una impostación de la voz con respecto al deseo de proferir un discurso. Simon Critchley alude a la obra de Blanchot con términos que nos pueden ser útiles para

---

<sup>33</sup> Critchley, Simon. *Very Little...Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. London: Routledge, 1997, p.173.

<sup>34</sup> Es interesante pensar este recurso en su poema (*W*)*Horpscope*, ya que la máscara creada por Beckett para este poema, Descartes, está poniendo en escena la tensión entre géneros: se pasa de una biografía (téngase en cuenta lo que implica este género en cuanto a la creación de una identidad definida) a un discurso (poema) en primera persona. En (*W*)*Horpscope* este personaje queda despersonalizado en la creación de esa máscara que funciona como la voz del poema.

<sup>35</sup> Critchley, Simon. *Op.Cit.*, p. 174.

comentar esta situación de la poesía de Beckett, "Absolutely clear at the level of reading, yet fundamentally opaque at the level of comprehension; a vague fore-understanding that somehow resists being drawn up into an active comprehension"<sup>36</sup>. Es decir, las palabras se distinguen claras y distintas, cada una es su propia presentación, sin embargo, ocultan el sentido como una pantalla que pareciera determinar un orden que el murmullo del lenguaje no presenta. Por otro lado, un lenguaje que no tenga principio ni final, como en el caso de *Not I*, pretende ubicarse fuera de un tiempo y de un espacio, consecuentemente, fuera de un sujeto, de una primera persona que pueda decir: se trata de un "yo", en definitiva, que lo enuncia a partir de una conciencia totalizadora. El quiebre de esa conciencia está determinando al texto como una reconstrucción en un aquí y ahora regidos por el espacio y el tiempo de la representación y de la enunciación y, consecuentemente, materializados en un marco pautado por un discurrir limitado de significado mínimamente asible. El calificativo de cantidad que utilizamos manifiesta la imposición de una mala percepción ya que no hay otra forma, según Beckett, de percibir.

La angustia del poeta se produce, como dice Blanchot<sup>37</sup>, debido a la imposibilidad que presenta su decir ante el deseo anterior a la enunciación. Pero, a su vez, esta angustia se muestra así debido a la imposibilidad de ofrecer una estructura completa para ese "yo" identificable que diga en el discurso. Así, aparece una voz monstruosa que lo desvela, la voz de uno que es la del otro para cuyo aspecto es dable recordar el problema de la herencia lingüística que refería Mauthner, es decir, la extranjería que experimenta el sujeto frente a sus propias palabras y ante su propio decir mientras demarca su lugar detrás de la textualidad. La tercer novela que cierra el ciclo de la primer trilogía, *El innombrable*, señala asimismo la imposibilidad de nombrar y nombrarse. El objeto es desnombrado sólo a partir de la experiencia interior, es decir,

---

<sup>36</sup> Critchley, Simon, Op. cit. p. 31.

<sup>37</sup> Blanchot, Maurice, *Falsos pasos*, Valencia: Pre-Textos, 1977, p.8.

dentro del cráneo de los personajes que crean una realidad lingüística a partir de su pensamiento. La pregunta de Blanchot “¿quién habla?” retoma un camino diferente para enmarcar otra ambigüedad, ¿quién piensa? El pensamiento es voz, las palabras se piensan y se dirigen hacia un discurso impuesto y obligado. Es necesario decir aunque los elementos de que disponemos no ofrezcan una mínima posibilidad para ello. Así, el sujeto es un ente crítico del lenguaje de quien es prisionero y que producirá la última interrogación de todo aquel que habla/escibe se puede hacer: *comment dire*. Los personajes de Beckett continuamente ponen en entredicho qué significa decir y cómo se puede decir. Invierten el sistema de comunicación porque saben que eso es posible sólo como ficción. Reconocen, como Mauthner<sup>38</sup>, ser más libres que su propio discurso, sin embargo, son o cobran consistencia en su propio pensamiento y en sus propias palabras. Los protagonistas de *Waiting for Godot*, Vladimiro y Estragón, no se retiran del escenario, quedan inmóviles pese a que sus palabras hayan sido, “Let’s go”<sup>39</sup>. Aquí la pregunta de Blanchot puede remitirnos a esa imposibilidad de salir del lenguaje, de conectar pensamiento y acto con el fin de alguna realización. Beckett, lector de los ocasionistas postcartesianos Geulincx y Malbranche, retoma sus ideas y reduce el concepto de ocasión a la relación palabra/acto, la cual podríamos extender dentro de la poética beckettiana a palabra/mundo. El pensamiento de quien enuncia se separa del acto que esas palabras, una vez enunciadas, pretenden realizar, una reducción –consecuencia de la ausencia de la divinidad en la reformulación beckettiana del ocasionalismo– que conlleva un único acto consciente y posible para estos personajes. En este contexto, pensar se convierte en una acción que, llevada a un extremo (como ya vimos con respecto al hombre sujeto al lenguaje), también ingresa en los límites del azar. Con respecto a la enunciación que implica la acción física de decir, el acto performativo de toda

---

<sup>38</sup> Mauthner, Fritz, *Op.cit.*, 1976, p. 13.

<sup>39</sup> Beckett, Samuel, *Waiting for Godot*, London: Faber & Faber, 1965, p.98.

enunciación queda anulado ya que está casi abolida la posible comunicación: el pensamiento es un lenguaje otro que se anula en las palabras que se dicen. El problema que acarrea esta posición remite nuevamente a la pregunta planteada por Beckett, es decir, cómo expresar con un lenguaje que se encuentra agotado, que no se corresponde con la experiencia proyectada hacia el mundo exterior y que, además, se nos impone. En estos términos, el lenguaje se muestra insuficiente tal como Beckett lo afirma en su ensayo dialogado y ficcional con Georges Duthuit. El que dedica a Bram van Velde dice, "The situation is that of him who is helpless, cannot act, in the event cannot paint, since he is obliged to paint" y, más adelante, "I suggest that van Velde is the first whose painting is bereft, rid if you prefer, of occasion in every shape and form, ideal as well as material, and the first whose hands have not been tied by the certitude that expression is an imposible act"<sup>40</sup>. Ante esta situación, se presenta, irremediamente, la idea de fracaso como la única certidumbre para las posibilidades que presentan la creación pictórica y la literaria. El desamparo en que se encuentra el artista corresponde también a ese mundo cerrado en que se inscriben tanto su escritura como la obligación de manifestarla por ello, Beckett recalca la idea que le interesa en cuanto poeta: la pintura de van Velde se encuentra en la desposesión y es allí donde fundamenta su propia poética, idea que complementa con, "...ser un artista es fracasar, como nadie más se atreve a fracasar, ese fracaso es su mundo..."<sup>41</sup>. Para Blanchot, en alguna medida, el poeta también fracasa ya que sus palabras no pueden expresar la experiencia de "la otra noche", es decir, la mirada de Orfeo frente a su Eurídice que muere por segunda vez<sup>42</sup>. Ante esta situación, la voz, necesariamente, pide prestado el discurso del otro para poder enunciar puesto que no podemos guiarnos por nuestras palabras individua-

---

<sup>40</sup> Beckett, Samuel, "Three Dialogues with Georges Duthuit" in Beckett, Samuel. *Op.cit.*, pp. 142 y 143 respectivamente.

<sup>41</sup> Beckett, Samuel, *Op.cit.* p. 145.

<sup>42</sup> Blanchot, Maurice. *Op.cit.*, pp. 161 y ss.

les frente a lo cual nos vemos obligados a recurrir al préstamo, a adentrarnos en una relación de intertextualidad. Incluso, el poeta mira hacia atrás, a su propia obra y recobra sus mismas palabras para resignificar y para volver a nombrar, modificando la huella de sus pisadas en una relación intratextual.

Esta lectura atañe una instancia de escritura que recupera la mala percepción y da como resultado la sobreinterpretación de un texto propio o ajeno que reapropia para acercarse a la idea pensada y luego decir. Y aquí reformulamos nuevamente la pregunta inicial, “¿quién habla?” En *(W)Horoscope*, Beckett, intentaba ofrecer una respuesta a lo que posteriormente sería uno de los grandes interrogantes de su obra. Este texto poético presenta una voz que se ubica en un personaje, “Descartes” (es decir, una persona en el sentido de máscara, como lo enunciaba Ezra Pound). La puesta en acto del decir se interpone en la voz del otro lo que implica el comienzo de la destitución del “yo” como agente enunciativo. La voz toma prestados, en forma explícita, elementos de otros textos, tal como ocurre en *The Waste Land* de T.S. Eliot, donde las notas forman parte del poema como una dispersión del texto en sí. Nos preguntamos a quién pertenece la voz cuando leemos las notas que citan, explican y, en algunos casos, complican la lectura. Sin duda, no es el yo poético sino otra persona enunciativa la que marca su presencia en el texto, como un desdoblamiento de la voz textual. A esta problemática, hay que agregar la voz de un hipotexto que se presenta fragmentariamente y fagocitado por la voz del protagonista. En *La escritura del desastre*, libro formado por fragmentos propios y ajenos, Blanchot nos dice, “Lo fragmentario, más que la inestabilidad (la no fijación), promete el desconcierto, el desacomodo”<sup>43</sup>. Este desacomodo también nos remite a la descentralización y a la consecuente neutralidad que antes aludíamos. El sujeto queda libre sólo para balbucear la pregunta por las palabras, que es la misma que se repite de boca en boca, de voz en voz, “*what is the word*”,

---

<sup>43</sup> Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1987, p. 14.

traducción del propio Beckett de su último poema escrito en francés<sup>44</sup>. El cruce y la coexistencia de estas voces en un texto no marca sólo una pluralidad, sino una puesta en escena de la falta de una voz centralizada, de una voz que permita reconocer un sujeto individual. La ambigüedad textual se manifiesta, de esta manera, ocupando un lugar de simultaneidad entre la voz que enuncia y el pensamiento de estos personajes ensimismados. Cuando el lenguaje se presenta agotado, la búsqueda de las palabras continúa en las otras voces (en el “tú” o en el “él”) que pondrán la distancia necesaria para tomar conciencia de la imposibilidad de conocer el mundo a partir del lenguaje, tal como lo enunciara Mauthner.

La obra de Blanchot surge como una reflexión sobre la imposibilidad de decir. Escribir un trabajo crítico es reflexionar a partir de la incapacidad de observar las distancias que separan al texto de la escritura misma. Es en esta instancia donde la escritura de Beckett se asimila al texto crítico de Blanchot, a su reflexión sobre el lenguaje y a su visión fragmentaria, más como una actitud frente a las palabras que a una realización textual propiamente dicha. Una de las novelas breves de Beckett se titula *Mal vu Mal dit* (Mal visto mal dicho): esta imposibilidad de percibir bien tiene, como habíamos señalado antes, su consecuencia en el no poder decir o no enunciar bien. Por eso planteamos que la realidad para los personajes beckettianos ocurre en ese mundo interior, es decir, en el lugar del pensamiento dado que la realidad ocurre en el lenguaje y éste no puede ser dicho sin fracasar. Decir implica una acción volitiva que el pensamiento, así descrito, no posee. Intentar y desear ver lo invisible de lo invisible es lo que produce el desengaño y la frustración de recuperar a Euridice. Orfeo, como señala Blanchot, frente a ese fracaso, llevará sus palabras al mundo terrenal. Sin embargo, la pérdida no le permite renunciar a su deseo —el mismo que lo llevó al fracaso— y, frente a esto, creará su propio mito, su propio lenguaje poético que intenta restituir la figura de Euridice cada vez. Este intento de re-

---

<sup>44</sup> Beckett, Samuel. *As the Story was Told*. London: John Calder, 1990, pp. 131 – 134.

cuperación retoma la necesidad de nombrar siempre por primera vez, entrever la repetición y revalorizar aquello iterado. En el caso de la poesía de Beckett, esta revalorización se manifiesta como la degradación en el uso de las palabras. Blanchot, por su parte, retoma el mito para intentar dar una explicación de la escritura poética a partir del canto de Orfeo. Cuando el sujeto cree tomar conciencia de sí mismo, la idea de fracaso y repetición del fracaso se profundiza, ya que Orfeo, en el momento en que reconoce su deseo y lo lleva a cabo, anula las posibilidades de evitar el fracaso. Es este deseo el que marca la instancia de reconocer los límites de la identidad, remarcando la ausencia del objeto deseado y, consecuentemente, la ausencia de un sujeto completo: la imagen de una identidad borrosa está en un continuo movimiento hacia su (im)posible reconstrucción. De allí que sea necesario el préstamo de las palabras del otro para vislumbrar la propia identidad, aunque el mismo sujeto no tenga conciencia de que está inmerso en una ficción: por ello, este sujeto es creado por el lenguaje que enuncia. Es esta misma idea la que lleva a los personajes de Beckett a concebir la escritura como una repetición del mismo acto cada vez, del mismo intento por decir y conformar por medio de las palabras y la memoria fragmentada el pasado ilusorio de una identidad que los constituya como sujetos. En definitiva, la idea "*no matter, try again. Fail again, fail better*" puede pasar de la acción escrituraria y poética a la conformación de la voz de los personajes. Blanchot prefigura este descenso no sólo con relación a una serie de textos narrativos de Beckett al responder su pregunta inicial ¿quién habla?, sino también cuando toma conciencia de que necesita esa misma voz descentralizada para responder. Blanchot sabe, citando a Levinas, que al decir "el lenguaje ya es escepticismo"<sup>45</sup> está, en realidad, partiendo de la voz del otro y de su propia imposibilidad. Si pensar y decir son acciones que se superponen, el escepticismo recae también sobre el mismo pensamiento: el poema es depositario de su propia duda. Ahora bien, cuando Beckett re-

---

<sup>45</sup> Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*, p.70.

construye en su escritura ese murmullo anterior a la escritura, incorpora, paradójicamente, un límite que hace posible la puesta en escena de las palabras, en el sentido más amplio del término. Según Blanchot, el texto es la Palabra que no se detiene y es el poeta quien impone el silencio y la ausencia en su configuración. De alguna manera, Beckett pone en acto la inquietud de Blanchot o, a la inversa, es Blanchot quien teoriza a partir de la puesta en escena de la obra de Beckett.

En fin, estamos ante una Palabra que no se detiene y que, a partir de la dualidad pensamiento/lenguaje que representa la obra de Beckett, prefigura un hiato cuyo silencio se impone a la palabra para que sea pronunciada. La puesta en escena intenta salvar ese hiato, sin embargo, acentúa la distancia al interrumpir esa continuidad. Su autonomía es utilizada en algunas de las obras de Beckett para enfatizar la desaparición del cuerpo y, en otras, para señalar la imposibilidad de establecer una identidad, lo que lleva al extremo el recurso anti-dramático: la disolución del cuerpo de la representación y la indefinición del sujeto de enunciación en la narración o en sus parlamentos. Sin embargo, la voz nos recuerda que todo está sucediendo dentro “del cráneo”, demostrando así la presencia de un obstáculo que permita establecer la correspondencia entre pensamiento y habla: lo enunciado no es lo pensado, es decir, el pensamiento aparece en forma continua e ininterrumpida dentro del personaje aunque su conversión en palabras no presente ninguna seguridad en el decir o en el conocer. Esta problemática, más cercana a una postura metafísica que literaria, aparece en la obra de Beckett como un discurso metatextual que pone en evidencia las fallas de contigüidad entre los elementos separados por ese hiato. En ambos casos y al imponer un silencio, la puesta en escena implicaría la propia desaparición de la obra, desaparición que da cuenta de la propia obra en cuanto representación frustrada. El silencio, de alguna manera, neutraliza al yo que piensa mientras enuncia en un intento por hacer aprehensible el lenguaje murmurante del texto que se dice. Esta descentralización de la



figura que enuncia se revela de ese modo porque lo central es la voz que intenta hacer visible aquello que no puede ser enunciado. Tanto el deseo para el poeta como Euridice para Orfeo (en el desarrollo que Maurice Blanchot realiza con respecto a este mito), desaparecen cada vez que se intenta tomar partido por el texto dicho, como si se tratase de una imposición: el pensamiento se separa de la palabra que lo dice, de allí la pregunta recurrente en Beckett y que luego retomará Blanchot sobre la identidad de la voz. Paradójicamente, entramos en la necesidad imperiosa de enunciar para ser, un tipo de existencia que se define dentro de la ficción que moldean las palabras. Es en este margen de posibilidades donde el emisor del texto —el sujeto en cuestión— encuentra su espacio de constitución, en el silencio que puede imponer a las palabras que llegan como un susurro.

## Capítulo X

### La imposibilidad como experiencia poética

*¿Estaré en verdad obligado a escribir?  
Reiner Maria Rilke*

Luego de recorrer sistemática y cronológicamente la obra poética de Samuel Beckett, hemos podido comprobar de qué modo su escritura no sólo recorre un camino inverso a la acumulación sino, además, cómo se ha visto acompañada por una reflexión sobre la naturaleza del lenguaje y la posición del sujeto que enuncia frente a ese mismo lenguaje. Como si de un sistema paradójico se tratase, esa reflexión provoca que “la voz que dice” dude de sus palabras y las cuestione, ya sea por medio de recursos retóricos como la fragmentación del discurso o la repetición, como a partir de estructuras sintagmáticas incompletas e, incluso, discontinuas. A su vez, la profundización paulatina de una falta de lineamiento en la figura del sujeto de enunciación precipita que, mediante una voz, este mismo aparezca borrado y se escabulla por detrás de las palabras. Se trata, con todo, de una voz que siempre enuncia debido a que es, precisamente, la que marca el límite, el inicio y el final o, como diría Blanchot, la que establece la “obra”<sup>1</sup>. En el caso de Beckett, el texto mismo se presenta sin inicio —es decir, sólo a partir de una voz que desconoce o recrea su origen—, pero también sin final ya que puede seguir enunciando. La escritura beckettiana se declara, entonces, como una obra que se enfrenta a sí misma y, por ello, inacabada. Obra no terminada en dos sentidos: en primer lugar, porque resulta imposible concluir la ya que la palabra se aleja de su capacidad de enunciación, en segundo lugar, porque Beckett no deja sentado un texto definitivo y, por ende, la escritura sólo dispone de una naturaleza mutable, indeterminada y no concluida. El acto se repite, fracaso tras fracaso, mien-

---

<sup>1</sup> Cf. Blanchot, Maurice, *La ausencia del libro*, Buenos Aires: Caldén, 1973, pp. 26 y ss.

tras la voz da lugar a una forma, a un artificio –que, en su poética, implica fracasar– o a ese murmullo que atraviesa el cráneo de los personajes. Este proceso de vaciamiento del lenguaje poético junto con la despersonalización del discurso, estará acompañado por algunas reflexiones vertidas por Beckett en diferentes ensayos, cartas y, en menor medida, en sus *notebooks*.

Cuando en 1931 Beckett escribió *Proust*, no sólo buscaba incursionar en el género ensayístico sino que, además, intentaba sentar las bases de su programa poético y reflexionar sobre su propia escritura, algo que, más tarde, se hará cuerpo en sus textos. En este trabajo temprano, existen posiciones que remiten a su último período y una serie de lecturas cuyos postulados lo acompañarán a lo largo de toda su producción. Allí podemos leer, “The artistic tendency is not expansive, but a contraction. And art is the apotheosis of solitude. There is not communication because there no vehicles of communication”<sup>2</sup>. Resulta significativo, que durante estos años, Beckett haya recurrido a fórmulas poéticas sumamente complejas como las que revisamos en *Echo's Bones*. La línea de separación entre el mundo y el sujeto se muestra como un signo de la reformulación de la experiencia empírica en el lenguaje poético, como la mirada interior del sujeto que percibe una realidad atravesada por la lectura de textos vinculados con la vida académica de su juventud. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, ya desde un principio, también está presente toda una tendencia hacia la contracción y la brevedad, recursos que desarrollará más tarde y que, en poemas como “The Vulture” o “Da Tagte Es”, surgen ya como una forma de enunciar no sólo a partir de la reformulación y la reescritura, sino también como una instancia autorreferencial que devendrá en uno de los puntos principales de su poética.

En este sentido, uno de los textos más significativos –y que puede leerse como un ensayo o una toma de posición– es la carta a que hicimos referencia en capítulos anteriores, la llamada “German Letter” de 1937. Allí, plantea la necesidad de abandonar el “inglés oficial” puesto

---

<sup>2</sup> Beckett, Samuel, *Proust* (ed. Bilingüe), Barcelona: Península, 1989, p.118.

que “ cada vez más se me aparece mi idioma como un velo que uno debe rasgar para acceder a las cosas que están detrás (o a la nada que está detrás)”<sup>3</sup>. El lenguaje se muestra como una pantalla que oculta, que no ilumina y que sólo permite apreciar las cosas como elementos borrosos. Este lenguaje, sin embargo, no alude a una referencia concreta y discernible puesto que la imposibilidad ante la cual el sujeto se ve animado a conocer el mundo reconfigura una realidad mental que aporta cierta seguridad en su decir. Frente a estos límites que imponen las palabras, Beckett acepta que hay poco material con el cual trabajar, material que, inclusive, es imperfecto: “Naturalmente uno debe contentarse provisoriamente con poco. Para empezar, sólo se trataría de inventar, de alguna manera, un método para representar con palabras esa actitud desdeñosamente burlona frente a la palabra”<sup>4</sup>. Por otro lado, esta carta nos recuerda la composición de “Cascando”. Allí, Beckett utiliza el recurso de la repetición como forma de enunciar y hacer acto la idea de fracaso con relación al lenguaje, pero, también, respecto de la oportunidad que brinda ese fracaso ante la imposibilidad absoluta, “is it not better abort than be barren”<sup>5</sup>. De este modo, se invierten los términos puesto que si la poética confía en las palabras –y, por lo tanto, en el conocimiento y la acumulación– lo que Beckett propone es focalizar esa expectativa en aquello mismo que la quebranta. A partir de continuas imágenes y metáforas espaciales, Beckett dispone de dos campos de representación aislados y autónomos entre sí: el mundo exterior y el cráneo del sujeto. Según esta posición, lo poco que uno pueda hacer con las palabras quedará encerrado en el perímetro que ellas mismas diseñen. No podemos establecer un contacto más allá de ellas. El pensamiento del hombre se correspondería con una estructura lingüística que Beckett aprovechará convenientemente a partir de una perspectiva nominalista

---

<sup>3</sup> Beckett, Samuel, “Carta alemana de 1937” (uso aquí la traducción directa del alemán por Ana María Cartolano) en *Beckettiana* N°5, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1996, p. 90.

<sup>4</sup> Beckett, Samuel, *Op.cit.* p. 90.

<sup>5</sup> Beckett, Samuel, “Cascando” en *Collected Poems in English and French*, New York: Grove Press, 1977, p. 29.

extrema y a través de sus personajes, narradores o sujetos de enunciación en sus poemas. El lenguaje, de este modo, crea realidad y esa realidad interior es la que servirá como base para la experiencia y la escritura beckettiana.

Sin duda, esta posición sufrirá una evolución, tanto a lo largo de su producción poética como en el resto de los géneros que incursione. En poesía, si bien Beckett parte del monólogo interior cartesiano con *(W)Horoscope*, luego construirá un entretreído de experiencias y lecturas en *Echo's Bones*, para culminar luego con un proceso mediante el cual renuncia a concretar un sujeto individual y particular. De tal modo, la voz será la portadora del texto y enmarcará la reflexión sobre sí misma. La palabra autónoma enunciada en un texto por una "voz" será denominada por Beckett como "despalabra", tal el máximo desprendimiento en las relaciones que se intentarán establecer entre el mundo y la experiencia interior. Asimismo, el uso que ofrece para este neologismo, "Unwort", presenta una serie de reflexiones a tener en cuenta. En primer lugar, no hay que pensar en la negación de la palabra como instrumento de la enunciación, sino en inhibir al lenguaje de su uso cotidiano y darle una categoría diferente en tanto reelaboración de un susurro que se manifiesta como experiencia vital. Pero esto nos acercaría a numerosas posturas poéticas. En realidad, lo que debemos enfatizar es el hecho de que en este mismo re-  
traimiento del lenguaje se centra su poesía, es decir, que no sólo es necesario demostrar la inutilidad del lenguaje para una plena comunicación, sino también hacer acto de esa imposibilidad, con lo cual el único instrumento que resta para ello es la palabra desprestigiada. Asimismo, debemos aclarar que, al quebrantar la condición del lenguaje como elemento indispensable para el conocimiento, Beckett está aludiendo al límite infranqueable entre significado y significante propio de una postura más realista a la que él opone su posición poética. La "despalabra", entonces, implica el uso de la misma palabra, uso que tiene por principal finalidad agotar y

demostrar el agotamiento de todo enunciado. El lenguaje poético comienza así un ciclo que se cierra sobre sí mismo, evadiendo un mundo exterior que no ofrece más que vacilaciones.

Una de las principales lecturas beckettianas que remiten directamente a esta problemática ha sido la del pensamiento del sofista Gorgias y su teoría sobre la incapacidad del hombre para conocer el mundo. Su doctrina, esbozada, entre otros, por Sexto Empírico en *Contra los matemáticos*<sup>6</sup>, comienza con el siguiente planteo: "...nada existe [...] Si alguna cosa existiese no podría ser conocida porque sería pensada y lo pensado es distinto del ser [...] si pudiera ser conocido no podría ser comunicable a causa de la diferencia entre lo que se miente y lo mentido..."<sup>7</sup>. Como vemos, en esta fórmula del pensador siciliano se encuentran muchos de los motivos que hemos tratado con relación a los poemas de Beckett. Se trata de una toma de conciencia donde la inutilidad de las palabras impiden aprehender un mundo que será esencial en su poética y reafirmada luego por su lectura de la obra de Fritz Mauthner. Como veremos más adelante, Beckett desarrollará una idea similar en sus ensayos sobre los pintores. Por otro lado, en el final de una carta dirigida a Georges Duthuit en el año 1949, Beckett dice, "de ahora en más, sólo podré admitir el acto sin esperanza"<sup>8</sup>. ¿A qué se refiere Beckett con este "acto sin esperanza"? En el ensayo "Tal Coat" —aquél que forma parte de uno de los *Three Dialogues with Georges Duthuit*— nos aclara, "I speak of an art turning from it in disgust, weary of its puny exploits, weary of pretending to be able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road"<sup>9</sup>. Es interesante observar que Beckett está planteando en términos intertextuales la idea de repetición. En su obra poética, el camino intertextual comienza con sus primeros textos y de allí se dirigirá hacia la intratextualidad, donde el propio poeta

<sup>6</sup> Elegimos esta exposición ya que creemos que es una de las más clarificadoras del pensamiento de Gorgias.

<sup>7</sup> Piqué Argondans, Antoni (ed.) *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Barcelona: Bruguera, 1985, p.88.

<sup>8</sup> en *Beckettiana* N° 6, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., Buenos Aires, 1997, p. 118.

<sup>9</sup> Beckett, Samuel, "Three Dialogues" en Cohn, Ruby (ed.) *Disjecta*, London: Calder, 1983, p.139.

recircula y se apropia nuevamente de sus propias palabras y de las estructuras de los versos de manera iterativa, lo cual recaerá sobre el ritmo de algunos de los poemas. Un ritmo que, por su naturaleza repetitiva, parece volverse monótono como el camino que transita la escritura en ese constante fracasar. El contraste entre las actitudes que Beckett manifiesta en diferentes periodos de su producción puede ser establecida como la diferencia entre escribir poemas “facultativos” —es decir, eruditos y con marcadas cualidades académicas— y poemas “necesarios”, quizá más cercanos a una experiencia intimista en el poeta. La introspección, que lleva consigo la consideración de escribir “poemas necesarios”, puede corresponderse con la noción de intratextualidad que recién mencionamos, ya que el sujeto va adoptando una conciencia más plena de sus propias palabras que de las ajenas. Este tránsito de una posición a otra respecto de la escritura, nos permite imaginar que la intertextualidad se vincula con la relación del sujeto y el mundo exterior, es decir, con un sujeto cuya voz, siempre ajena, es asimilada a través de lecturas de sus propios textos. En la última etapa poética de Beckett, parece no ser necesaria la apropiación explícita de un texto ajeno puesto que son las palabras y las ideas de ese sujeto poético las que se reapropian una y otra vez como si estuviese en busca de un sentido incierto.

La erudición de sus primeros textos también se corresponde con cierta actitud propia de la época y con algunas concepciones poéticas que ha vertido en revistas literarias como *transition*, donde T.S. Eliot o Ezra Pound publicaban sus textos a partir de sus lecturas literarias o filosóficas. Harvey nos hace llegar un comentario del propio Beckett sobre sus primeros poemas, “the work of a very young man with nothing to say and the itch to make”<sup>10</sup>. Con todo, se trata de una actitud a partir de la cual se apartará con poemas más reflexivos y autobiográficos, donde el énfasis estará puesto en experiencias personales, tanto las relacionadas con su vida como las que se vinculan con su trabajo escriturario. No tener nada que decir implica, necesi-

---

<sup>10</sup> Harvey, Lawrence *Op.cit.* p.273.

riamente y en su primer etapa como poeta, la toma de la palabra del otro para poder decir: el texto ajeno se transforma en objeto de la escritura. Con el posterior cambio de actitud, es la propia grafía quien devendrá en objeto tanto para la creación del texto poético como para la reflexión sobre su propio lenguaje. Este discurso metatextual, propio de sus últimos poemas, había sido entrevisto en su primer ensayo importante, "Dante...Bruno. Vico..Joyce", donde afirma, acerca del *Finnegans Wake* de Joyce, "his writing is not **about** something, **it is that something itself**"<sup>11</sup>. Esta idea quizá haya estado circulando en distintos momentos mientras reflexionaba sobre su propia obra: escribir sobre nada, que no es lo mismo que no tener nada que decir, puede ser tomado como un punto de partida para llegar a componer cierta autonomía de las palabras frente a la referencia que plantea tanto el lenguaje heredado como la indefinida experiencia sensorial. La autonomía del lenguaje que observa Beckett en la obra de Joyce, ratificará el inicio de un camino hacia la autonomía de sus propia escritura, pero, debemos recordarlo nuevamente, en sentido contrario. La escritura de Beckett no se dirigirá hacia la expansión y la multiplicidad a partir de las citas y los juegos de lenguaje que encontramos en *Ulysses*, por ejemplo, sino que se encaminará hacia la contracción y la interioridad, aspectos esenciales de una poesía más reflexiva y sugerente. La diferencia que podemos observar entre las distintas etapas que marcamos en los capítulos anteriores, indican un recorrido que se cifra en una suerte de convulsión del lenguaje y en la toma de conciencia de unas palabras que se encuentran dentro de la "cavidad craneana", elemento fundacional de la realidad interior tanto de sus personajes, como del sujeto poético. Este estado de desolación que se manifiesta en sus poemas, también puede ser corroborado por el interés que muestra Beckett hacia ciertas lecturas que incitan ese pensamiento escéptico con respecto al mundo y el lenguaje, pero, como

---

<sup>11</sup> Beckett, Samuel, "Dante...Bruno. Vico..Joyce." en Cohn, Ruby (ed.) *Disjuncta*, London: Calder, 1983, p. 27. Las negritas son nuestras.



hiciera en sus textos poéticos, la descontextualización de la fuente le permite elegir siempre lo “peor” y las imágenes más escépticas. Entre las múltiples referencias y citas que encontramos en sus manuscritos, existe una perteneciente a los *Diarios* de Søren Kierkegaard que dice lo siguiente, “My sorrow is my castle”<sup>12</sup>, por cuanto alude tanto al encierro dentro de un mundo interior como al lamento que forma el esqueleto de ese microcosmos. Esta idea de estructura cerrada e interior también aparece en otro cuaderno, el *Whoroscope Notebook*, donde toma una cita de Gentile, “All consciousness self consciousness”<sup>13</sup>. Para el filósofo italiano, ninguna experiencia trasciende al sujeto y su acción recae sobre sí mismo puesto que el yo sólo puede ser consciente de sí. Gentile no admite presupuesto alguno por cuanto todo objeto deviene en sujeto y así el pensamiento como acción pensante construye su propio “autoconcepto”. Estas ideas se encuentran fácticamente en la obra beckettiana dado que no nos enfrentamos ante una teorización de ellas sino que, de manera cada vez más concreta, se vuelven acto en su escritura. De este modo, en este período temprano de su obra, la preocupación parece centrarse en dar cuenta de la existencia del mundo interior de un poeta que trasciende los límites de su propia escritura. Asimismo, nos muestra la necesidad de acceder a otro estado de la reflexión por medio de las palabras y el pensamiento de otros que afirman esa imposibilidad de trascender el universo individual y particular del individuo.

Con todo, debemos aclarar que Beckett se adueña de esas palabras a partir de la descontextualización y la fragmentación de la cita, así como Shakespeare se adueñaba de sus hipotextos con la intención de resignificarlos y dar un nuevo sentido a su propia experiencia literaria. Con el tiempo, estas variaciones en la poesía de Beckett se transformarán en despojamientos y

---

<sup>12</sup> Small Notebook, Ms 2901, Beckett Archive, Universidad de Reading, p. 29. La cita completa de los Diarios de Kierkegaard es: *Puedo decir de mi dolor aquello que los ingleses dicen de su hogar: mi dolor es mi castillo*. Esta afirmación se encuentra bajo el año 1839.

<sup>13</sup> Whoroscope Notebook, Ms 3000, , Beckett Archive, Universidad de Reading, p. 62.

restos, pasarán de una actitud casi teórica en sus obras a una materialización y una puesta en acción de esa poética del fracaso en la escritura. Si la realidad se encuentra en nuestro interior, si la comunicación es fallida –es decir, si no puede llevarse a cabo–, las preguntas que surgen son “¿para qué escribir?” y “¿cómo escribir?”. En los *Three Dialogues*, Beckett habla de la “obligatoriedad” del acto de creación con las palabras, aunque previamente se sepa que conducirá sólo al fracaso, sobre todo, cuando afirma, “Try again. Fail again. Fail better”<sup>14</sup>. El deseo, de este modo, queda abolido por una necesidad ética que implica intentarlo de nuevo cada vez, tal como lo dice en su poema “Pss”:

*again gone  
with what to tell  
on again  
retell*<sup>15</sup>

David Hesla considera que Beckett es “an artist who is so conscious of the discrepancy between the demands of art and the limitations of talent that he can foresee only failure”<sup>16</sup>. Ante la clara conciencia que Beckett tiene de esa limitación –que será abordada a partir de dos ángulos diferentes, la imposibilidad de conocer el mundo exterior y las fallas que el propio lenguaje conserva para dar cuenta de lo que se percibe–, dirá en su ensayo sobre los hermanos van Velde,

*Écrire aperception purament visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens. Comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que de mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement,*

para agregar más adelante:

*La boîte crânienne a le monopole de cet article*<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Beckett, Samuel, *Worstward Ho*, London: Calder, 1992, p.7

<sup>15</sup> Beckett, Samuel, “Pss” in *New Departures* N° 14, 1981

<sup>16</sup> Beckett, David, *The Shape of Chaos. An interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1971, p.5.

<sup>17</sup> Beckett, Samuel, “La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon” in *Disjecta, Op.cit.*, pp. 125 y 126.

De este modo, la experiencia —personal, única e irrepetible— no puede ser dicha sin caer en el error. El ensayo que estamos aludiendo, puesto que trata de la obra plástica de sus amigos van Velde, insiste en la idea de percepción visual. Regresamos, entonces, a aquello que decíamos respecto de *Echo's Bones* y que luego se convertirá en el título de una obra en prosa, *Mal vu mal dit*: puesto que vemos mal, decimos mal. Así pues, ¿qué posibilidades encuentra esa voz poética en el malogrado discurso que está obligada a decir?

Muchos de los poemas que estuvimos tratando encierran el problema de la visión de la realidad y su metamorfosis en el texto escrito. Una vez que se asume la existencia de la barrera entre las palabras y el mundo, los textos comienzan a establecer relaciones entre las palabras, fuera de toda reminiscencia exterior a ellas. Como vimos en uno de los fragmentos de *mirli-tonnades*, las palabras recuperan su autonomía y se juntan como las pisadas, una a una. La materialidad del lenguaje se manifiesta como el elemento final de la escritura beckettiana pues pasa a ser objeto de su indagación poética, tal como vimos en “Comment dire”. En esta reiteración del acto de escritura, sin vislumbrar ningún tipo de progreso, vemos la marca del ensayo de Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*. Beckett, en una carta dirigida a Aldo Tagliaferri en 1985, dice, “yes, Camus’ *Mythe de Sisyphe* was in my mind”<sup>18</sup>. Este esfuerzo inútil y repetitivo irá desgastando los distintos grados de representación que alguna vez pudieron tener las palabras, desgaste que se manifiesta, como ya hemos señalado, en el sujeto de la enunciación. En el ensayo sobre Proust encontramos el siguiente comentario, “el hombre es una criatura que no puede ir más lejos de sí mismo, que no conoce a nadie sino a sí y, si afirma lo contrario, miente”<sup>19</sup>. Esta práctica aparece de manera sutil en los poemas de *Echo's Bones* y luego, más enfáticamente, en los poemas inmediatamente posteriores como, por ejemplo, “être là sans mâchoi-

---

<sup>18</sup> Ms 4090, Beckett Archive, Universidad de Reading.

<sup>19</sup> Beckett, Samuel, Op.cit., p.70.

res sans dents” o “Rue de Vaugirard”, donde una primera persona alude al mundo mientras asiste a la íntima mirada que produce una imagen que, a su vez, es atravesada por las palabras, es decir, por el pensamiento. Más adelante, el sujeto reflexionará sobre ese límite con el mundo en “Casando” o “Ascension”. Dicha reflexión estará inscrita en su mente, en su cavidad craneana y, de alguna manera, tendrá por objeto a las palabras que hablan del mundo. El objeto se presenta indeterminado porque no puede ser aprehendido empíricamente y, por lo tanto, queda estático en su lugar: su imagen fallida es elaborada por el pensar del sujeto y por la voz que dice en el poema. Una apropiación que, por ser fallida, es única e individual como la mala lectura cuando, en su repetición, constituye un sujeto que “dice mal”. Esta indeterminación se traslada al sujeto en los últimos poemas por medio del recurso del desdoblamiento, tal es el caso de “je suis ce cours de sable qui glisse” y “Mort de A.D.”. En otros, se presenta en forma más extrema con la plena objetivación del sujeto en un otro. Entre los poemas que pueden servirnos para ejemplificar esta última posición, se encuentran “something there” o “hors crâne seul dedans”, en los cuales no se explicita en forma directa el yo poético, sino que se habla del mecanismo de percepción del sujeto a través de los objetos. Este recorrido resulta interesante ya que si volvemos a los comienzos, observaremos que la creación de la máscara del personaje “Descartes” en *(W)Horoscope*, estaría manifestando una necesidad por encontrar un medio a través del cual decir. Una vez que es hallado, la voz del poeta se lo apropiará a fin de construir un personaje en primera persona que luego, por medio del desenmascaramiento, dará paso a la exposición de la voz, sin rasgos físicos, históricos o biográficos que la puedan caracterizar. Esa primera máscara rasgada será atravesada por un lenguaje que no encontrará nada detrás, ni siquiera un sujeto, sino sólo una voz. Si pensamos en su obra dramática, veremos que ocurre algo similar en la pieza *Not I* de 1972 donde la protagonista es una boca que borra todas las marcas posibles que caracterizarían a un personaje dramático. Al mismo período, pertenecen

los dos poemas a los que hacíamos referencia anteriormente. Esta indeterminación del sujeto aparece también en su prosa y llega al extremo en textos como *Company*, donde el narrador se constituye con su voz a partir de la creación de un “alter ego” mental con quien conversar y hacerle compañía.

Por otro lado, la composición dispersa de *mirlitonades* supone también la de una voz poética que no puede constituir un yo completo y seguro. No hay certidumbres, sólo intentos de llegar a construir un mundo interior que sólo es comprendido parcialmente aunque los sujetos aseguren lo contrario. Es decir, si ese interior se desarrolla en el lenguaje y el lenguaje para Beckett es una herramienta imperfecta, no queda ninguna posibilidad que permita desarrollar un conocimiento verdadero. Aún así, si estos personajes están seguros de esa percepción, indudablemente, esta premisa se convertirá en lo único que pueden aludir y, por consiguiente, en la única manera de conocimiento verdadero. Sujeto y lenguaje son dos caras de una misma moneda, indisolubles en la creación beckettiana. ¿Cómo decir?, ¿a partir de dónde decir?, ¿qué se puede decir?, todos estos cuestionamientos darán forma al sujeto de enunciación y al sujeto del enunciado, que se mostrarán cada vez más entrelazados y firmes en el desarrollo de su poética. En su último poema, “Comment dire”, nos plantea esa fusión. Sujeto y texto resultan similares porque en este poema la voz es, precisamente, el sujeto. El mundo exterior y las intertextualidades se difuminarán en la única experiencia plausible de los poemas: interrogar e interrogarse. Asimismo, el cambio de idioma reviste una actitud crítica sobre su propia lengua madre, una desretorización que implica alejarse del automatismo e ingresar en la sutileza verbal de otra estructura sonora y semántica. Vivian Mercier, por ejemplo, recalca que los poemas que Beckett escribió en francés tienen un trabajo con el sonido más rico que los escritos en inglés<sup>20</sup>. Sin

---

<sup>20</sup> Mercier, Vivian, *Beckett / Beckett*, New York: Souvenir Press, 1990, p. 139.

embargo, debemos aclarar que esta característica irá instalándose en los poemas ingleses, sobre todo, en aquellos donde se enfatiza la repetición y la aliteración.

En Beckett, la poesía y el ensayo funcionan no sólo como una indagación del género sino como una reflexión sobre el lenguaje. Encontrar palabras que fracasen implica encontrar un yo que dé respuesta a ese fracaso. Quizá, estas palabras hayan querido aludir al silencio de la cavidad craneana. En ese caso, la imposibilidad se presentaría como un programa poético ya desde su inicio. La utilización del recurso intertextual como eje de sus primeros poemas responde tanto a las necesidades poéticas típicas de los modernistas anglosajones de principios de siglo, como al uso de la palabra del otro como una unidad constituida que, dada la naturaleza misma del lenguaje, debe ser descentralizada. Escribir con la menor cantidad de recursos es la salida que encuentra Beckett para la realización de esta poética del vaciamiento y el despojo, minimalismo que se produce en el lenguaje y también en el pensamiento del sujeto. Lo interesante aquí es remarcar el modo en que Beckett pudo construir una obra poética tomando el fracaso como inicio de su constitución. Si las palabras ya no guardan relación con el mundo exterior, el sujeto está en continua formación y en plena mutabilidad, frente a lo cual ya no puede considerar el pasado como una entidad, sino como un devenir en la enunciación. Por ello, la memoria se reduce a una serie de fragmentos del pasado que anuncian un presente fuera del mundo, con lo cual no se puede constituir un sujeto completo, ya que el pasado es arrebatado y transformado por él mismo a través de sus palabras. Como dice Beckett en *Proust*, “no podemos huir del ayer porque el ayer nos ha deformado y ha sido deformado por nosotros”<sup>21</sup>. A través de diferentes círculos, propios de la comedia dantesca, Beckett atraviesa diferentes capas hasta acercarse al “*ideal core of the onion*” mientras rasga los velos del lenguaje para encontrar detrás, una y otra vez, palabras que no pueden decir más que el poema, que no puede

---

<sup>21</sup> Beckett, Samuel, Op.cit. p.12.

decir más que la superficie que se repite de manera casi idéntica en cada capa, como en la metáfora de la cebolla. A partir de esta enunciación continua, la simultaneidad temporal que podemos reconocer en Beckett, implica la modificación de la sentencia cartesiana "*cogito-sum*" de tal manera que el decir se compenetre en un instante bajo tres aspectos: "pienso-digo-soy". En suma, es bien dable afirmar que, en la poesía de Samuel Beckett, el sujeto es en el pensamiento y el pensamiento es una escritura que se piensa: el sujeto se decodifica a través de una palabra que lo anula y sólo permite que la voz lo vaya conformando una y otra vez. Con todo, cabría preguntarse si esta imposibilidad no nos acerca a una posible escritura signada por la ausencia de quien dice y, como consecuencia, por la presencia (sugerida) del silencio.

# Capítulo XI

## Coda. Escritura y silencio

*-le cris silencieux « je suis » que l'os entend,  
dont le pierre meurt, dont croit mourir ci qui ne fut jamais-*  
René Daumal

### **EN OTRAS PALABRAS: UNA APROXIMACIÓN AL ORIGEN**

Comencemos este último capítulo con un ejemplo que le hubiera atraído a Beckett, es decir, con una referencia a la ciencia. Si para la teoría científica, el origen del tiempo se produjo a raíz de una explosión representada por la onomatopeya *Big Bang*, es posible sospechar que el tiempo en el cual estamos inmersos tiene su principio en el ruido. Como contraparte, en el *Génesis* bíblico, en forma más poética y metafísica, se relata este comienzo a partir de la enunciación del Verbo que crea. La relación, entonces, que podríamos establecer a partir de estos dos enunciados, tiene un doble camino: en primer lugar, el binomio silencio-ruido que se aleja de la palabra articulada y, en segundo lugar, la relación silencio-palabra que lleva consigo la problemática de la demarcación de un yo que enuncia y que, por consiguiente, *es* (adquiere una identidad) en el silencio. Todo ello resulta paradójico. Sin embargo, tras estos dos recorridos, el silencio queda relegado a un instante anterior a la historia y, sospechosamente, al lenguaje. Más adelante, a lo largo de la historia del pensamiento, será uno de los motores de la reflexión poética y filosófica así como también de la creación, ya sea literaria, musical o, incluso, plástica. Desde los místicos medievales hasta los poetas contemporáneos, encontramos la cuestión de la relación del lenguaje con el contexto social e intelectual, es decir, con el mundo y los elementos que rodean a quien enuncia. Esta problemática sugiere que el hombre, dado su lugar en el mundo, recibió como imposición la tarea de nombrar, facultad que posee y que, de alguna



manera, parece justificar su relación con el universo, su pertenencia a él y, en algún sentido, también las formas de su apropiación.

Así pues, entre los místicos, encontramos un intento de decir esa búsqueda a través del nombre de Dios, uno de los problemas centrales de la tradición judeo-cristiana. Entre los filósofos y los poetas, cada uno con sus diferencias<sup>1</sup>, el punto de mira cambia para centrarse en la búsqueda del nombre de las cosas y la relación que este nombre establece con su objeto. En esta relación, cuando la creencia se concentra en una perfecta conjunción entre la palabra y la cosa, ésta se torna hegemónica y cree poseer la autoridad de una verdad. Una vez consciente de que existe un defasaje entre estos elementos, la noción de un discurso unívoco y una verdad absoluta quedan abolidos. Tanto el filósofo como el poeta, se internan en este campo de incertidumbres y reflexionan sobre su material de trabajo, el lenguaje. Si la verdad queda descartada de la acción discursiva, el silencio se hace presente como referencia ineludible de esa verdad que no es expresada o, mejor dicho, que no puede ser expresada, tal como lo plantea Beckett en numerosas oportunidades que ya mencionamos. Sin embargo, en su caso, no se plantea una verdad que deba enunciarse, sino un dilema respecto del lenguaje y sus posibilidades: la experiencia individual, que al ser individual no se manifiesta como verdad absoluta sino como relativa, es atravesada por el lenguaje y luego es enmarcada y delimitada en su expresión. Como vimos, este murmullo que se impone al sujeto limita las posibilidades de la enunciación. Beckett utiliza este límite como el espacio de *poiesis*: el sujeto poético sabe que lo que obtiene de ese fluir continuo del lenguaje son sólo restos que quedan depositados en el fondo de la memoria. Por ello, los recuerdos de los personajes beckettianos y la enunciación que presenta en sus

---

<sup>1</sup> Es interesante pensar en la relación que se establece entre filosofía y poesía, la cual es un elemento central en el pensamiento de Heidegger, Gadamer, María Zambrano, Eduardo Nicol, etc. Por lo general se plantea que la poesía se acerca más a aquello que el filósofo calla. Los casos en que pudimos apreciar esta problemática en forma más notoria es en los poemas de Heidegger y en los textos poéticos de María Zambrano.

poemas, corresponde a un recuerdo del lenguaje y no de los acontecimientos, un artificio literario que le daría mayor peso a la voz que enuncia que al sujeto en sí mismo. De allí que el cuerpo aparezca muchas veces como inmóvil o ausente y la presencia se manifieste desde el hecho poético a través de una voz.

La pregunta que podríamos hacernos frente a semejante planteo, vía Mauthner, se vincula con las posibles manifestaciones de la comunicación y sería la siguiente, ¿qué correspondencia se puede establecer entre el mundo y las palabras? O, si por el contrario, es necesario y, a veces, obligatorio callar ante el mundo y las divinidades para que las cosas ingresen en el discurso por medio de su silencio. Beckett detecta en el poeta un personaje condenado a expresar. Si, como ya tratamos, el mundo está separado del yo-sujeto, las cosas no interfieren directamente en el discurso sino únicamente como experiencia de lenguaje, como un defasaje que deja una zona libre de interpretación, en suma, la no correspondencia entre las palabras y su objeto relativo. En forma paradójica, también podríamos concebir el lenguaje como una "cosa" en el mundo y, consecuentemente, cómo deviene en objeto de su propio decir ya que es, bajo esta perspectiva esbozada por Beckett, la experiencia más segura que tiene el emisor en cuanto estructura textual. La pregunta quedaría formulada de la siguiente manera, ¿qué dice el lenguaje de sí mismo en cuanto cosa? Inevitablemente, también hay una zona indeterminada donde el silencio se hace presente. En su ensayo acerca de la angustia del lenguaje<sup>2</sup>, Blanchot señala la grieta que se abre entre el deseo del poeta y su propia escritura, enfatizando así el silencio que, necesariamente, se establece en todo texto, un silencio que podría tornarse aún más extremo si lo llevamos al accionar de cualquier enunciación. Si, como decía Mauthner, el lenguaje tiene su origen en una estructura metafórica<sup>3</sup>, cada enunciación presentaría una perspectiva distinta del

---

<sup>2</sup> Blanchot, Maurice, "Sobre la angustia en el lenguaje" en *Falsos Pasos*, València: Pre-textos, 1979, p. 8.

<sup>3</sup> Cf. Mauthner, Fritz, *Op.cit.* p. 110 y ss.

mundo, así como también una recepción individual y única de cada enunciado. Tanto el emisor como el receptor se ubicarían en niveles de sentido diferentes pese a que utilicen un código en común. En realidad, es imposible que dos percepciones de la realidad resulten idénticas y puedan ser compartidas puesto que las relaciones entre ese lenguaje individual y las cosas tampoco suelen ser idénticas. En su obra, Beckett hace hincapié en esa relación oblicua entre el lenguaje y el mundo si bien, en el caso particular que estamos tratando, nos muestra una separación casi concluyente entre estas dos instancias. Así pues, la escritura enmarcaría un silencio que particulariza cada discurso puesto que se produce por un defasaje siempre diferente en cada enunciación, según cada sujeto. Este silencio puede ser entendido como el secreto que, ineludiblemente, guarda y oculta toda escritura y que se manifiesta como una sutil sugerencia. El poeta posee la palabra y, por su naturaleza, debe llevar consigo también el silencio, de la misma manera que el músico establece una relación entre los sonidos y los silencios: existe una solución de continuidad entre estas dos instancias de la enunciación, ya que poseer uno es arriesgarse en el otro. "Callar" es guardar las palabras, "decir" es exponer el silencio.

La poesía de Beckett recupera esta última instancia de exposición del silencio y lo hace a partir de una poética que se funda en la elipsis. Su escritura, que como acción se desenvuelve en el vaciamiento y en el despojo, recupera esa vacilación entre el decir y el desnombrar. Si el silencio en estado puro no puede ser percibido fácticamente<sup>4</sup>, y por lo tanto quizás, puede ser sólo imaginado como concepto, lo que nos queda es únicamente su representación artificiosa e, incluso, una suerte de experiencia individual y no comunicable. Frente a esta reflexión, se nos abre un interrogante: ¿cómo representarlo con palabras?, es decir, ¿cómo hacerlo con un elemento que parece su opuesto pero que también es su complementario? Nos encontramos ante

---

<sup>4</sup> Se ha experimentado numerosas veces la posibilidad de la aislación, pero obviamente en el momento de percibir ese silencio aislado, escuchamos los sonidos de nuestro organismo. John Cage, cuenta su experiencia y señala el sonido del corazón como perturbación de ese silencio "artificial".

la representación de lo "irrepresentable" que, en literatura, se producirá a través de las palabras, aquéllas que, paradójicamente, lo constituyen. Las obras de Beckett emergen de una noción de irrepresentabilidad que vislumbró a partir de una expresión imposible. En realidad, debemos reconocer que nos encontramos frente a un elemento similar al silencio, es decir, frente a una representación donde lo impronunciable ocurre en un doble sentido. Por un lado, si el silencio es pronunciado, obviamente, dejaría de ser silencio ya que en su propia naturaleza se encuentra la "inpronunciabilidad". Por otro lado, es imposible que sea pronunciado porque su lugar es el origen, permanece en el momento anterior al instante en que el lenguaje comienza a marcar su diferencia con lo "otro" en su enunciación, si bien cumple la función de delimitación de esa misma voz poética. De tal manera, se trata de un silencio que se ubicaría más allá de nuestras posibilidades de mera actitud discursiva. La existencia de las palabras, mediada por la mirada de nuestra naturaleza como seres discursivos, se encontraría sometida a la impureza del silencio mientras nuestro conocimiento del aquél se encuentra minado por la experiencia en sí que modifica y, de algún modo, establece nuestro lenguaje.

En el campo de la poesía, las distintas experiencias con la grafía, por caso, con el material de la escritura, aportan una mirada que podría ayudarnos a comprender esta cuestión. Más precisamente, la poesía concreta se presenta como una instancia interesante para continuar reflexionando sobre esta problemática ya que, por lo general, no trabaja con la enunciación propiamente dicha, sino con la distribución en el espacio silencioso de la página. Tomaremos un ejemplo proveniente de la obra de Eugen Gomringer, un poeta que nació en Bolivia, pero que desarrolló su actividad poética en Alemania, donde intentó una posible representación del silencio en un poema editado en 1969<sup>5</sup>. Lo vemos:

---

<sup>5</sup> Millán, Fernando y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad, Antología de poesía experimental*, Madrid: Alianza, 1975, p. 110.

SILENCIO SILENCIO SILENCIO  
SILENCIO SILENCIO SILENCIO  
SILENCIO SILENCIO  
SILENCIO SILENCIO SILENCIO  
SILENCIO SILENCIO SILENCIO

En esta representación encontramos, por un lado, el vacío que encierra el grupo de palabras, pero el mismo encuentra su sentido en las letras que lo rodean. Sería interesante considerar esta reciprocidad entre forma y contenido ya que remarca de un modo particular la relación lenguaje-silencio que planteamos anteriormente. Se trata de una estructura similar a la representación del vacío en la creación del símbolo en el número 0 (cero), es decir, el encierro de un vacío por el trazo de la tinta. Estos dos momentos de la formación del mensaje se presentan como complementarios. La palabra surge como un elemento repetido y, por lo tanto, como otro indicio del vaciamiento, no sólo por la forma que el poema presenta, sino también en cuanto al sentido, ya que una sola palabra implica la resignificación del resto, no como una exploración en profundidad, sino como una reflexión en la superficie del poema concreto en sí. Como ya hemos tratado, la repetición también se vuelve un claro ejemplo del desnombrar en la poesía de Beckett, sin embargo, la estructura sintagmática que elegirá más bien aludirá a otra experiencia con el lenguaje que no se relaciona con la neutralidad del sentido, sino con un discurrir hacia el menos. En este sentido, la experiencia de la percepción en el poema concreto no sólo se reduce a la lectura (podemos sospechar que se lee una sola vez la palabra "silencio" en la reconstrucción de un sentido posible en este ejemplo), sino que se proyecta hacia lo meramente formal. La naturaleza lingüística del poema, que quedaría en segundo lugar, no está conformada para ser enunciada en la "lectura", sino que permanece en silencio dentro de un poema que sólo quiere ser observado. El hiato que se produce entre enunciación e imagen se desplaza hacia otro lugar en el campo de la poesía "tradicional" y lleva este blanco hacia un deseo callado y escondido, ya sea mediante el despojamiento textual que se produce ante la imposibilidad de

dar cuenta de él o, por el contrario, con la sobreabundancia de ciertos textos que imprimen en sí la idea barroca del *horror vacui* a través de un vacío que podemos emparentar con la noción de silencio. Nuevamente, como aludíamos con respecto a la obra de Beckett, la exposición alude a la manifestación de lo silencioso. Según Martin Heidegger, “el decir de un poeta permanece en lo no dicho”<sup>6</sup> debido a que entre el texto y el silencio ocurre una instancia diferida que ocuparía el lugar de “palabra buscada” –*le mot juste* de Flaubert– frente a un poema que sería un estado borroso del verdadero deseo del poeta. Respecto de ello, Mauthner afirma, “mientras la poesía sea poesía tendrá contornos inseguros”<sup>7</sup>, aludiendo, justamente, a la caída de ese discurso cerrado, listo para entrar con esa incomunicabilidad del poema en un espacio de apertura del sentido a través de su manifestación. Invariablemente y en primer lugar, el poema induce a mirar hacia la superficie callada del texto por cuanto “leer” sería simplemente observar detrás de las palabras e imaginar (o re-elaborar) el silencio que ellas esconden, ya sea como secreto o imposibilidad. Así, el pensamiento entra en diálogo con el poema y se extiende fuera de los límites de la posible enunciación, ya que el texto es el desarrollo de un pensar fuera de él que a su vez es silenciado y enmascarado con palabras.

Cabe señalar que, más allá de la obra del mismo Beckett, el silencio también parece vincularse con el campo de lo sagrado, con aquéllo que oculta todo misterio y que, por lo tanto, no debe (ni puede) ser dicho. Si recordamos “La estatua de sal” de Leopoldo Lugones o “El espejo y la máscara” de Jorge Luis Borges, encontraremos una posición que revela lo indecible y que representa aquello que calla y esconde el texto. El caso de Borges parece más vinculado con la exposición de una teoría poética: la “Belleza” no puede (ni debe) ser conocida, ya que nos pondría, como dice George Steiner con respecto al hombre hablante, en calidad de contricantes

---

<sup>6</sup> Heidegger, Martin, *Camino al habla*, Barcelona: Serbal, 1987, p.35.

<sup>7</sup> Mauthner, Fritz, *Op.cit.* p.109.

de las divinidades<sup>8</sup>. En Lugones, por el contrario, lo prohibido marca su presencia fuera de la estructura del texto. En ambos casos el posible conocimiento del silencio, de aquello que se encuentra por fuera de la enunciación implica otro conocimiento (y probablemente el mismo): la muerte. Esta problemática, se vincula en forma directa con lo arcano y lo prohibido. Si pensamos que uno de los vocablos latinos que alude a “prohibición” es la palabra *interdicto*, podríamos pensar que el silencio (lo callado) es, metafóricamente, aquello que está en medio de lo dicho y que no es lo enunciado, sino lo silenciado o, en su defecto, lo que debe ser silenciado. Si todo texto en cuanto enunciación es exposición de un silencio que está siempre presente, todo decir es una metáfora de la muerte, de aquello que calla absolutamente. En el poema dramático *Rockaby*, Beckett crea la imagen de un callar absoluto por detrás de una voz: la mujer sólo pide más lenguaje para alejar el silencio que puede sentir a través las palabras para que, de algún modo –tal como ocurre con todos los personajes beckettianos–, generen una pantalla que la separe de esa nada a la que se encuentra expuesta. En este sentido, decir implica alejarse de un espacio real, es agonizar y, por lo tanto, entrar en una disputa con la experiencia de lo silencioso en estado puro porque no es posible hablar de esa experiencia y porque sólo contamos con un parecer desde la muerte del otro. A partir de nuestra perspectiva, es decir, a partir del lugar donde se presenta la posibilidad de decir, el silencio se aleja de las palabras de la misma manera que la muerte se acerca a nosotros.

Si variamos el punto de mira y tomamos un pequeño tratado de fines de siglo XVIII, *El arte de callar* del Abbé Dinouart<sup>9</sup>, observaremos que el silencio es un valor que se vincula con lo dicho, que establece un vínculo estrecho con las retóricas y que se muestra como una forma de recuperar el buen decir con el aprendizaje del callar. Dice Dinouart, “el tiempo de callar

---

<sup>8</sup> Steiner, George, *Lenguaje y Silencio*, Barcelona: Gedisa, 1982, p.65.

<sup>9</sup> Abate Dinouart, *El arte de callar*, Madrid: Siruela, 2000.

debe ser el primero cronológicamente y nunca se sabrá hablar bien si antes no se ha aprendido a callar”<sup>10</sup>. Así pues, el comienzo del aprendizaje se remonta al no decir con lo cual, implícitamente, alude a las fallas que el lenguaje acarrea. A este respecto, la necesidad del silencio también representa el buen uso de las palabras: decir es demostrar la intuición que uno tiene del silencio, acercarse a la enunciación desde la precavida experiencia del callar porque “sólo se debe dejar de callar cuando se tiene algo que decir más valioso que el silencio”<sup>11</sup>. Este acto volitivo privilegia el lugar del silencio frente al de la palabra, una instancia que es anterior a toda enunciación y que nos lleva por el camino de una interrogación más escéptica, pero también más poética: ¿hay algo más valioso que el silencio? Para dar respuesta, en principio, deberíamos decir que hay tres tipos de silencio. En primer lugar, lo que se calla volitivamente o el secreto, en segundo lugar, lo que es imposible decir o el misterio y, en tercer lugar, lo que no se debe decir. En los tres casos, las palabras manifiestan metáforas de sus posibilidades e imposibilidades por medio de diferentes recursos como la perífrasis, la metáfora, la sinécdoque, etc. Cuando Wittgenstein, en su proposición más famosa del *Tractatus Logico Philosophicus*, plantea “De lo que no se puede hablar hay que callar”<sup>12</sup>, en realidad, se acerca al tono de la literatura mística<sup>13</sup> y, sin proponérselo en primera instancia, recupera una mirada diferente del pensar más allá de los límites de la estructura lógica que propone. En este punto, surge una variante del postulado blanchotiano, el límite entre el pensar y el decir. Debemos considerar que existe, empero, una instancia anterior, el nombrar o, en palabras de Franco Rella, “ningún otro lenguaje, sino el del hombre es nombrante”<sup>14</sup>. El nombre en sí permite que el lenguaje ingrese, teóricamente, en el ámbito de lo comunicable. Frente a esto, el lenguaje poé-

<sup>10</sup> Abate Dinouart, *El arte de callar*, Madrid: Siruela, 2000, p. 51.

<sup>11</sup> Abate Dinouart, *El arte de callar*, Madrid: Siruela, 2000, p. 51.

<sup>12</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Barcelona: Altaya, 1997, parágrafo 7, p. 183.

<sup>13</sup> Ver Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Barcelona: Altaya, 1997, parágrafo 6.522.

<sup>14</sup> Rella, Franco, *El silencio y las palabras*, Barcelona: Paidós, 1992, p. 168.



tico, dada su naturaleza, rescata en ese nombrar por primera vez, no sólo la ausencia del objeto, sino ante todo el silencio de las cosas. Como aclaramos con respecto a la obra poética de Beckett, si las cosas están fuera del alcance de la percepción del sujeto, cuando se nombra se está creando lenguaje (o uso de lenguaje) y es, en este uso, que la distancia con el mundo se hace cada vez más notoria. Nombrar implicaría apropiarse del objeto si bien lo hace, paradójicamente, en su ausencia a fin de poder, según Beckett, “rasgar y atravesar” el nombre que alguna vez ese objeto tuvo. Nombrar, de este modo, es alejar la cosa para aprehender el lenguaje junto al silencio que le da forma a ese murmullo incesante. Entre el mundo que cada individuo cree conocer (es decir, conoce mal<sup>15</sup>) y las mismas palabras se encuentra este silencio que constituye tanto al mundo y sus cosas como al lenguaje y sus pausas necesarias. Indudablemente, el silencio es un elemento en que colaboran ambas partes.

El poeta sólo puede conocer el silencio del mundo a través de las palabras. Como ya hemos visto, en Beckett está presente una posición solipsista puesto que, cada vez que nombra, siempre lo hace por primera vez, olvidando, por variaciones particulares, el posible nombre original de las cosas. Por otro lado, cada sujeto estaría en una posición similar y compartiría con el resto esa zona silenciosa del discurso y la experiencia. Se sabe que hay algo allá, *something there* que no puede ser identificado porque, precisamente, no puede ser bien percibido ni nombrado por una palabra que pueda ser compartida. Una actitud igual de radical se encuentra en la *Carta de Lord Chandos* de von Hoffmannsthal<sup>16</sup>, donde un escritor se precipita al abandono de su escritura poética. Paradójicamente, los textos dicen el callar y, en muchos casos, toman la palabra del otro para decir su propio silencio. Las palabras ya pronunciadas por otro devienen en cosas del mundo, pero con un silencio particular que tal apropiación res-

---

<sup>15</sup> Y, siguiendo a Beckett, podemos agregar que si conoce mal no lo conoce en absoluto.

<sup>16</sup> Von Hoffmannsthal, Hugo, *La carta de Lord Chandos y algunos poemas*, México: F.C.E., 1990.

cata. En el caso del austríaco, tomar la voz epistolar de Lord Chandos –con la distancia temporal y espacial que esto supone– daría cuenta de una distancia necesaria en la apropiación de la voz del otro para decir su silencio al lenguaje. El poeta toma partido por el abandono de sus palabras y recupera la noción de silencio primordial del cual se alejó por su escritura: en este silencio se encuentra la muerte. El poeta calla su no pertenencia al lenguaje y, a la vez, lo enuncia para apropiarse de las palabras. Quizá, nos esté planteando que, para poder ser, uno está condenado a las palabras. El silencio, de este modo, resultaría impensable fuera de los límites del lenguaje. Su sonoridad, cuando enuncia, se transforma en la estructura que lo lleva hacia su propio límite mientras que al poeta lo conduce hasta el límite de lo indecible, una condena de la cual Beckett se hará cargo, alejándose de la visión mística de la prohibición y de la imposibilidad, para ingresar con una mirada reflexiva sobre las palabras y la obligación de decir.

### ***LO QUE LA ESCRITURA OCULTA: ¿CÓMO REPRESENTAR LO CALLADO?***

Desde sus comienzos, la obra de Samuel Beckett reconoce que es imposible decir con la estructura cartesiana. La estructura mental del personaje en *Murphy* es una elocuente prueba de ello: necesita aislarse del mundo para sentir su identidad en forma plena, se aísla con unas bufandas, tapa sus ojos, sus oídos, inmoviliza su cuerpo en una silla y termina con la descripción de ese aislamiento, “then it set him free in his mind”<sup>17</sup>. En su producción posterior, Beckett ya no describirá el aislamiento, sino que, simplemente, escribirá la soledad del personaje. La memoria, parte indudable de su complejo sistema literario, aparece como forjadora de un presente de enunciación de la propia identidad y particularidad del personaje. El aparato reflexivo sabe que lo dicho no es lo que se quiere decir puesto que el silencio, en la concepción misma del fracaso beckettiano, termina con una posición extrema: para decir, se niega a decir y, finalmen-

---

<sup>17</sup> Beckett, Samuel, *Murphy*, London: Calder, 1993, p.6.

te, se hace la pregunta *comment dire*. Este silencio se corporiza cuando somete al lenguaje a su propio despojamiento, cuando aparece en el vaciamiento del signo y la estructura poética tras un desarrollo que será recurrente en toda su obra. Recordemos que Beckett abandona su lengua oficial, el inglés, para –entre otras cosas– renunciar al uso automático de una retórica que lo encierra en una estructura textual que lo desborda. La imagen de un lenguaje que debe ser rasgado<sup>18</sup> nos enfrenta nuevamente con la búsqueda de aquello que el lenguaje calla y esconde en su enunciación. Beckett plantea la posibilidad de la Nada, homologada aquí a ese silencio inicial a partir del cual aprendemos a decir. Se trata de un valor poético en tanto sugerencia de sentido o de un eje en su escritura que parte de las grietas y hiatos que arroja el lenguaje: una escritura del hueco y el simulacro.

En *Company*, por ejemplo, el narrador simula un diálogo y, en esta simulación, expone sólo un callar puesto que las palabras quedan guardadas para sí mismo en una estructura dialógica de pensamiento. Un elemento importante en esta mutación es la memoria de quien enuncia, por caso, de ese narrador indeterminado que asume el protagonismo de su propio pensamiento, con todo, sólo puede constituirse como “sujeto” a partir de la percepción de sí mismo como otro, es decir, construyéndose a sí mismo como relato o como ficción. La problemática planteada a partir de esta duplicación del sujeto es la falta de vinculación entre los dos términos ya que “ese otro” es un referente vacío: no hay otra manera de decir más que sobre sí mismo, llevando a la narración hacia la imposibilidad de presentar el conocimiento del mundo más allá del propio pensamiento de quien narra, en última instancia, hacia una realidad que pertenece a su mundo interior y que, por lo tanto, no puede ser dicha. La memoria se convierte así, no en recuerdo de una experiencia, sino en recuerdo de un lenguaje que se levanta frente a un telón de fondo silencioso y cuya extensión –metafóricamente hablando– se mide a partir de las pare-

---

<sup>18</sup> Beckett, Samuel. *Disjecta*, London: John Calder, 1983, p. 171.

des del cráneo del sujeto. Las palabras construyen un pasado en el relato, desnudan las tramas del texto y formulan la manera en que esa voz piensa cómo decir bajo un silencio indeterminado por la experiencia fáctica, pero condicionado por la experiencia lingüística. En este sentido, podríamos pensar en "Comment dire" como un soliloquio através del cual un sujeto se cuestiona su lugar de enunciación. Esta idea irá trasladando el poema hacia el silencio, encontrando un punto de enunciación en el balbuceo y el murmullo que, de por sí, ya es un casi decir y un casi callar. La voz que intenta recuperar el habla articulada lo hace desde aquellos recursos que parecen desarticularla: repetición, verso cortado, etc. En el sistema del poema, el silencio hace su aparición en esos guiones que acompañan a las palabras y sentencian el sentido del fracaso de la enunciación. Si retomamos los binomios ruido-silencio y palabra-silencio planteados anteriormente, podremos observar que allí se forja una variable que remite al movimiento-quietud puesto que todo movimiento implica sonido y toda quietud prefigura el silencio. A partir de esta perspectiva, los personajes de Beckett buscan el silencio desde la inmovilidad e intentan dar cuenta de una realidad interior por medio de las palabras que enmarcan su pensamiento. Si comparamos algunos poemas de *Echo's Bones* con los escritos del tercer período, veremos que se produce también un detenimiento en la voz poética, es decir, poemas como "Enueg I" o "Enueg II" presentan un recorrido espacial con una percepción primaria del paisaje que es reelaborada en el texto. Sin embargo, si tomamos textos posteriores, observaremos que la voz que enuncia presenta una inmovilidad notoria que se corresponde con el lugar secundario que ocupa el sujeto con respecto a las palabras: en esta instancia de la poética beckettiana, se establece un movimiento mínimo que se origina en el discurso del pensamiento y la autonomía que las palabras parecen adquirir.

Por otra parte, es en *Mirlitonnades* donde Beckett reflexiona estas cuestiones a partir de otra óptica: la voz del poeta se fragmenta; entra en un estado más íntimo de la reflexión poética y, en este ensimismamiento, el silencio se apropia de las palabras y la voz poética intenta aferrarse a ellas tras el murmullo que desea alejarse del silencio o del callar.

*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*<sup>19</sup>

En este poema, las palabras se presentan como un balbuceo producido por el abandono de su lengua y el ingreso a una nueva por la que siente extrañeza, la distancia entre las palabras y las cosas se muestra más evidente que nunca. En este despojamiento, encontramos que las palabras hablan de las palabras mientras el silencio se desliza por entre ellas. La voz se inserta en un espacio de enunciación y pretende no callar jamás. El deseo, una vez más, se ve invadido por la palabra que lo dice y que, consecuentemente, lo aleja de su concreción. A partir de este fracaso, el silencio aparece como la fundamentación de un uso del lenguaje y como la obligación de decir que hace al poeta: en palabras de Blanchot, un “decir” para no morir. Sin embargo, esta caracterización de la voz poética se irá esparciendo y fragmentando a lo largo de la obra poética de Beckett, dando lugar a una voz intimista y cada vez más cercana al cuestionamiento por la enunciación y por la imposibilidad de decir. El poeta se ve ante la disyuntiva de callar y en la obligación de expresar, una condena que une a Beckett con la figura de Lord Chandos. No disponer de material a partir del cual expresar lo llevará a escribir desde el agotamiento<sup>20</sup>, la obligación de este último poema: si no hay qué decir, el texto poético declara ese impedimento, no a un nivel semántico, sino en el plano de la composición textual. La postura

<sup>19</sup> Beckett, Samuel. *Mirlitonnades*, *Op.cit.*

<sup>20</sup> Esta idea de la literatura del agotamiento la tomo del artículo de John Barth. Cfr. “Literatura del agotamiento” en Jaime Alazraki (ed.) *J.L.Borges. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus, 1976, pp.170-182

de Samuel Beckett se centra en la reflexión sobre las posibilidades que tiene el poeta para “expresar” mientras se aleja de la mística y se acerca a una visión fáctica de las posibilidades del lenguaje como vehículo de conocimiento y comunicación. El poeta no calla, sino que expone su silencio a través de las palabras, como si se tratase de una necesidad por escapar del vacío. Beckett recurre a la imposibilidad del decir para hablar del decir y quiebra la relación cotidiana con los objetos, intercalando aquéllo que forma el origen y la necesidad de la escritura: el silencio. Estamos, ahora, frente a una palabra que se dice en su propia ausencia, en su despojo y en su simulacro. Quizás se trate de otra insospechada representación del silencio que, por su alteridad, se manifiesta como su propio fracaso.

## A modo de conclusión

Nuestro trabajo de investigación sobre la poesía de Samuel Beckett nos ha llevado a transitar por una zona apartada de su producción. El arco que se inicia con *(W)Horoscope* y que termina con "Comment dire", sugiere un escenario donde el sujeto y, más tarde, la voz se convierten en las figuras casi excluyentes de su manifestación poética. De algún modo, Beckett siempre se ha mostrado consciente de la naturaleza del lenguaje y las reflexiones que presenta en su poesía pueden dar cuenta de todas esas aproximaciones y propuestas. Con todo, hemos preferido ahondar en el último período de su producción ya que es allí donde se manifiesta de un modo más contundente la expresión fáctica del despojo, si bien ya en sus primeras obras había un intento por encaminarse hacia esa dirección. Asimismo, la diferencia que señaló el mismo Beckett entre poemas eruditos y poemas necesarios nos resultó útil para construir los diferentes períodos de su obra poética la cual, conviene recordarlo, dispone, respecto de su producción teatral y en prosa, de una cronología particular y de una autonomía estética propia.

Del mismo modo, la lectura de los últimos textos ha permitido la interpretación de los poemas de la etapa inicial y han servido para exponer distintas reflexiones sobre la naturaleza del lenguaje poético en general y sobre el de Beckett en particular. La influencia de la obra de un filósofo como Fritz Mauthner profundizó ciertas actitudes tanto en la escritura del propio Beckett como, debemos confesarlo, en la lectura que hemos hecho de sus poemas. Asimismo, el pensamiento de Maurice Blanchot, siempre tan lúcido, aportó elementos indispensables para comprender esta poética del vaciamiento como, por ejemplo, la diferencia entre escritura y obra, la ausencia del sujeto frente a la palabra que enuncia el poema o el sentido que adopta la figura del poeta a través de la reinterpretación del mito de Orfeo. Todos estos elementos valie-

ron para establecer de qué modo el fracaso, a partir de distintas ópticas, se hizo presente en la obra poética de Beckett. Hemos podido observar que el silencio, en continua tensión con la obligatoriedad de expresar, juega un papel preponderante, no sólo en la escritura poética, sino también en las diferentes relaciones que establece con otras disciplinas, como la música y la pintura. Es por ello que la obra de Beckett, ya sea explícita o implícitamente, puede ser leída como una partitura que dibuja el espacio donde se desarrolla la relación entre el silencio y el murmullo. Asimismo, debemos aclarar que esta investigación se ha mostrado muy deudora de la comparación de la escritura beckettiana con otras poéticas, comparación que ha permitido marcar las enormes diferencias entre las poéticas de acumulación y la que Beckett desarrolla a lo largo de toda su obra la cual, según hemos visto, demuestra claros signos de vaciamiento del lenguaje poético.

Uno de los elementos más sugerentes que intentamos rescatar en este trabajo es la idea de un sujeto poético, tal como se despliega en su obra. Se trata de un sujeto que, desde el principio, aparece cuestionado por el mismo discurso poético. En este sentido, su primer poema creaba una tensión entre dos instancias de enunciación: la máscara cartesiana y el artífice de las notas al final del texto. De allí, pasamos a una capitulación más íntima del sujeto, donde la experiencia personal –para nosotros, las fuentes biográficas– se cruza con elementos y recursos de otros textos, resaltando así un juego de transtextualidad poética. Sin embargo, la situación solipsista del yo poético persiste en elaborar “frescos del cráneo”<sup>1</sup> como condición necesaria para crear la imagen poética, de allí que el siguiente paso lo represente la pregunta por las posibilidades de acceder a otro campo de la representación, más allá de la imagen creada de manera mental. Ante la barrera que se cierne entre el mundo y la imagen mental (y, por supuesto, poé-

---

<sup>1</sup> Tomo esta imagen del libro de James Knowlson y John Pilling, *Frescoes of the Skull*, donde elaboran una serie de comentarios críticos acerca de la conformación del discurso solipsista en su obra breve en prosa.



tica y lingüística), el sujeto es conducido a interrogarse sobre su propia experiencia, pregunta que rápidamente se convertirá en un discurso metatextual y autorreferencial. La toma de conciencia de esta posición respecto del lenguaje como instrumento fallido para la expresión, lleva a este sujeto de enunciación –como a los personajes de sus novelas– a dudar de sus propias palabras en tanto conductoras del sentido. Por lo tanto, Beckett se muestra consecuente con el hiato que se produce entre el mundo exterior y la experiencia interior del yo poético. Sin embargo, irá más allá de esta posición y construirá una poética centrada en la debilidad o la incapacidad de su propio lenguaje y que las representará como capas cubiertas por un vacío que, al final del camino, develarán un silencio a partir del cual seguir escribiendo.

Exacto conocedor de la circunstancia literaria bajo la cual se inscribe, Beckett comenzará a preguntarse sobre la constitución de su propia obra, situación que devendrá a partir de distintos ángulos de reflexión: desde la experiencia sensorial como ver y escuchar, pasando por la formulación de un otro o un escucha, hasta llegar a la indeterminación de la persona gramatical. Si no hay posibilidad de acceder al mundo exterior, las palabras sólo darán cuenta del pensamiento, de la experiencia interna del sujeto y, por lo tanto, reafirmarán la presencia de la literatura como artificio y la del lenguaje como práctica. Desde ese mismo instante, la palabra pasará a ocupar un lugar central, incluso, dejando de lado la figura del sujeto de enunciación, el cual se retrotrae para exponer la voz poética propiamente dicha. El uso de un lenguaje fraccionado dará cuenta de la fragmentación del sujeto y su posterior abolición como fuente de un discurso hegemónico. No hay referencias explícitas que manipulen la información en un sentido unívoco, sino que sólo las palabras en su enunciación se referirán a sí mismas en tanto que discurso incompleto y discontinuo. Si el sujeto se constituye a través del lenguaje y representa la manifestación de un pensamiento que sólo pertenece a ese mundo interior, la discontinuidad y, junto con ella, la repetición, serán dos recursos ineludibles para completar esa imagen inde-

cible de él mismo. ¿Pero cómo enunciar esa incomunicabilidad del sistema poético? Es aquí cuando Beckett recurre al fracaso para darle una solución de continuidad a la estructura de su poética donde, inevitablemente, la repetición y la disgregación cobrarán valor constitutivo. Así, las palabras asumen su independencia y su carencia mientras el yo poético vacilará entre dos extremos: un lenguaje inaccesible y un silencio que lo recubre. Las mismas palabras ya no serán necesarias sino, únicamente, la forma de decirlas. Es por ello que no es preciso nombrar —el mundo no está al alcance del sujeto— sino, únicamente, explicitar la experiencia de la imposibilidad. El acto que reflejaría esta experiencia es el continuo despojamiento que se produce en el lenguaje, pensemos en “pss” o “something there”.

Pero, pese a este despojamiento, la voz no tiene alternativa puesto que es atravesada por el lenguaje. Por lo tanto, ya no tiene más posibilidades que la de fracasar cada vez. Por esta razón, cada instante de escritura nombra por primera y última vez esa experiencia, del mismo modo que se aniquilan los escalones en la metáfora usada por Mauthner para hablar del uso del lenguaje. Si las palabras sufren una mutación constante, el sujeto poético no puede establecer su propia identidad a partir de la primera persona. Decir “yo” no presenta ninguna seguridad con respecto a la conformación de una identidad que avale al poema y su enunciación, razón por la cual, es la voz quien se hace de una enunciación segura y no el sujeto quien, en realidad, se encuentra bajo una serie de límites vacilantes e imprecisos. Retomemos esta cuestión. La presencia de un sujeto cuya situación es lábil y fluctuante plantea una incertidumbre: ¿se debe a un discurso condicionado por las indeterminaciones señaladas anteriormente? o, por el contrario, ¿es la existencia de un yo poético con semejantes características quien sólo puede producir un uso impreciso del lenguaje? Creemos que, en la obra poética de Samuel Beckett, el sujeto aparece cuestionado ya desde los años treinta, si bien aún es posible encontrar cierta base a partir de la cual constituir una escritura: la lectura como fuente de hipotextos. Asimismo, la búsqueda

de una escritura poética “necesaria” revelará un sujeto más introspectivo y aún más indeterminado con una voz más obstruida para la comunicación y el conocimiento. Desde esta posición de aislamiento, el conocimiento del mundo y del otro se vuelve imposible mientras las palabras no aprehenden esos objetos del espacio exterior y se vuelven hacia sí mismas. En “comment dire”, la voz cae<sup>2</sup> lejos del sentido referencial para preguntarse por su única posibilidad de acción: decir. Como un testamento poético, este texto se remonta a la reflexión primordial del poeta y, como un fondo, silencia toda enunciación, para hacer de cada poema la realización de un fracaso mejor...

---

<sup>2</sup> Uso esta palabra en alusión al poema “Cascando” de 1936.

# Apéndices

# La poesía de Samuel Beckett: algunas traducciones al castellano

## (W)HOROSCOPE

¿Qué es eso?<sup>1</sup>  
¿Un huevo?  
Por los hermanos Boot apesta a fresco.  
Dénselo a Gillot.

Galileo cómo estás  
Y sus terceros consecutivos!  
La vieja y vil plomada Copernicana, hijo de un vividor!  
Nos movemos dijo, nos vamos –Porca Madonna!  
igual que un contra maestro o un Pretendiente bolsa de papas atacando  
Esto no es moverse, sino conmovearse.

¿Qué es esto?  
¿Una tortilla vegetariana o una de hongos?  
¿Dos ovarios revueltos con prosticiutto?  
¿Cuánto tiempo lo tuvo en el seno, la plumífera?  
¿Tres días y cuatro noches?  
Dénselo a Gillot.

Faulhaber, Beeckman y Pedro el Colorado  
vengan ahora en una avalancha de nubes o en la nube cristalina de Gassendi roja  
como el sol  
y astillaré todas sus gallinas y medio  
y astillaré una lente debajo del cobertor en la mitad del día.

Pensar que era mi propio hermano, Pedro  
Y ni un silogismo salía de él  
No más que si Pá estuviera aún en él  
He! Pásenme aquellos calderos  
¡Aquellos días! Sentado frente a la estufa y tirando Jesuitas por el tragaluz.

¿Quién es? ¿Hals?  
Que espere

¡Mi querida bizquita!  
me escondí y me buscaste

---

<sup>1</sup> Es interesante notar que Beckett comienza este poema con una pregunta, lo cual nos permite suponer una mirada paródica a la duda hiperbólica del filósofo francés.

y Francine mi precioso fruto de casa y gabinete fetal  
¡Qué exfoliación!  
¡Su pequeña y desollada epidermis y sus rojas amígdalas!  
Mi única hija  
hostigada por la fiebre hasta estancar su oscura sangre sangrienta!  
Oh! amado Harvey  
¿Cómo harán los rojos y los blancos, muchos en pocos  
(querido arremolinador de sangre Harvey<sup>2</sup>)  
para juntarse a través de este batidor resquebrajado?  
Y el cuarto Enrique vino a la cripta de la flecha.

¿Qué es eso?  
¿Cuánto tiempo?  
Siéntate encima.

Un viento de maldad dirigía mi desesperación de sosiego  
contra las agudas agujas de la única  
dama:  
no una vez ni dos sino...

(Por el burdel de Cristo, empóllalo)  
en un ahogo solar  
(Jesuitastros por favor copien)

Adelante con las medias de seda sobre el traje de punto y el cuero mórbido-  
Qué digo, el gentil lienzo-  
Y hacia Ancona sobre el brillo del Adriático  
Adiós por un tiempo a la llave amarilla de los rosacruces.  
Ellos no saben qué hizo el maestro de aquellos que hacen  
Que la nariz es tocada por el beso del aire fétido y dulce,  
Y a los tímpanos, y al trono del orificio fecal  
Y a los ojos por su zig-zag.  
Entonces Lo comemos y Lo bebemos  
y el aguado Beaune y los duros cubitos de Hovis<sup>3</sup>  
porque Él puede bailar  
tan cerca o tan lejos de Su Esencia danzante  
y tan triste o vivaz como lo pide el cáliz o la bandeja.  
¿Cómo es esto, Antonio?

Por el nombre de Bacon<sup>4</sup> ¿quieres “engallinarme este huevo?”  
¿Tragaré fantasmas de la caverna?  
¡Anna María!  
Ella lee Moisés y dice que su amor está crucificado.

---

<sup>2</sup> Científico que descubrió la circulación de la sangre

<sup>3</sup> Beaune es un tipo de vino; Hovis, una marca de pan lactal.

<sup>4</sup> Clara referencia al filósofo Francis Bacon, además de jugar con el sentido de la palabra: tocino

¡Leider! ¡Leider! florecía y marchitó  
un periquito abusivo y pálido en una vidriera de una calle principal.  
No, creo cada palabra, te lo aseguro.

*¡Fallor, ergo sum!*  
¡Viejo y esquivo frôleur!  
Él tolló y leggó  
Y abotonó su chaleco de redentorista.  
No importa, dejémoslo.  
Soy un niño osado, lo sé  
Por lo tanto, no soy mi hijo  
(aun si fuese conserje)  
ni Joaquín, el de mi padre  
sino la astilla de un palo perfecto que no es viejo ni nuevo,  
el pétalo solitario de una brillante y espléndida rosa.

Estás maduro al fin  
Mi pálido y esbelto tordo doble pechuga?  
Qué bien huele  
Este aborto de volantón!  
Lo comeré con tenedor para pescado.  
Clara, yema y plumas.  
Luego me alzaré y empezaré a moverme  
hacia Rahab de las nieves,  
la amazona asesina y matinal confesada por el Papa,  
Cristina la destripadora.

Oh Weulles, prescinde de la sangre de un franco  
quien ha subido los escalones amargos  
(René du Perron... !)  
y concédeme mi segunda  
e inescrutable hora sin estrellas.

Notas<sup>5</sup>:

René Descartes, Señor de Perron gustaba su *omelette* hecho con huevos incubados entre ocho y diez días, más o menos tiempo bajo la gallina, dice, es desagradable.

Mantenia oculta su fecha de nacimiento para que ningún astrólogo pudiera realizar su horóscopo.

Las vacilaciones sobre el huevo madurando le servía para pasar sus días.

v.3 En 1640 los hermanos Boot refutaron a Aristóteles en Dublín.

v.4 Descartes pasaba a su *valet* Gillot los problemas más sencillos de la geometría analítica.

vv. 5-10 Se refiere al desprecio que tenía con Galileo hijo (a quien confunde con el más musical Galileo padre) y a sus escritos de carácter sofista acerca del movimiento de la Tierra.

v. 17 Resolvió problemas planteados por estos matemáticos.

---

<sup>5</sup> Estas notas pertenecen al propio Samuel Beckett

- vv. 21-26 El intento de estafa por parte de su hermano mayor Pierre de la Bretaillière – El dinero que recibió como soldado.
- v.27 Franz Hals
- vv. 29-30 Cuando niño jugaba con una niña bizca.
- vv. 31-35 Su hija murió de escarlatina a la edad de los seis años.
- vv.37-40 Honró a Harvey por su descubrimiento de la circulación de la sangre, pero no podía admitir que haya explicado el movimiento del corazón.
- v.41 El corazón de Enrique IV fue recibido en el colegio jesuita de La Flèche mientras Descartes aún era estudiante allí.
- vv. 45-53 Sus visiones y peregrinaje a Loreto.
- vv. 56-65 Sus teorías sofisticadas sobre la Eucaristía en respuesta al jansenista Antoine Arnaud que lo había desafiado a reconciliar su doctrina de la materia con la doctrina de la transubstanciación.
- v. 68 Schurmann, la holandesa de medias azules, una discípula piadosa de Voët, el adversario de Descartes.
- vv. 73-76 San Agustín tuvo una revelación en un matorral y leyó San Pablo.
- vv. 73-83 Prueba la existencia de Dios por exhaustividad.
- vv. 91-93 Christina, reina de Suecia. En Estocolmo, en noviembre, ella convocó a Descartes, quien había permanecido en cama hasta el mediodía toda su vida, a estar con ella a las cinco de la mañana.
- v. 94 Weulles, médico peripatético holandés de la corte sueca y enemigo de Descartes.

## EL BUITRE

arrastrando su hambre por el cielo  
de mi cráneo caparazón del cielo y de la tierra

inclinándose hacia los postrados que deberán  
pronto tomar su vida y caminar

burlados por un tejido que puede ser inútil  
hasta que el hambre, la tierra y el cielo sean carroña

## ENUEG I

Exeo en un espasmo  
cansado del rojo esputo de mi amada  
del Hospital Privado Portobello  
sus cosas secretas  
y avanzo hacia la cresta del precipitado y peligroso puente  
y sobre mí, lo cruzo en desconcierto bajo el chirrido de la cerca  
alrededor de la brillante y entumecida banderola de cerca  
en un negro oeste



ahogado con las nubes.

Sobre los caserones los árboles algummin  
las montañas  
mi cráneo hoscamente  
coágulo de ira  
espetado en lo alto ahorcado en la argolla del viento  
muerte como un perro contra su castigo

Ahora ruedo rápido sobre mis pies en ruinas  
parejo con el lívido canal:  
por el Puente de Parnell una barcaza que muere  
llevando una carga de clavos y madera  
balanceándose suavemente en el claustro espumoso de la esclusa;  
en la orilla lejana un grupo de desdichados parecieran estar arreglando un almacén.

Luego, por varias millas sólo viento  
y el bienestar se arrastra sobre el agua  
y el mundo abriéndose hacia el sur  
a través de un atuendo de campiña hacia las montañas  
y muerto al nacer el atardecer se vuelve inmundo verde  
llenando de estiércol el hongo de la noche  
y la mente anulada  
náufraga en el viento

Salpiqué al pasar a un viejito fatigado  
Demócrito,  
se trasladaba entre una muleta y un bastón  
agarrado su muñón en forma horrible, como un gafio, bajo sus pantalones, fumando.  
Luego, porque a la izquierda un campo repentinamente resplandeció  
por gritos e insistentes silbidos y camisetas azules y rojas  
me detuve y subí por la loma para mirar el juego.  
Un chico agitado desde el portón gritó:  
“¿Podemos entrar señor?”  
“Por supuesto” dije “pueden”  
pero con miedo se alejó por el camino.  
“Bueno,” le grité “¿por qué no quieres entrar?”  
“Oh” dijo a sabiendas  
“Ya estuve en este campo y me echaron.”  
Así, sucesivamente  
abandonado  
como un arbusto de aulaga ardiendo en la montaña luego de oscurecer  
o en Sumatra el himen de la jungla  
la aún flagrante *rafflesia*.

Sigue:  
una lamentable familia de gallinas grises y piojosas,

pereciendo en el campo hundido,  
temblando, medio dormidas, contra el portón cerrado de un cobertizo  
sin poder cerrar los ojos.  
El gran hongo pulposo  
Verdinegro  
fluyendo detrás de mí  
empapando el cielo desgarrado como tinta de pestilencia  
en mi cráneo el viento se vuelve fétido  
el agua...

Sigue:

Bajando la colina desde Fox y Geese, entrando a Chapelizod  
una malévola cabrita, exiliada en el camino  
rara vez golpea la puerta de su campo;  
Tiendas Isloda, gran perturbación de héroes transpirados,  
con sus ropas de domingo  
llegan apresurados por una pinta de nepento o moly o mitad y mitad  
desde donde miran a los lanzadores sobre el Kilmainham

Manchas de amarillo condenado en el foso del Liffey;  
los ganchos de las escaleras agarrados al parapeto,  
incitando,  
una bandada de gaviotas vigilantes en el vómito gris de la cloaca.

Ah el estandarte  
el estandarte de carne sangrante  
sobre la seda de los mares y las flores árticas  
que no existen

## ALBA

Antes del amanecer estarás aquí  
y Dante y el Logos y todos los estratos y misterios  
y la luna marcada  
más allá del blanco plano de la música  
que establecerás aquí antes de la mañana

grave y suave cantarina seda  
inclínate hacia el negro firmamento de areca  
lluvia sobre los bambúes flor de humo sendero de sauces

aunque te inclines con dedos de compasión  
para enosar el polvo  
no añadirá a tu munificencia  
cuya belleza será una mortaja delante de mí

una declaración de sí misma trazada a través de la tempestad de emblemas

así no hay sol ni revelación  
ni víctima  
sólo quedo yo y la mortaja  
y un bulto muerto

### **DA TAGTE ES**

redime los adioses sustitutos  
el lienzo en la corriente en tu mano  
quienes no tienen más para la tierra  
y el cristal sin niebla sobre los ojos

### **DORTMUNDER**

En la magia la penumbra de Homero  
más allá de la roja aguja del santuario  
invalido que ella, el casco de un buque real,  
marche aprisa hacia la lámpara violeta  
al son de la delgada música K'in de la celestina.  
Ella está de pie ante mí en el apartado iluminado  
sosteniendo las astillas de jade  
el signaculum cubierto de cictrices de puro silencio  
los ojos los ojos negros hasta que el oriente plagal  
resuelva la larga frase de la noche.  
Luego, como un pergamino, plegada,  
y la gloria de su disolución acrecentada  
en mí, Habacuc, hez de todos los pecadores.  
Schopenhauer ha muerto, la celestina  
guarda su laúd.

### **ECHO'S BONES**

asilo bajo mis huellas todo el día  
sus atenuadas diversiones como la carne que cae  
quebrando sin temor o viento favorable  
el gantilope de sentido y no-sentido corre  
tomado por las larvas por lo que son

# Cronología de la poesía de Samuel Beckett

## 1930

(W)*Horoscope*, Paris: Hour Press, 1930.

"From the only poet to a shining whore". En: MS 3055 (40), pp. 12-14. Poem by Samuel Beckett. Music by Henry Crowder. Reading: University of Reading, Beckett Archive.

"For Future Reference". En: *transition* N° 19-20 (June 1930), pp. 342-343.

## 1931

"Hell Crane to Starling", "Casket of Pralinen for a Daughter of a Dissipated Mandarin", "Text", "Joke of Liberty". En: PUTNAM, Samuel, George REAVEY & J. BRONOWSKI. *The European Caravan. An Anthology of the New Spirit in European Literature*. Part One: France, Spain, England and Ireland. New York: Brewer, Warren and Putnam Publishers, 1931, pp. 475-480.

## 1932

"Sonnet to Smeraldina", "Calvary by Night". Publicados como parte de la novela. *Dream of Fair to middling Women*. Edited by Eoin O'Brien and Edith Fournier. Foreword by Eoin O'Brien. Dublin: The Black Cat Press, 1992, pp. 70/213.

## 1934

"Gnome", *Dublin Magazine* IX, Julio-Sept. 1934.

"Home Olga", *Contempo* III, N° 13, 15 de febrero, 1934.

## 1935

*Echo's Bones and other Precipitates*, Paris: Europa Press, 1935. (poemas escritos entre 1931 y 1935).

## 1936

"Casando" en *Dublin Magazine* XI, Oct-Dec. 1936.

## 1937

"They come", publicad por primera vez en las memorias de Peggy Guggenheim, *Out of this Century*, 1946, p.25.

**1938**

“Ootfish” en *transition*, April-May, 1938.

**1937-1939**

*Poems in French* (Douze poemas) editados en 1946 en *Les Temps modernes*, vol. 2 N° 14.

**1943-1944**

“Tailpiece”, poema que aparece en la Addenda de la novela *Watt*, publicada en 1953. Publicado en la edición de *Collected Poems* (1930-1978).

**1946**

“Saint-Lô” en *Irish Times*, June 24th.

**1947**

“Mort de A.D.”, publicado por primera vez en *Cahiers des Saisons* N°2, Octubre de 1955 bajo el título “Accul”.

**1948**

“je suis ce cours de sable qui glisse”, “que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions”, je voudrais que mon amour meure” publicados en *transition* 48 N° 2, junio de 1948. La versión en inglés fue publicada por vez primera en el volumen *Poems in English*, 1961.

**1949**

“bon bon il est un pays”, “vive mort ma seule saison” publicados por primera vez en *Cahiers des Saisons* N°2, Octubre de 1955, junto a “Mort de A.D.” bajo el título “Accul”.

**1962**

“Song” incluida en *Words and Music*, pieza radiofónica emitida por la cadena inglesa BBC el 13 de febrero de 1962.

**1974**

“Dread Nay”, publicado por primera vez en *Collected Poems* (1930 – 1978)

**1975**

“Something there”, *New Departures*, Special Issue 7/8 – 10/11:

## 1976

“Poem 1974” / “hors crâne seul dedans”, revista *Éditions de Minuit* N° 21, Nov. 1976.

“Roundelay”, publicado por primera vez en *Collected Poems* (1930 – 1978)

“Thither”, publicado por primera vez en *Collected Poems* (1930 – 1978).

“Neither” (written for the composer Morton Feldman). En 1978 fue incluido en el programa Metamusik-Festival 3, 19 de octubre de 1978. Publicado en libro por primera vez en BECKETT, Samuel. *As the Story was told. Uncollected and Late Prose*. London: John Calder, 1990, pp. 108-109.

## 1977

“Pss” (año de escritura dado por Knowlson en *Damned to Fame*), publicado en *New Departures* 14, 1981.

## 1976-1978

*mirlitonades*, primera publicación en *Poèmes suivi de mirlitonades*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978.

## 1981

“Ceiling” (con un encabezado: “for Avigdor, Sept., 1981). En: AA.VV. *Arikha*. London: Hermann, 1985, p. 12.

## 1987

“Là”. In: *Journal of Beckett Studies* N° 1-2, vol. I. New York, 1992, p. 1.

“Brief Dream”. In: DERRIDA, Jacques & Mustapha TLILI (Eds.). *For Nelson Mandela*. New York: Henry Holt, 1987 and in *Journal of Beckett Studies* N° 1-2, vol. I. New York, 1992, p. 3.

## 1988

“Comment dire” editado en una edición facsímil por Éditions de Minuit. En libro su primera publicación fue en *Poèmes suivi de mirlitonades*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. Su traducción al inglés, “What is the word”, se publicó en forma póstuma en 1990 en *The Beckett Circle* XI, 2 y en libro en *As the Story was told. Uncollected and Late Prose*. London: John Calder, 1990, pp. 108-109.

# Bibliografía

## ***I - OBRAS DE SAMUEL BECKETT***

### ***A - OBRA POÉTICA***

#### § En inglés y francés:

[1930] "From the only poet to a shining whore". In: MS 3055 (40), pp. 12-14. Poem by Samuel Beckett. Music by Henry Crowder. Reading: University of Reading, Beckett Archive.

[1930] "For Future Reference". In: *transition* N° 19-20 (June 1930), pp. 342-343.

[1931] "Hell Crane to Starling", "Casket of Pralinen for a Daughter of a Dissipated Mandarin", "Text", "Joke of Liberty". In: PUTNAM, S., G. REAVEY & J. BRONOWSKI. *The European Caravan. An Anthology of the New Spirit in European Literature*. Part One: France, Spain, England and Ireland. New York: Brewer, Warren and Putnam Publishers, 1931, pp. 475-480.

[1932] "Sonnet to Smeraldina", "Calvary by Night". In: BECKETT, Samuel. *Dream of Fair to middling Women*. Edited by Eoin O'Brien and Edith Fournier. Foreword by Eoin O'Brien. Dublin: The Black Cat Press, 1992, pp. 70 y 213.

[1960] *Dikter*. Kommentar av Magnus Hedlund. Stockholm: Röster, 1969.

[1976] "Neither" (written for the composer Morton Feldman). In: BECKETT, Samuel. *As the Story was told. Uncollected and Late Prose*. London: John Calder, 1990, pp. 108-109.

[1977] *Collected Poems in English and French*. New York: Grove Press, 1977.

[1978] *Poèmes suivi de mirlitonades*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

[1981] "Ceiling". In: AA.VV. *Arikha*. London: Hermann, 1985, p. 12.

[1987] "Là". In: *Journal of Beckett Studies* N° 1-2, vol. I. New York, 1992, p. 1.

[1987] "Brief Dream". In: DERRIDA, Jacques & Mustapha TLILI (Eds.). *For Nelson Mandela*. New York: Henry Holt, 1987 and in *Journal of Beckett Studies* N° 1-2, vol. I. New York, 1992, p. 3.

#### § Traducciones al español:

[1930-1999] *Obra poética completa*. Edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jernaro Talens (Edición trilingüe). Madrid: Hiperión, 2000.

[1934] "Sentencia". Traducción de Laura Cerrato. In: *Beckettiana*. Cuadernos del Seminario Bec-

kett N° 9. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 2002, p. 152.

[1935] "Malacoda". Traducción y notas de Laura Cerrato. In: *Beckettiana*. Cuadernos del Seminario Beckett N° 4. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1995, pp. 149-151.

[1947-1949] "I would like my love to die". Versión española de Lucas Margarit. In: *Beckettiana*. Cuadernos del Seminario Beckett N° 9. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 2002, p. 152.

[1960] *Poemas*. Traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens. Barcelona: Barral Editores, 1970.

[1976] "Neither". Transcripción diplomática y traducción del poema de Laura Cerrato. In: *Beckettiana*. Cuadernos del Seminario Beckett N° 6. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 101-103.

[1976-1978] "Mirlitonnades". Versión de Lucas Margarit. In: *Beckettiana*. Cuadernos del Seminario Beckett N° 3. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1994, pp. 37-44.

[1981] "Ceiling". Versión de Laura Cerrato. In: *Beckettiana*. Cuadernos del Seminario Beckett N° 9. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 2002, pp. 149-151.

[1989] "Cómo decir". Versión de Laura Cerrato. In: *Común presencia*. Bogotá, Año II, N° 3-4.

### **B – OBRA DRAMÁTICA Y NARRATIVA**

[1934] *More Pricks than Kicks*, London: Calder, 1993

[1952] *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

[1953] *Watt*, London: Calder, 1976.

[1954] *Waiting for Godot*. London: Faber & Faber, 1965.

[1954-1977] *The Expelled and Other Novellas*. London: Penguin, 1980.

[1955-1956-1958] *Three Novels* by Samuel Beckett. *Molloy*. *Malone Dies*. *The Unnamable*. New York: Grove Press,

[1957] *Fin de partie suivi de Acte sans paroles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

[1964] *Play*. London: Faber & Faber, 1964.



- [1972] *Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- [1976] *Footfalls*. London: Faber & Faber, 1978.
- [1981] *Mal vu mal dit*, Paris: Minuit, 1981.
- [1984] *Collected Shorter Plays*. London: Faber & Faber, 1984.
- [1984] *Collected Shorter Prose 1945-1980*. London: John Calder, 1986.
- [1988] *Stirrings Still*. New York: North Star Line, 1991.
- [1989] *Nohow on* [Company, Ill seen ill said, Worstward ho]. London: Calder, 1992.
- [1992] *Dream of Fair of Middling Women*. Dublin: Black Cat Press, 1992.

#### C – ENSAYOS Y TRADUCCIONES

- [1931] *Proust*. Edición bilingüe. Barcelona: Península-Ediciones 62, 1989.
- [1958] PAZ, Octavio (comp.). *An Anthology of Mexican Poetry*. Preface by C. M. Bowra. Translated by Samuel Beckett. Bloomington: Indiana University Press, 1958.
- [ca. 1932] RIMBAUD, Arthur. *Drunken boat*. A translation of Arthur Rimbaud's poem *Le Bateau ivre* by Samuel Beckett. Edited with an introduction by James Knowlson and Felix Leakey. Reading: Whiteknights Press, 1976.
- [1983] *Disjecta*. Edited by Ruby Cohn. London: Calder, 1983.

#### D – FUENTES: NOTAS Y MANUSCRITOS

- Ms 2460:** mss. of Mirlitonnades, published in *Poemes suivi de Mirlitonnades* (Ed. de Minuit, 1978) and others unpublished, with a note by J. R. Knowlson. Dated 1977-1981.
- Ms 2859:** Xerox copy of Fragment. Written by Beckett for Barney Rosset, July 1986.
- Ms 2901:** Small Note Book. Mirlitonnades.
- Ms 2906:** Antipepsis. Typescript of 24 line poem in english. 1 page. Inscribed in Beckett's hand. 1946.
- Ms 2911/1:** The downs. Typescript of 55 line poem in english. 1 page. Last 2 lines added in Beckett's hand.
- Ms 2911/2:** The downs. Xerox copy of a page from the catalogue, in which the manuscript of the

above poem in entered. 1 page.

**Ms 2912:** Le joues rouges les jeux rouges. Typescript of 24 line poem in French 1 page.

**Ms 2913:** Roundelay. Two Typescript of 13 line poem in english, one of which is dated in Beckett's hand "1976". 1 page.

**Ms 2923:** Hors crâne seul dedans. Typescript of 12 line poem. 1 page.

**Ms 2924:** Something there. Typescript of 26 line poem in english, with corrections in Beckett's hand, and Beckett's typed name. 1 page. Dated January 1974.

**Ms 2924/2:** Something there. Typescript of the same poem, stapled to the above typescript, and incorporating the changes of the previous version. 1 page.

**Ms 2926:** Mexican verse and others poems. Exercise book with brown covers. Containing many differents holograph drafts of letters, translations and unpublished play fragments.

**Ms 3000:** The Whoroscope notebook. Notebook with dark red covers, inscribed on the front cover in capitals WHOROSCOPE. From 1930. It contains Beckett's notes for Murphy, with astrological details and important indications of background sources. These include quotation from Mauthner, Kant, Schopenhauer, Spinoza, Poincaré, Pope, Pascal, Dante, Burton's Anatomy of Melancholy, Céline.

**Ms Comment Dire.** Transcripción diplomática por Laura Cerrato. In: CERRATO, Laura. *Génesis de la poética textual de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 136-143.

**Ms Mirlitonnades.** Scraps. Transcripción diplomática por Laura Cerrato. In: CERRATO, Laura. *Génesis de la poética textual de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 73-133.

## **E – OTROS SOPORTES**

FELDMAN, Morton & Samuel BECKETT. *Words and Music*. Paris, Audivis Montaigne, 1996.

KURTÁG, György. *Samuel Beckett / What is the Word en Hommage à Andrei Tarkovsky*, Wien Modern II, dir. Claudio Abbado, Hamburg, Deutsche Grammophon, 1996.

MANTLER, Michael. *What is the Word en Folly Seeing All This*. Munchen, ECM, 1988.

MANTLER, Michael. *Many Have No Speech*. Munchen, ECM, 1988.

## II – BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA POÉTICA DE SAMUEL BECKETT

ACKERLEY, C.J. "Malacoda de Beckett o el diablo de Dante toca Beethoven". In: *Beckettiana*. Cuadernos del seminario Beckett N°4. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1995, p. 33-39.

CERRATO, Laura [1999]. *Génesis de la poética textual de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Teatro: Lucas MARGARIT. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Tezontle, 1999.

CERRATO, Laura. "Algunas intertextualidades clásicas en Echo's Bones de Samuel Beckett". In: *Beckettiana*. Cuadernos del seminario Beckett N°7/8. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1999.

COLLERMAN, Jeanne, "A Brief Note on Samuel Beckett's Brief Dream" en *Journal of Beckett Studies* Vol 3, Florida: Florida State University, 1994.

COUGHLAN, Patricia, "The Poetry is Another Pair of Sleeves: Beckett, Ireland and Modernist Lyric Poetry" en COUGHLAN, Patricia & Alex DAVIS. *Modernism and Ireland: The Poetry of the 1930*. Cork: Cork University Press, 1995.

DOHERTY, Francis. "Mahaffy's Whoroscope". In: *Journal of Beckett Studies* Vol 2 Number 1, Florida: Florida State University, 1992.

ENGELBERTS, Matthijs (ed.). *Poetry and Other Prose/ Poésies et autres proses, Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui* N° 8. Amsterdam: Rodopi, 1999.

ESSLIN, Martin. "Samuel Beckett's Poems". In: AA. VV. *Beckett at 60*. A Festschrift, London: Calder and Boyars, 1967.

GONTARSKI, S. E. "A Note to the Text of *Là*". In: *Journal of Beckett Studies* Vol. I Number 1/2, New York, 1992.

HARVEY, Lawrence. "Samuel Beckett: Initiation du poète". In: *Configuration Critique* N° 8, Paris, 1964.

HARVEY, Lawrence. *Samuel Beckett Poet & Critic*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

HEDBERG, Johannes. "Samuel Beckett's Whoroscope. A Linguistic-Literary Interpretation". In: *Moderna språk monographs*, Stockholm, 1972.

FLETCHER, John. "Beckett as Poet: a Second Look". In: *Annales de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, 1976.

FLETCHER, John. "The Private Pain and the Way of Words: A Survey of Beckett's Verse". In: *Samuel Beckett. Twentieth Century Views*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.

KAELIN, Eugen. "Apprenticeship in Sorcery" (Chapter III). In: *Analecta Husserliana* Vol XIII, The Unhappy Consciousness. London: Reidel Publishing Company, 1981.

KENNEDY, Siegel. "Beckett's Early Writings". In: *Murphy's Bed*, Crenbury, N.J.: Bucknell University Press, 1971.

KINSELLA, Thomas. "Poems of Samuel Beckett". In: *Journal of Beckett Studies*, Vol. 2, Number 2, Florida: Florida State University, 1993.

LAGAMANOVICH, David. "Vanguardia y silencio: la poesía de Samuel Beckett". In: DUBATTI, Jorge (ed.). *Samuel Beckett en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba/Libros del Rojas, 1998.

LECERCLE, Ann. "Echo's Bones La redoutable symétrie de l'oeuf pourri ou Une poétique de la suture". In: RABATÉ, Jean Michel (ed.). *Beckett avant Beckett*. Paris: Presses de la École Normale Supérieure, 1984.

LITTLE, Roger. "Beckett's Poems and verse translation or: Beckett and the limits of poetry". In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

MARGARIT, Lucas. "Hacia mirlitonades". In: *Beckettiana* N°3, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1994.

MARGARIT, Lucas. "Samuel Beckett y el vaciamiento del signo". In: *Beckettiana* N°4, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1995.

MC MILLAN, Dougald. "Echo's Bones: Starting Points for Beckett". In: MOROT, Edouard et al. (eds). *Samuel Beckett. The Art of Rethotic*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976.

PERLOFF, Marjorie. "Between verse and prose: Beckett and the New Poetry". In: *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Illinois: Northwestern University Press, 1996.

PILLING, John. "Beckett's Poetry". In: *Samuel Beckett*. London: Routledge, 1976.

SAMANA, Leo. "Neither de Feldman/Beckett". In: *Beckettiana* N°6, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1997.

WHEATLEY, David. "Beckett's mirlitonades: A Manuscript Study". In: *Journal of Beckett Studies* Vol 4 Number 2, Florida: Florida State University, 1995.

WHEATLEY, David. "Samuel Beckett's Pedestrian Poetry. A Fresh Look". In: *Wit's End*, Vol 1 Issue 1. Dublin: Trinity College, March 1995.

ZILLIACUS, Clas. "Samuel Beckett and His Whoroscope". In: *Moderna språk monographs*, Stockholm, 1973.

### **III – BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE LA OBRA DE SAMUEL BECKETT**

#### **A – OBRAS DE CONJUNTO**

AA. VV. *As no other dare fail*. London: Calder, 1986.

AA. VV. *Cahiers de l'Herne*. Paris: L'Herne, 1976.

ÁLVAREZ, Al. *Beckett*. 2nd. ed. London: Fontana Press, 1992.

ASTRO, Alan. *Understanding Beckett*. University of South Carolina Press, 1990.

BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett*. New York: Harcourt, 1978.

BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett*. Traduit de l'anglais par Léo Dilé. Paris: Fayard, 1979.

BIRKENHAUER, Klaus. *Samuel Beckett*. Madrid: Alianza, 1976.

BEN-ZVI, Linda. "Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language". In: *PMLA*, March 1980. vol. 95 N.2. pp.183-200.

BEN-ZVI, Linda. *Samuel Beckett*. Boston: Twayne, 1986.

BEN-ZVI, Linda (Ed). *Women in Beckett*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992.

BERSANI, Leo & DUTOIT, U. *Arts of Impoverishment*. Harvard University Press, 1993.

BLOOM, Harold (ed. and intro.). *Modern Critical Views: Samuel Beckett*. New York: Chelsea House Publishers, 1985.

BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*. New York: Oxford, 1991.

BRATER, Enoch. *Why Beckett*. New York: Thames and Hudson, 1989.

BRATER, Enoch. *The Drama in the Text*. O.U.P., 1994.

BURKMAN, Katherine (ed.). *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*. Cranbury: Associated University Press, 1987.

CERRATO, Laura. *Doce vueltas a la literatura*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1992.

CERRATO, Laura. "Postmodernism and Beckett's Aesthetics of Failure". In: *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 2. Amsterdam: Rodopi, 1993.

- CERRATO, Laura. *Génesis de la poética textual de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- COE, R. N. *Qué ha dicho verdaderamente Beckett*. Madrid: Doncel, 1972.
- CLÉMENT, Bruno. *L'oeuvre sans qualités*. Paris: Seuil, 1994.
- COHN, Ruby. *Samuel Beckett: the Comic Gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1980.
- CONNOR, S. *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*. Oxford: Blackwell, 1989.
- CRITCHLEY, Simon. *Very Little ... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. London: Routledge, Warwick Studies in European Philosophy, 1997.
- ESSLIN, Martin (ed.). *Samuel Beckett. A collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.
- FITCH, Brian. *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- HENSEL, Georg. *Samuel Beckett*. México: F.C.E. 1972.
- JULIET, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Paris: Fata Morgana, 1986.
- JULIET, Charles. *Encuentros con Bram van Velde*. México: UIA, 1993.
- KENNER, Hugh. *Samuel Beckett. A Critical Study*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- KNOWLSON, James. *Damned to fame. The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- KNOWLSON, James & John PILLING. *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. London: J. Calder, 1979.
- LEVY, Eric. *Beckett & the Voices of Species*. Totowa: Gill and Macmillan, 1980.
- MARGARIT, Lucas. *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- MÉLESE, Pierre. *Beckett*. Paris: Seghers, 1969.
- MERCIER, Vivian. *Beckett/Beckett*. London: Souvenir Press, 1977.
- MONTES, Elina. "Las alas del cuervo". In: *Beckettiana*. Cuadernos del Seminario Beckett N° 3. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1994, pp. 15-23.
- MONTES, Elina. "Leopardi, Friedrich, Beckett: los universos silenciosos". In: *Beckettiana*. Cuadernos del Seminario Beckett N° 7-8. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de

Buenos Aires, 1999, pp. 121-128.

MURPHY, P. J. *Reconstructing Beckett*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.

OPPENHEIM, Lois & Marius BUNING. *Beckett On and On...* London: Associated University Presses, 1996.

OPPENHEIM, Lois. *The Painted Word. Samuel Beckett's Dialogue with Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

PILLING, John (Ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. N.Y.: Cambridge University Press, 1994.

PILLING, John & Mary BRYDEN (Eds). *The ideal core of the onion*. Bristol: Beckett International Foundation, 1992.

RICKS, Christopher. *Beckett's Dying Words*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

ROBINSON, Michael. *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1969.

ROJTMAN, Betty. *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*. Paris: Nizet, 1987.

TREZISE, Thomas. *Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature*. Princeton University Press, 1990.

#### **B – REVISTAS CIENTÍFICAS**

*Beckettiana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.

*Beckett Today / Aujourd'hui*, Amsterdam: Rodopi.

*A journal of Beckett Studies*. First and Second series.

#### **IV – BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

AA.VV. [1970]. *Investigaciones retóricas II*. Traducción de Beatriz Dorriots. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, Serie Comunicaciones, 1982.

ADORNO, Theodor W. [1970]. *Teoría estética*. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Barcelona: Ediciones Orbis-Hyspamérica, Historia del pensamiento 10, 1984.

ALAZRAKI, Jaime (Ed.) [1976]. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, Serie El Escritor y la Crítica, Persiles-88, 1976.

ARISTÓTELES. *Poética*. Introducción, traducción del griego y notas de Ángel J. Cappelletti. Ca-

racas: Monte Ávila Editores, Pensamiento Filosófico/Poética, 1991.

ARNOLD, Bruce [1969]. *A Concise History of Irish Art*. London: Thames & Hudson, The World of Art Library, History of Art, 1971.

BARTHES, Roland [1984]. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, Paidós Comunicación/28, 1987.

BARTHES, Roland [1964]. *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve 261, 1977.

BERKELEY [1709]. *Ensayo de una nueva teoría de la visión*. Traducción del inglés y prólogo por Manuel Fuentes Benot. Buenos Aires: Aguilar, 1965.

BLANCHOT, Maurice [1955]. *El espacio literario*. Introducción de Anna Poca. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, Paidós Básica 56, 1992.

BLANCHOT, Maurice [1959]. *El libro que vendrá*. Traducción de Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, Colección Estudios, 1992.

BLANCHOT, Maurice [1973]. *El paso (no) más allá*. Introducción de José Ma Ripalda. Traducción de Cristina de Peretti. Barcelona, Paidós, Pensamiento Contemporáneo 32, 1994.

BLANCHOT, Maurice [1943]. *Falsos Pasos*. Traducción de Ana Aibar Guerra. Valencia: Pre-Textos, 1977.

BLANCHOT, Maurice [1983]. *La escritura del desastre*. Traducción de Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila, Colección Estudios, 1990.

BLOOM, Harold [1973]. *La angustia de las influencias*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila, Colección Estudios, 1991.

BLOOM, Harold [1988]. *Poesía y creencia*. Traducción de Luis Cremades. Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 1991.

BOILEAU. *Œuvres poétiques*. Édition nouvelle avec notice, commentaire et lexique par Georges Pellissier. Sixième édition. Paris: Librairie Ch. Delagrave, Classiques Français, s.d.

BOILEAU, Nicolás [1674]. *Arte poética*. Edición bilingüe. Traducción y notas de Ramón Alcalde. Estudio preliminar por René Marill Albérès. Buenos Aires: Editorial Clásica, 1953.

BREMOND, Henri [1925]. *Plegaria y poesía*. Traducción de Elsa Tabernig. Buenos Aires: Editorial Nova, Colección La Vida del Espíritu, 1947.

BRETON, André [1924-1953]. *Manifiestos del surrealismo*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Guadarrama, Punto Omega, Sección Teoría y crítica del arte 28, 1980.



BRUYNE, Edgar de [1947]. *La estética de la Edad Media*. Traducción de Carmen Santos y Carmen Gallardo. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa 15, 1988.

CABO ASEGUINOLAZZA, Fernando (comp.) [1999]. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas, 1999.

CERRATO, Laura [1985]. *Ensayos sobre poesía comparada*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1985.

CERRATO, Laura [1992]. *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires: Botella al Mar, 1992.

CHISHOLM, Anne [1979]. *Nancy Cunard*. London: Penguin Books, Biography, 1981.

COHEN, J. M. [1958]. *Poesía de nuestro tiempo*. Traducción de Augusto Monterroso. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios 171, 1977.

COHEN, Jean [1979]. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Versión española de Soledad García Mouton. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y ensayos 322, 1982.

COHEN, Jean [1966]. *Estructura del lenguaje poético*. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y ensayos 140, 1984.

DANTE ALIGHIERI. *La Divina Comedia*. Edición bilingüe. Traducción, prólogos y notas de Ángel Battiastessa, Buenos Aires: Lohle, 1972.

DANTE ALIGHIERI. *De la monarquía*. Buenos Aires: Losada, 1966.

DELEUZE, Gilles. *La Literatura y la Vida*. Córdoba: Alción, 1994.

DERRIDA, Jacques [1967]. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Traducción y prólogo de Francisco Peñalver. Valencia: Pre-textos, 1985.

DIEGO, Gerardo (Comp.) [1959]. *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Nueva edición completa. Madrid: Taurus, Temas de España 13, 1970.

DOLEŽEL, Lubomír [1990]. *Historia breve de la poética*. Versión española de Luis Albuquerque. Madrid: Síntesis, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1997.

DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV [1972]. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Versión española de Enrique Pezzoni. México: Siglo XXI, Lingüística, 1989.

ECO, Umberto [1967]. *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Planeta-Agostini, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo 8, 1985.

ELIOT, T. S. [1917-1932]. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión I*. Versión directa de Sara Rubinstein. Buenos Aires: Emecé, Colección Grandes Ensayistas, 1944.

- ELLMANN, Richard [1982]. *Cuatro dublineseos. Oscar Wilde. William Butler Yeats. James Joyce. Samuel Beckett*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.
- ELLMANN, Richard [1982]. *James Joyce*. Traducción de Enrique Castro y Beatriz Blanco. Barcelona: Anagrama, Biblioteca de la Memoria 1, 1991.
- ELLMANN, Richard (Ed.) [1975]. *Selected Letters of James Joyce*. London: Faber & Faber, 1992.
- FOUCAULT, Michel [1966]. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, Teoría, 1996.
- FOUCAULT, Michel [1975]. *El lenguaje al infinito*. Córdoba: Dianus, 1990.
- FRIEDRICH, Hugo [1956]. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve Ensayo 127, 1958.
- GADAMER, Hans-Georg [1993]. *Arte y verdad de la palabra*. Traducción de José Francisco Zúñiga y Faustino Oncina. Prólogo de Gerard Vilar. Barcelona: Paidós, Paidós Studio 127, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo Bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg [1990]. *Poema y diálogo*. Traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro. Barcelona: Gedisa Editorial, Colección Hombre y Sociedad, Serie Literatura y Crítica Literaria, 1993.
- GARIN, Eugenio [1954]. *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*. Traducción de Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 2000.
- GARRIDO GALLARDO, M.A. (Ed.) [1988]. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- GAY, Peter [1966]. *The Enlightenment: An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*. New York: W.W. Norton & Company, 1995.
- GENETTE, Gérard [1966]. *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Traducción de Nora Rosenfeld y María Cristina Mata. Córdoba: Ediciones Nagelkop, 1970.
- GENETTE, Gérard [1982]. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, Essais, 1992.
- GOETHE, Johann W. [1777]. "Viaje al Harz en invierno". In: *Obras Completas I*. Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Asséns. Madrid: Aguilar, Colección Grandes Clásicos, 1991, pp. 997-998.
- GOETHE, Johann W. [c.1820]. "«Xenias» pacatas". In: *Obras Completas I*. Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Asséns. Madrid: Aguilar, Colección Grandes Clásicos, 1991, pp. 1200-1211.

GRASSI, Ernesto [1979]. *El poder de la fantasía. Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*. Presentación de Emilio Hidalgo-Serna. Barcelona: Athropos, Autores, Textos y Temas: Humanismo 7, 2003.

GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de Critique Génétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

GRIERSON, Herbert & J. C. SMITH [1944]. *A Critical History of English Poetry*. London: Penguin Books-Chatto & Windus, Peregrine Books Y18, 1966.

GROUPE  $\mu$  [1977]. *Rhétorique de la poésie. lecture linéaire. lecture tabulaire*. Paris: Éditions du Seuil, Points 216, 1990.

HAMBURGUER, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.

HAMBURGER, M. *La verdad de la poesía*. Mexico: F.C.E., 1991.

HATZFELD, Helmut [1972]. *Estudios de literaturas románicas*. Traducción del alemán, inglés y francés de Rosa Kuhne. Barcelona: Editorial Planeta, Ensayos/Planeta, 1972.

HAZARD, Paul [1946]. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Traducción de Julián Marías. Madrid: Guadarrama, Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo 16, 1958.

HEIDEGGER, Martin [1959]. *De camino al habla*. Versión de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, Colección Odós 1, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1979.

HORACIO. *Odas-Epodos. Canto secular. Arte poética*. Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Bruguera, Libro Clásico-Serie Mayor, 1984.

HUIDOBRO, Vicente [1976]. *Obras completas I*. Prólogo de Hugo Montes. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976.

JAEGER, Warner [1947]. *La teología de los primeros filósofos griegos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980

JEAN, Raymond. "Lire Mallarmé". In: *Europe. Revue littéraire mensuelle*. Mallarmé, N° 564-565, Avril-Mai, 1976, pp. 3-9.

JOYCE, James. *Música de Cámara*. Edición bilingüe. Madrid: Visor, 1979,

JULIET, Charles & Georges DUTHUIT [1993]. *Bram van Velde. Lithographies originales*. Paris: Maeght Editeur, 1993.

KAYSER, Wolfgang [1948]. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión de María D.

Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, I Tratados y Monografías 3, 1961.

KENNER, Hugh. *The Pound Era*. London: Faber & Faber, 1972.

LEVINAS, Emmanuel [1975]. *Sobre Maurice Blanchot*. Edición de José M. Cuesta Abad. Madrid: Trotta, Mínima Trotta, 2000.

LEYMARIE, Jean [1992]. *Tal-Coat*. Genève: Skira, 1992.

MAUTHNER, Fritz [1906]. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Traducción de José Moreno Villa. México: Juan Pablos Editor, 1976.

MINER, Earl. *Comparative Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

MURPHY, James J. [1974]. *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios, 1986.

NELLI, René [1982]. *Trovadores y troveros*. Traducción de Esteve Serra y Jordi Quingles. Barcelona: José J. Olañeta Editor, Medievalia, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich [1883-1885]. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza Editorial, Alianza Bolsillo/26, Sección Clásicos, 1993.

NUÑEZ RAMOS, Rafael [1998]. *La poesía*. Madrid: Síntesis, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1998.

OKSENBERG RORTY, Amélie (Ed.) [1991]. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, Princeton University Press, Philosophy/Classics, 1991.

OVIDIO. *Metamorfosis*. Edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma Iglesias. Madrid: Cátedra, Letras Universales 228, 1997.

PABÓN S. DE URBINA, José M. [1967]. *Diccionario manual griego-español*. Barcelona: Vox-Bibliograf, 1982.

PÉREZ ZENTENO, Martín (Ed.) [1980]. *El lugar de la literatura*. México: I.C.U.A.P.-Centro de Ciencias del Lenguaje, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, Biblioteca Francisco Javier Clavijero, Colección Signo y Sociedad, 1980.

PERLOFF, Marjorie. *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Illinois: Northwestern University Press, 1996.

PINTO, V. de S. *Crisis in English Poetry 1880-1940*. London: Hutchinson University Library, 1972.

POUND, Ezra [1934]. *El ABC de la lectura*. Traducción de Patricio Canto. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1977.

PRADO, Javier del [1993]. *Teoría y práctica de la función poética. Poesía siglo XX*. Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 1993.

RAYMOND, Marcel [1933]. *De Baudelaire al Surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios, 1983.

READ, Herbert [1932]. *Forma y poesía moderna*. Traducción de Edgar Bayley. Buenos Aires: Nueva Visión, 1956.

RELLA, Franco [1981]. *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempos de crisis*. Madrid: Paidós Ediciones, Paidós Básica 59, 1992.

RIQUER, Martín de [1992]. *Los Trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 1992

RODIS-LEWIS, Geneviève [1995]. *Descartes. Biografía*. Barcelona: Península, 1996

RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, Pedro (Ed.) [1986]. *Humanismo y Renacimiento*. Selección, traducción, introducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza, El libro de Bolsillo 1188, 1994.

RONSARD, Pierre de. [1584]. *Sonetos para Helena*. Edición bilingüe. Traducción de Carlos Pujol, Barcelona: Bruguera, 1982

SCHMIDT, Michael & Grevel LINDOP (Eds.) [1972]. *British Poetry since 1960. A Critical Survey*. Oxford: Carcanet Press, 1972.

SIMONS, Edison [1975]. *Poética de Mallarmé*. Madrid: Editora Nacional, Colección de Poesía Alfar 19, 1977.

STEAD, C. K. *The New Poetic. Yeats to Eliot*. London: Hutchinson, 1980.

STEINER, George. *Después de Babel*. México: F.C.E., 1980.

STEINER, George. *Lenguaje y Silencio*. Barcelona: Gedisa, 1982.

STEINER, George. *Presencias Reales*. Buenos Aires: Destino, 1991.

STEINER, Georges. *Extraterritorial*. Middlesex: Penguin, 1975.

THWAITE, Anthony [1978]. *Twentieth-Century English Poetry. An Introduction*. London, Barnes & Noble, Heinemann Educational Books, 1978.

TINIANOV, Iuri [1923]. *El problema de la lengua poética*. Traducción de Ana Luisa Poljak. Buenos Aires, Siglo XXI, Lingüística, 1975.

TODOROV, Tzvetan (Ant.) [1965]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, Crítica literaria, 1980.

TZARA, Tristan [1963]. *Siete manifiestos Dada. Algunos dibujos de Picabia*. Traducción de Huberto Haltter. Barcelona: Tusquets Editores, Serie los heterodoxos, Volumen 10, Cuadernos Ínfimos 33, 1983.

VALENTE, José Ángel [1982]. *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus Ediciones, Ensayistas-223, 1983.

VATTIMO, Gianni (comp.) [1996]. *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Traducción de Víctor Magno Boyé. Barcelona: Gedisa, Filosofía, Serie CLA·DE·MA, 1999.

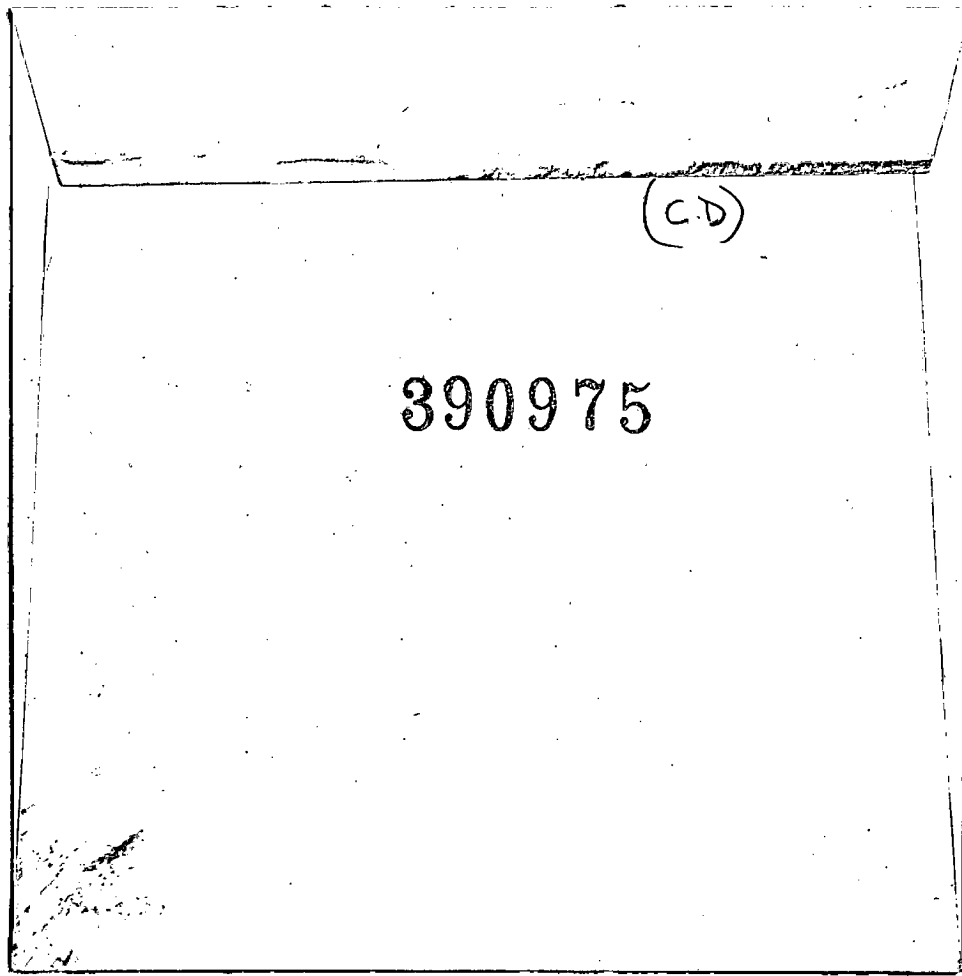
VITIELLO, Vincenzo [1990]. *La palabra hendida*. Traducción de Antonio Hidalgo. Revisión técnica de Félix Duque. Barcelona: Ediciones del Serbal, Colección Delos, 1990.

WORDSWORTH, William. *The Poems of William Wordsworth*. With Introduction and Notes. Edited by Thomas Hutchinson, M.A. London: Oxford University Press, 1916.

WORDSWORTH, William & S.T. COLERIDGE [1805]. *Baladas Líricas* (edición bilingüe). Traducción de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa. Madrid: Cátedra, 1994

XIRAU, Ramón. *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI, 1968.

ZUMTHOR, Paul [1972]. *Essai de poétique médiévale*. Avec une préface de Michel Zink et un texte inédit de Paul Zumthor. Paris: Éditions du Seuil, Essais 443, 2000.



CD: Composiciones sobre los poemas de Beckett

KURTAG, György.

- 1) Samuel Beckett / *What is the Word en Hommage à Andrei Tarkovsky*, Wien Modern II, dir. Claudio Abbado, Hamburg, Deutsche Grammophon, 1996. Ildikó Monyok: Recitación / Annet Zaire: Soprano.

MANTLER, Michael

- 2) *Imagine*
- 3) *Rien nul*
- 4) *En face*
- 5) *Silence*

Las cuatro composiciones pertenecen al álbum *Many Have No Speech*. Munchen, ECM, 1988. Marianne Faithfull & Robert Wyatt: voces.