



# Leopardi, Friedrich, Beckett: los universos silenciosos.

Autor:  
Elina Montes

Revista:  
Beckettiana

1999, 7/8, 121-128.



Artículo



# LEOPARDI, FRIEDRICH, BECKETT: LOS UNIVERSOS SILENCIOSOS

ELINA MONTES

Todos llevamos dentro la marca de nuestras lecturas y es difícil poder comprender cómo operan en el momento en que nuevos textos nos convocan, aun cuando algunas voces perduren en su murmurar obsesivo. No puedo asegurar que a los demás lectores de Leopardi les suceda lo mismo, ésta es, como todas las experiencias, personal. Mi primera lectura de la poética leopardiana se remonta a la adolescencia y mi memoria siempre ha sido mala para recordar los versos, pero, si alguien mencionara a Leopardi, de inmediato repetiría para mí: “Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai, silenziosa luna?”. Seguramente porque, ayer como hoy, estos primeros versos del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* tuvieron la inquietante densidad de las preguntas sin respuesta que parecería ser causa primera y última de la condición humana. El *Canto*... es un largo poema que Leopardi compuso alrededor de 1830. La situación del pastor que contempla la luna, a la que interpela con esa inicial pregunta, confronta dos soledades y da lugar no sólo a una serie de reflexiones que contrastan lo finito y lo infinito, lo percedero y lo eterno, sino que crea el espacio necesario para que otras preguntas se desgranen. En un universo en el que los dioses están ausentes, sólo queda lo creado y las criaturas, el silencio del universo y el oscuro desamparo. Todo parece obedecer a un designio, existe el camino (su principio, su fin, sus accidentes) pero la meta está ausente. El único sentido es el que está marcado por la errancia, el deambular nocturno, la repetición de los actos.

Poi di tanto adoprar, di tanti moti  
D'ogni celeste, ogni terrena cosa,  
Girando senza posa,  
Per tornar sempre là donde son mosse;  
Uso alcuno, alcun frutto  
Indovinar non so ....<sup>1</sup>

Como bien lo afirma Daniela Caselli<sup>2</sup>, la “evidencia biográfica de la lectura de Leopardi por parte de Beckett” es muy limitada; el mismo Knowlson menciona el nombre del poeta escasas tres veces en su obra<sup>3</sup> y siempre como parte de un listado que da cuenta de las lecturas italianas hechas por Samuel Beckett en su época de estudiante en Dublin. De esta escueta lista (que también incluye a Machiavelli, Petrarca, Ariosto, Carducci y D'Annunzio), Beckett rescatará en su escritura a Leopardi y a Dante y sólo este último adquiere mayor peso en los estudios sobre la obra de Beckett (lo cual no debe sorprendernos ya que la *Comedia* tiene una presencia constante -aludida y parodiada-, a lo largo de toda su producción). Sin embargo, ¿quién podría dar cuenta de las invisibles e imperecederas marcas?

Volver a la lectura de Leopardi, y en forma específica al *Canto...*, renueva los ecos siempre presentes e inevitables de esa interpelación inicial y también un tejido de asociaciones que esta obra despierta puesta en relación con la obra de Beckett. El largo soliloquio ante la luna hace que el pastor se vuelva más y más consciente tanto de la futilidad de la existencia como del dramático y humano persistir en ella; el canto nos devuelve la estasis anonadadora de *Dos hombres observando la luna* del pintor alemán David Caspar Friedrich, cuya obra sí sabemos tuvo gran incidencia en la escritura de *Esperando a Godot*, pieza que de algún modo nuclea las preocupaciones ontológicas y estéticas de Samuel Beckett.

De modo que lo que aquí propongo no es más que la presentación de una impronta de lectura que, a la manera de un pentimento, descubre, tras la primera capa de la obra teatral, los trazos del pintor y, bajo las pinceladas, los ecos del poema. Tres nocturnos entrelazan sus sombras, intercambian su plenilunio y sus viajeros. Dos nocturnos se hablan de su espera y van llenando los silencios del lienzo y los propios con sus voces, con preguntas lanzadas a un abismo mudo.

E: *la bouche pleine, distraitement*: On n'est pas lié?

V: Je n'entends rien.

E: *mâche, avale*: Je demande si on est lié.

V: Lié?<sup>4</sup>

Ancor non sei tu paga

Di riandare i sempiterni calli?

Ancor non prendí a schivo, ancor sei vaga

Di mirar queste valli?

### **Friedrich: la opción por el límite**

Si nos atuviésemos estrictamente a las preferencias que, en el campo de la pintura, fueran admitidas por el propio Beckett, el profundo impacto producido por una obra decimonónica daría lugar a cierto desconcierto. Entonces, ¿por qué Friedrich? Intentaremos una respuesta.

En muchos de los cuadros de Friedrich observamos pequeñas siluetas recortadas sobre un entorno natural majestuoso y a la vez ajeno. Tal como lo hace notar Honour<sup>5</sup> “las figuras de Friedrich son, por lo general, extrañas al paisaje [...] nunca del todo pertenecientes a su mundo, y tampoco al nuestro, formas al límite de la realidad: inmóviles, aisladas, parecen, a un tiempo, insertas en la naturaleza y sin embargo de algún modo fuera de ella, contemporáneamente a sus anchas y a la vez desterradas, símbolos de ambigüedad y alienación.” La definición de Honour -que en la obra de la que la cita procede recorre la vasta y disímil producción pictórica que suele reunirse bajo el nombre común de “romanticismo”-, me pareció acertada no sólo por alcanzar la síntesis del impacto visual que produce la estética de Friedrich, sino también por el logrado contraste que tal definición impone con referencia a otras obras del período.

La división en períodos -lo sabemos-, tiene una endeble practicidad que se desmorona cuando se confrontan producciones que comparten un mismo eje sincrónico y que no logran explicarse mutuamente. ¿Es Friedrich un “romántico”? Podríamos contestar afirmativamente si tomáramos en cuenta algunas de las características que se atribuyen al período: la fuerte marca del

yo creador que impregna la obra con la consiguiente y peculiar visión del mundo que de ella se desprende, por ejemplo, o la comparecencia de lo “sublime”. Son rasgos presentes en los cuadros de Friedrich pero no del todo ausentes en los poemas de Leopardi, quizás porque en ambos opera, ante todo, un rechazo de la estética Iluminista, la desconfianza en el imperio de la razón que se manifiesta en un mayor énfasis puesto en la sensibilidad individual.

La inclusión de las figuras de espaldas ante el paisaje en *Dos hombres...* permite pensar en un segundo punto de vista que nos es vedado, ellas ven algo más y la totalidad representada se resquebraja, se vuelve de inmediato un fragmento de sí misma. Este sugerido desplazamiento del punto de vista también habla de una imposibilidad: lo que debería ser visto no puede ser alcanzado. En el *Canto...* leopardiano, el yo poético cede su voz. El sujeto de la experiencia, que la inmersión en la naturaleza impondría, no se quiere grandilocuente, la “visión del mundo” se descentra cuando el Poeta opta por delegar el locus del saber. De este modo, la dialéctica que impera entre la inmensidad del marco y el alma desposeída, consiente en iluminar, con mayor vigor, las zonas del desasosiego común a todo ser puesto a reflexionar sobre su condición. La soledad y el silencio, como temas recurrentes se conectan con el mismo estado de alienación entre creación y criatura que Honour reconoce en la pintura de Friedrich.

Tanto en el cuadro como en el poema asistimos entonces a una insinuada renuncia de la hegemonía del punto de vista, resignación que hace de lo representado un símbolo de la suspensión y el diferir y que compromete nuestra percepción en su mismo juego de identidades no definidas. Aún si sólo sugerida, la *mise en abyme* logra su efecto: el de confundir los límites entre el objeto y el sujeto, entre lo real y lo representado.

### **Ausencia de sentido**

La naturaleza contemplada no detenta, en Leopardi, clave alguna que pueda ser explicativa para la humana existencia. No hay nada que desentrañar, estamos ante un universo ajeno al devenir de los hombres y que parecería justificar su presencia con el sólo propósito de evocar un sentido de profunda soledad e

incertidumbre. (La "visión del mundo" que aquí se ofrece elige ser dubitativa y elude la inclinación hacia el *prodesse* que suele impregnar los textos románticos, también por que el yo poético, al ceder su voz, deniega las esperadas epifanías, se substrahe del lugar del saber. La experiencia se torna aquí absolutamente personal, devolviéndole al probable destinatario de los versos la obligatoriedad de transitar por su propia contemplación y su íntima introspección).

V: Je me sentais seul.

E: J'ai fait un rêve.

V: Ne le raconte pas!

E: J'ai rêvais que ....

V: Ne le raconte pas!

E: *geste vers l'universe*: Celui-ci te suffit?

Dico fra me pensando:

A che tante facelle?

Che fa l'aria infinita, e quel profondo

Infinito seren? che vuol dir questa

Solitudine immensa? ed io che sono?

El silencio del universo, en el texto leopardiano, no es fuente de serenidad, por el contrario, las órbitas celestes, que se hacen visibles en la luz crepuscular, devuelven al peregrino una inquietud profunda y la evidencia insoportable del sinsentido de su propio deambular. Es el universo insuficiente de Vladimiro que, aún intuyendo su vacuidad se resiste a declararla; es sin embargo esa intuición que le hace insoportable confrontarlo en soledad y verse forzado en admitir su silencio. La renuencia de Vladimiro es la que justifica la espera frustrada y postergada de aquél que podría restituir la lógica del devenir.

**A me la vita è male**

Questo io conosco e sento,

Che degli eterni giri,

Che dell'esser mio frale

Qualche bene o contento  
Avrà fors'altri; a me la vita è male.

El poema pone en evidencia lo que la pieza teatral tematiza: la imposibilidad, para el sujeto de la experiencia, de hallar una certidumbre para su vacilar, ahí donde el silencio parece imperar ontológicamente. En ambas obras, si toda factibilidad de aprehensión de revelación está negada, lo que permanece es la experiencia del vivir como desventura (en el sentido también de una queste malograda, donde los símbolos se han retirado dejando en su lugar meros objetos o sus sombras, y el viaje se ha convertido en un error). Lo único que va afirmándose como certeza es el creciente y terrible desconcierto de deber persistir:

V: On se pendra demain. *Un temps*. A moins que Godot ne vienne.

E: Et s'il vient.

V: Nous serons sauvés...

Se la vita è sventura,  
Perché da noi si dura?

La vida como mal, en Leopardi, no adquiere un particular sentido ético, no hay valores contrapuestos que nos permitan delinear un deber ser que revierta la fórmula. En el sentido intrínseco de experiencia, en el viraje hacia lo particular ("A me la vita è male.") queda anulada toda posibilidad de que lo absoluto se manifieste. Este gesto, por otro lado, compele a percibir las enunciaciones en su más pura singularidad, actos dubitativos y privados que conforman una sumatoria de voces, fragmento de una totalidad inaprehensible.

E: Toutes les voix mortes.

V: Ça fait un bruit d'ailes.

E: De feuilles.

V: De sable.

E: De feuilles. *Silence*

V: Elles parlent toutes en même temps.

E: Chacune à part soi.

*Silence.*

Los dos hombres de espalda en el nocturno de Friedrich llegaron a algún punto de un recorrido cuyo trazado está ausente, uno de ellos parece fatigado y recuesta su cuerpo en el hombro del otro. Quizás sólo descansen mientras esperan la llegada del día para proseguir su viaje, en ese caso es factible que el próximo plenilunio ilumine a otros viajeros que arriben a ese mismo punto del camino. Es posible que hablen de las dificultades de la jornada, que hablen para crear la ilusión de que el tiempo pasa más deprisa. Quizás también al contemplar la serena perfección de la luna en su eterno comparecer, su propio viaje adquiriera el sentido de la derrota.

Forse in qual forma, in quale  
Stato che sia, dentro covile o cuna,  
È funesto a chi nasce il dí natale.

Pozzo: .... Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres, il est  
devenue muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons  
sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour,  
le même instant .....

[.....]

V: ... Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai? [...] Lui ne saura rien. Il  
parlera des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte. [...]

## NOTAS

- <sup>1</sup> Leopardi, Giacomo. *Canti*, Milano: Rizzoli, 1994.
- <sup>2</sup> Caselli, Daniela. "Modalidades de apropiación intertextual de Beckett: el caso Leopardi", ensayo incluido en este mismo número.
- <sup>3</sup> Knowlson, James. *Damned to Fame*, London: Bloomsbury, 1996, págs. 52, 118 y 196.
- <sup>4</sup> Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981.
- <sup>5</sup> Honour, Hugh. *Il Romanticismo*. Milano, Edizioni di Comunità, 1984.

pág. 74. ("Le figure de Friedrich sono solitamente estranee al paesaggio [...], mai del tutto appartenenti al suo mondo, e neppure al nostro, forme ai limiti della realtà: immobili, isolate, sembrano allo stesso tempo inserite nella natura e tuttavia in qualche modo fuori di essa, contemporaneamente a proprio agio ed estraniare nei suoi confronti, simboli di ambiguità e alienazione.")