



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

A

# El hipotexto dantesco y el travestismo de la intertextualidad en la poética de Samuel Beckett.

Autor:

Montes, Elina

Revista:

Beckettiana

2002, 9, 39-55



Artículo



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

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

# EL HIPOTEXTO DANTESCO Y EL TRAVESTISMO DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA POÉTICA DE SAMUEL BECKETT

ELINA MONTES (U.B.A)

## A- DANTE, una introducción.

*..... mi ritrovai per una selva oscura....*

### 1. El mundo conocido

Los mapamundis europeos de los siglos XIII y XIV, reflejan la cosmogonía medieval y -al hacerlo-, responden también a una visión teológica del universo. La tierra se presenta como un hemisferio, rodeado por los océanos y un centro que irradia sentido a la figura: Jerusalén, la ciudad sagrada. Las representaciones astronómicas y geográficas vigentes hasta el siglo XVI responden, conceptualmente, a los diagramas tolomeicos (200 d.C). La bibliografía consultada al respecto da cuenta, en una cartografía a la vez espiritual y geográfica, de la conformación de ese territorio. Dada la mínima diferencia que puede relevarse entre los diversos mapas (y que responde a una menor o mayor precisión en las demarcaciones), comentaremos brevemente el que nos

pareció más apropiado por el nivel de sincretismo geográfico-teológico, el mismo corresponde a un salterio, de autoría desconocida, ilustrado entre 1225 y 1250.

Jean-Claude Schmitt nos recuerda<sup>1</sup> que “la imagen medieval no hace referencia al sistema unificador de la perspectiva plana: todo está allí en la superficie de inscripción del cuadro, y debe ser analizado en esa estructura.” Este análisis requiere del “lector” de esa imagen:

- una sensibilidad acerca de los niveles de estratificación de los planos;
- la consideración de una inscripción jerárquica que se traza en los ejes del “abajo-arriba”, “derecha-izquierda”;
- un saber de la condensación implicada por determinadas figuras, formas, ornamentos, colores;
- entender que la forma y la estructura de la imagen son inseparables de su función; dicho de otra manera, la función está inscrita en la forma.

En el Salterio que nos ocupa, el trazado de una línea vertical, coloca en la cima a la figura de Cristo, por debajo de ésta, en el borde externo del círculo, podemos ver el Sol (a Él asociado en el campo de lo espiritual), de cuyo soplo surge el Jardín del Edén, origen de los cinco ríos sagrados. El Edén está representado por los perfiles enfrentados de Adán y Eva, separados por el Árbol del Bien y del Mal. A la derecha de esta efigie, un icono arbóreo representa el Árbol de la Tentación. La copresencia de esas dos imágenes está claramente vinculada a una lectura bíblica del mapa; el espacio edénico -situado al Este del territorio conocido-, se funde en la relación de los tres círculos ascendentes Edén-Sol-Aurea crística, de lo que podemos inferir que su acceso queda vedado al viajero terrenal. El Árbol de la Tentación, por el contrario, está inserto en el mismo espacio geográfico en el que se señalan ciudades y accidentes, continentes o regiones. La vecindad de las figuras, no deja de significar su exclusión mutua, indicando -a la vez- que el espacio terrenal es el de la temporalidad y el de la muerte. El mapamundi de Hereford (Richard de Bello, 1290), refuerza la idea bordeando el círculo con la palabra *MORS* en letras doradas. El espacio terrenal es donde el tiempo y la finitud se han asentado, vinculados ambos conceptos al exilio original y, por ende, al pecado.

En el centro de la línea vertical a la que nos referíamos anteriormente está Jerusalén y, en su extremo inferior, el Norte coincide con la representación de

la Luna. La elección de este mapa en particular no está dada solamente por la singular atracción estética de las Iluminaciones, sino también por lo que las mismas significan. Toda la iconografía medieval cristiana responde a una inteligibilidad que sienta sus bases en la confluencia de los cuatro sentidos de la retórica teológica (literal, analógico, tropológico y anagógico). Los mismos cuatro sentidos a los que se refiere Dante (en su Epístola XIII a Can Grande della Scala) para la correcta interpretación de su obra<sup>2</sup>. El mapa del Salterio y la *Commedia* de Dante se presentan entonces como dos textos que reclaman una lectura que acepte el alto grado de implicación semántica propias del enciclopedismo medieval. Tal como nos lo recuerda Umberto Eco<sup>3</sup> no pueden elegirse sentidos alternativos, la relación –a nivel textual- aunque de facto pueda exhibirse la disyunción isotópica narrativa, no está basada en la disyunción sino en la implicación. Podemos decidir –y seguir- un tipo de lectura, plegarnos a uno de los sentidos que emanan del texto, siempre que tengamos presente que éste siempre es complementario de los que decidimos abandonar o postergar. De acuerdo con Eco, en efecto:

Una volta decisa la lettura preferenziale a livello discorsivo, si possono inferire dalle strutture discorsive attualizzate diverse storie, e la storia morale dipenderà dall'attualizzazione discorsiva morale, come quella letterale dipenderà dall'attualizzazione discorsiva letterale. Ma le due storie (e sappiamo che in realtà sono quattro) *non sono mutuamente esclusive*: sono anzi complementari, nel senso che il testo sopporta di essere letto contemporaneamente in due o più modi, e un modo rafforza l'altro anziché eliminarlo.<sup>4</sup>

*...che la diritta via era smarrita.*

## 2. El itinerario como afirmación de la subjetividad

Un recorrido por la obra de los más reconocidos ilustradores de la *Commedia* a través de los tiempos (Botticelli, Doré, Dalí) da cuenta de un mayor énfasis en lo episódico o en la representación de cada uno de los espacios del viaje por separado (un maravilloso ejemplo de esto sería el mapa del Infierno creado por

Botticelli). No hemos podido, sin embargo, encontrar ninguna representación artística que diera cuenta del recorrido espacial completo de los tres Reinos, aunque algunos insinúan los pasajes: el arribo a las orillas del Antepurgatorio o la cumbre del Purgatorio que permite la contemplación de las esferas celestes. La mayor dificultad parecería la de poder conectar, en el campo de lo figurativo, el pasaje desde la profundidad máxima del último círculo infernal a la superficie en la que se asienta el monte del Purgatorio. Creemos que aquí la lectura integradora de los sentidos del texto retrae fuertemente su posibilidad representativa, ya que los últimos versos del *Infierno* (XXXIV, 106-139) refieren a una topografía compleja que excluye toda figuración que no explicita la estructura polisémica que supone la construcción de la obra en su conjunto. Nos quedan los diagramas elaborados por algunos de los más prestigiosos comentadores o traductores de la obra, que insertan el viaje dantesco en la ruta de una geografía que es, a la vez, cosmogónica y teológica.

Del Canto XXXIV del *Infierno* y el Canto I del *Purgatorio*, Virgilio y Dante han pasado del hemisferio de lo conocido al hemisferio de lo desconocido -o de las aguas- un trayecto espacial que también significa un ir de las tierras del pecado a las que trazan el escarpado camino hacia la salvación eterna. Una cartografía como la que propone la *Commedia* nos pliega repetidamente hacia un tránsito por una topología de lo cognoscible y de lo ignoto que participa de la aceptación dogmática del Misterio.

El desconcierto de Dante, cuando ingresa en el “otro” hemisferio por ejemplo, convoca las intervenciones de un Virgilio que apela a los principios de una cosmología bíblica y que se inserta en una suerte de doble juego en el que la hermenéutica del Misterio -al señalar un designio y un diseño exclusivamente divino- insinúa una lógica ausente en la criatura, una lógica que ha sido abstraída del mundo sensible y cuyas proposiciones de equivalencia se hallan solamente en el más allá de las marcas geográficas, en esas porciones que los mapas solían poblar de monstruos y de ángeles.

Por otra parte, me parece oportuno recordar que el recorrido que traza la *Commedia* va de la indeterminación a la afirmación. El abandono del recto camino, que precede el ingreso a los mundos infernales, esa súbita pérdida de rumbo que es la inmersión en “selva selvaggia e aspra e forte”, también es el

abandono de los sentidos (del sentido), la “paura” “amara che poco è piú morte”. Muerte que es condena y por ende separación definitiva del nexo que otorga significado al sujeto medieval. Schmitt<sup>5</sup> subraya muy especialmente que no existía en la Edad Media posibilidad de un sujeto con capacidad de autoafirmación. La subjetividad cristiana se afirmaba solamente en su relación con Dios; hablar de subjetividad cristiana en la Edad Media requiere del entendimiento de una relación con lo invisible y con Dios. El camino ascendente por los tres Reinos en Dante está postulándose entonces también como una afirmación de la identidad, en tanto sujeto en el interior de una determinada comunidad de creencias, afirmación que coincide con la fulguración final, iluminación de entendimiento de aquello que la palabra no puede transmitir (“la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. (...) già volgeva il mio disio e ‘l velle, / sí come rota ch’igualmente è mossa, / l’amor che move il sole e l’altre stelle”, *Par.* XXXIII, 140-145).

Esta lectura del viaje en tanto persecución de una identidad, en el sentido implicado por la subjetividad cristiana, puede marcarse, a través de los múltiples reconocimientos del extravío y su condena, en un sentido jerarquizado en el que el viajero desquiciado logra finalmente percibirse en coincidencia con el eje que otorga sentido a su universo<sup>6</sup>. El itinerario del viajero, en la *Commedia*, sólo en sus decursos parciales puede mostrarse sinuoso, oscuro, accidentado, con un camino que pareciera -una y otra vez- presentar nuevos desvíos; sin embargo, la lectura del recorrido total refiere a esa misma y absoluta verticalidad que muestra el mapa del Salterio. Se trata de una topografía que va coincidiendo con los diversos estadios que llevan de la desintegración del ser (del sujeto marginado del discurso que le otorga existencia) a su integridad (en tanto sujeto purificado en el entendimiento, reconocimiento y reunión con el Verbo).

## B- GENEALOGÍA DE UNA POÉTICA

Los *límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo. (5.6)

Todo lo que nosotros vemos podría ser de otro modo.  
Todo lo que nosotros podemos describir podría también ser de otro modo. (5.634)<sup>7</sup>

### 1. La *choseté* de la tradición

El corpus de textos críticos y ensayísticos que ha dejado Samuel Beckett es tan exiguo que nos obliga a referirnos a un marco que (teniendo en cuenta la actitud acentuadamente elusiva e irónica del autor con respecto a la producción crítica) debemos suponer voluntariamente limitado. Si tuviésemos, además, que remitirnos al aspecto formal de tales escritos, el legado podría reducirse estrictamente a dos obras tempranas: “Dante...Bruno. Vico...Joyce” de 1929 y *Proust* de 1931. En efecto los demás textos (reunidos por Ruby Cohn en *Disjecta*<sup>8</sup>), con excepción del ya citado “Dante...Bruno. Vico...Joyce” y algunas reseñas, adhieren –creemos- a esa misma necesidad invocada en la “German letter” (1937) de desligarse de la Gramática y del Estilo, de los andamiajes de una retórica transitada, y por ende, podríamos agregar, de una forma en la que el decir anquilosado, vela aún más las escasas posibilidades expresivas de la palabra.

A partir de mediados de los '40, el camino ya insinuado hacia la búsqueda de un lenguaje desarticulado pareciera sumergir la ortodoxia ensayística en las aguas bautismales de una metamorfosis genérica de la que emergen los híbridos que acentúan las posibilidades del desvío. La relación de este Beckett de los ensayos con el Beckett de la creación artística ha sido analizada por Laura Cerrato en “Para una lectura de Beckett ensayista”<sup>9</sup> y queremos destacar el señalamiento que ahí se hace acerca de un lenguaje que “debe ser violentado” y que en los silencios busca los otros sentidos que surgen de su paulatina desarticulación.

Creemos necesario partir de los ensayos (y de las marcas que en ellos se imprime de los pasos hacia la desterritorialización de los discursos acerca de la estética) porque pensamos que la huella, cada vez más lábil que esos pasos dejan en el circuito de la tradición, está vinculada también con las diversas maneras en que esa tradición funciona como hipotexto. Es decir que la distancia –en términos de adecuación genérica- que media entre “Dante . . . Bruno. Vico . . . Joyce” y, por ejemplo, “Peintres de l’empêchement” (1948), también nos está diciendo algo sobre la paulatina disolución de las formas que sufren los recursos intertextuales en la poética beckettiana. Si en “Dante. . . Bruno....” y en *Proust* es factible pensar la inscripción personal en una genealogía (eclectica pero no aleatoria) en la que la paternidad está presente exhibiendo los objetos de la herencia, en “Peintres ....” sólo quedan las cenizas y la pregunta inquietante: “Car que res-t-il de représentable si l’essence de l’object est de se dérober à la représentation?”. Son las marcas de un camino que podemos reconocer en *More Pricks Than Kicks* (1932/3) y aún en *Murphy* (1938), que se vuelven sospechosas en *Watt* (1942/4) y *Mercier y Camier* (1946) y con la Trilogía y *En attendant Godot* (1948/9) se substraen definitivamente a nuestras expectativas de una “lógica” demarcativa.

## 2. El Dante de ¿Joyce?

En un estudio de las intertextualidades, el caso de la *Commedia* es singular, si pensamos que gran parte de la creación de Beckett opera distintos grados de apropiación del texto dantesco, que ya se perfilan en el ensayo “Dante . . . Bruno. Vico . . . Joyce”, si leído dentro de su entero contexto de producción. El ensayo, como sabemos, está escrito en defensa de una poética -la de Joyce- que había tenido un destino crítico y editorial más impugnatorio que apologético. Que Dante y Joyce ocupen los extremos opuestos del título, se vincula -según podemos comprobarlo al avanzar en la lectura del ensayo- con un fuerte anclaje en el propósito fundacional. Existe, en efecto, una voluntad expresa de manifestar que la escritura, en ambos autores, abarca todas las posibilidades de un lenguaje inaugural, lenguaje que homologa la obra a la potencialidad poética y que por ende pone en evidencia -por su sola aparición- las contradicciones con una tradición cultural canónica. Esto último (propósito

implícito del ensayo) se pliega sobre las modalidades adquiridas de lectura y sus hábitos de decodificación. Con el *Finnegans Wake* como nueva instigación al debate y el *Ulysses* como trasfondo polémico, el lenguaje (sus usos, en contraste sutil pero inalienable con los desvíos significantes de una lógica que transita por lo no binario) es uno de los ejes vertebradores de este ensayo temprano de Beckett.

Lo que aquí se señala oblicuamente -productivamente- es la posibilidad de pensar a la escritura como agente de provocación que constituya ese “otro lugar” desde el cual es posible derribar el “sentido común” (el latín en Dante, el inglés en Joyce - o Beckett) y hacer entonces de la mansa confluencia de lo establecido una afluencia múltiple de lo disonante. Donde mayormente puede leerse la convulsión perpetrada en el cuerpo de lo sistémico es en la ejemplificación con el dogma, en tanto modo de perpetuación de la repetición; un *locus* privilegiado donde las nuevas escrituras se experimentan como “the storm of ecclesiastical abuse”.

Trazadas algunas simetrías que asocian el diseño dantesco con el de Joyce, Beckett señala la marca de diferenciación en la abolición de lo Absoluto, pero sabemos que esto supone un trastocamiento profundo -en el orden de lo ideológico en general y lo filosófico en particular- en el que quizá la permanencia y recurrencia de ciertos motivos se torne aún más inquietante. Y decimos esto porque se infiere, al mismo tiempo, una demarcación del campo de una referencialidad que estaría circunscribiéndose, de algún modo, a la exclusiva esfera de lo discursivo. Pero, ¿quién opera esa restricción, Joyce o Beckett? La nueva ley que se sobreimprime a la espacialidad en Dante anula la verticalidad y el ascenso como camino hacia la definición de una subjetividad. En Joyce lo esférico reemplaza a lo cónico, el flujo a la progresión, el movimiento no-direccional (o multidireccional) al movimiento en una dirección. El acento puesto sobre la circularidad, elimina los extremos: ni Infierno ni Paraíso. La identidad de la modernidad escrituraria, que Beckett lee en Joyce, es esencialmente purgatorial, y podríamos decir que sugiere una flexión hacia la paradoja como posibilidad de ser (del ser). Entre las dos eternidades del castigo y la redención, en el *quasi*, se postula también la multiplicidad positiva de las dubitaciones, la eclosión máxima de los sentidos. Como el lenguaje, este Purgatorio que no es estasis ni movimiento, promueve el pensamiento del *entre*,

circulación casi-infinita que, como la enunciación, se mueve constantemente hacia una definición, aún sabiéndose exenta de la iluminación final.

## C- LA (IM)PERMANENCIA DEL HIPOTEXTO

*qui vive la pietà quando è ben morta ...*

### 1. Belacqua: la encrucijada intertextual de las primeras novelas

Cuando se inicia la lectura del *Ulysses* no podemos sino recordar la infancia y adolescencia del Stephen de *Portrait of an Artist as a Young Man*, que ha crecido en la culpa y la ira inapagadas para salir “a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de (su) espíritu la conciencia increada de (su) raza”. Stephen es un personaje con una historia que no puede extirparse del contexto socio-cultural y de los profundos desgarros que éstos le imprimen. *More Pricks Than Kicks* es, a su manera, una *dublinense* y también –quizás- una de las apropiaciones más cercanas y paródicas del *Ulysses* joyceano.

Sin embargo la prehistoria de Belacqua es de índole muy diversa de la de Stephen Dedalus o Leopold Bloom, aunque le toque inaugurar una serie compleja (pero reconocible) de las modalidades del ser en la escritura de Beckett. Lo que aquí se pone en acto es una suerte de resurrección de ese Belacqua del canto IV del *Purgatorio* de Dante. Desde el primer capítulo, “Dante y la langosta”, el hipotexto se exhibe y, al mismo tiempo, se opera la primera transposición. La preocupación de Dante por captar el sentido de las palabras de Virgilio en el canto mencionado (que da lugar a la cómica intervención del Belacqua de la *Commedia*), se transfiere a este moderno Belacqua ocupado en el desciframiento de la obra dantesca, “atascado en el primero de los *canti* de la luna”, en la comprensión del “significado de las palabras, el orden en que fueron dichas” y, finalmente, “la índole de la satisfacción que aportaron éstas al desinformado poeta”<sup>10</sup>.

El narrador del tercer relato, “Ding-Dong”, nos informa tanto acerca del carácter -ya intuido en los dos primeros- de este Belacqua (“era por naturaleza culposamente indolente”), como de su característica forma de desplazamiento por el espacio ciudadano:

La forma más sencilla que adoptaba este ejercicio era del tipo bumerang, de ida y vuelta; o mejor dicho, era la única que se pudo permitir durante muchos años (...) partía, como impulsado por un resorte a toda prisa sin apenas despedirse, impelido por una fuerza a la que no le importaba plegarse. (33)

Por sí solo no iba a ninguna parte, sólo a dar vueltas y vueltas, como las esferas, pero quedamente. (35)

En esta primera obra Beckett opta por una confrontación directa con el hipotexto, dando vida a un personaje abúlico, intolerante y poco tolerado, circunscripto a los giros implícitos en un circuito urbano reducido, en los que el punto de partida y el de llegada pueden disolverse en la similitud de las tabernas marginales y el embotamiento alcohólico. Las mujeres que se suceden en su vida son otros tantos hitos que marcan un mayor retraimiento del erotismo como fuerza excéntrica al solipsismo como estasis o permanencia. La afirmación acerca de la ausencia de absolutos en Joyce es puesta en acto aquí desde el primer momento. Si la señorita Ottolenghi es para Belacqua (en el primer capítulo) la Beatrice que pueda guiarlo hacia una mayor intelección del universo textual dantesco, de inmediato se confrontan los diversos sentidos que para ambos emerge de la lectura. Esto depone -por ende- la posibilidad de que pueda establecerse un punto de convergencia significativa:

- Se me ocurría –dijo ella-, no sé por qué, que fabularía a fondo sobre los raros movimientos de compasión de Dante en el Infierno. Esto solió ser (su utilización de los tiempos en pasado, era siempre penosa) una cuestión típica.

Él adoptó una expresión profunda.

- A este respecto –dijo él-, recuerdo, sin embargo, un soberbio retruécano: “qui vive la pietà quando è ben morta .....”

Es el retruécano de Virgilio, que para este Belacqua resume de algún modo el *Inferno* y pertenece al canto XX, 28-29. Es en el bolsón en el que se castiga a

los adivinos; el contrapaso a ellos destinados hace que sus cuerpos giren en eterna y lenta procesión, desfigurados por la torsión de la cabeza hacia atrás; podemos inferir que la conmoción del poeta esté vinculada no sólo a esa visión transfigurada de una criatura que fuera hecha a imagen y semejanza de su creador, sino por el hecho de que así Él condena a quienes intenten disputarle la interpretación o la ventura de un destino. Es imposible no relacionar aquí el exilio edénico con esta horrenda metamorfosis. En este sentido, la respuesta virgiliana a la “compasión” de Dante, citada por el Belacqua de Beckett, bien puede justificar la apatía como *modus vivendi*. Si los cielos carecen de sentido, infierno y purgatorio se homologan al no existir -para este último- un más allá en el que una redención sea pensable.

Los múltiples dobles de este primer Belacqua que podemos reconocer, a lo largo de gran parte de la producción posterior de Beckett, también hacen de la apatía una suerte de resistencia ante un *a priori* instituido y aceptado. Pero estas otras criaturas igualmente sufren transformaciones, que van de la mutilación a la aniquilación del cuerpo, al tiempo que la apatía va convirtiéndose en una estasis (de la que la repetición es el recurso estilístico que mayormente acentúa este destino).

## 2. El posible *memento* de la apropiación

Volvamos por un momento a las cartografías de la *Commedia* o del Salterio, ambas se colocan -a un tiempo- en un trayecto marcado por una tradición cultural fuertemente ligada a un determinado sistema de creencias que - como tal - hace que en él confluya un entramado de discursos (filosóficos, políticos, sociales) como soporte de una voluntad consonante. En tanto hitos de una tradición, que se funde y confunde con los códigos de la ley de la Iglesia Católica Romana (y aquí sí es necesario que tomemos en cuenta el peso de la coexistencia de los “cuatro sentidos” de la exégesis), reclaman para sí un valor de permanencia que admite mínimas correcciones que, una vez asumidas dentro del sistema, no debilitan sino que refuerzan el poder del mismo (el “descubrimiento” de los nuevos mundos, por ejemplo, genera estrategias energéticas y violentas en pos de la expansión y difusión del Verbo). Entonces, en tanto *cartografías del espíritu*, estos hitos no se sitúan en una línea de

progresión (o regresión), sino en la necesidad de un *continuum*, cuyo principio y fin remite -siempre- a las Escrituras. Éstas deben constituirse en el substrato ineludible de todo debate filosófico que pretenda establecer otras construcciones de la identidad y del ser, arrebatándoles los dominios de su ontología.

La cosmovisión que Beckett adjudica a la poética joyceana en “Dante ...Bruno. Vico .. Joyce” tiene en cuenta ese *continuum* (continuidad y apriorismo que, por otra parte, es propio de todo discurso que se postule como reflexión acerca de la problemática del ser, insertándose -necesariamente- en un entorno interdiscursivo y dialéctico) y es sólo a partir de esta preexistencia y persistencia que la rectificación propuesta a la cartografía dantesca se vuelve altamente significativa. Creemos que la postulación de una ablación del Absoluto no podría entonces excluir al *Paradiso*, sólo apartarlo. Resultan obvias, sin embargo, las implicancias de este apartamiento por la profunda alteración que supone al sistema. Insistimos, de todos modos, que -en la poética de Beckett- es esencial que la meta no desaparezca del imaginario, más aún, es necesario que sea parte del mismo (como desecho de lo que permanece). Sólo de este modo la promesa de reunión con la verdad, que otorga significado, se vuelve un juego de sombras intermitente e indefinido sobre el nuevo discurso que se conforma. Sólo así, también, el laberinto resultante (ese ir y venir entre dos conjuntos no totalmente diferenciados de círculos) logra manifestar la imposibilidad de esa salida que materializaría la validez de la sistematización. La salida -en efecto- ha sido voluntariamente expulsada hacia los márgenes de la cartografía de una escritura que elige volverse sobre sí misma, gesto que coloca entonces el espacio de validación en una *atopía* que emerge del rechazo.

Esta *atopía* no deja de conformar, en la escritura de Beckett, un contrapunto inquietante para un “yo” en un “aquí” que señalan la deriva. El *sentido global* que emanaría del hipotexto sólo podría hallarse en el encuentro con esas definiciones que se concentran en el sistema apartado, y cuyas coordenadas sugerimos coincidentes con las que el Salterio reserva al asentamiento de los espacios analógicos, tropológico y anagógico.

La zona del *atopos* es la única que, por otra parte, validaría las subjetividades implicadas en la aceptación de un a priori fundante del que emanan la *imago* y la *semejanza*: fuente de especularidades, de pares simbólicos y sus

consecuentes relaciones analógicas. En el caso de la relación intertextual que nos ocupa deberíamos detenernos momentáneamente en esos pares conformados por: “Él / él (yo-tú)” y “Allá / aquí”.

La pregunta que se impone es: ¿qué quedaría del viaje dantesco sin la culminación?

En primer lugar deberíamos pensar que en la *atopia* se ha retraído el “Él” que ha dado origen a la gran diégesis, sujeto privilegiado en la enunciación de un Relato del que la humanidad es objeto. “Allá”, “Él” es la omnisciencia de la narración, conocedor del principio y del fin de la historia y de los destinos en ella implicados. “Allá”, “Él” es el nombre, la cosa y su devenir: todo otro relato que reclame para el “yo” la prerrogativa de la enunciación sería pensable (bajo estos términos) como una ficción espuria, producida por los destinatarios del relato original. En la *atopia* se abandona la Verdad y la coherencia de la fábula (pero el eco y los murmullos operan sobre el imaginario y atraviesan el material para que la perturbación desacomode e inquiete: una manera de volver a los orígenes de la filosofía, cuando la interrogación era una constante y la respuesta un desplazamiento ulterior).

En *Parages*<sup>11</sup> Derrida se pregunta: “Où passe la ligne de partage entre l'évènement d'un énoncé inaugural, une citation, un paraphrase, une commentaire, une traduction, une lecture, une interprétation?” ¿Cómo contestar esta pregunta cuando lo que se aparta es el enunciado inaugural de una doctrina? Y -volviendo a nuestro problema intertextual- ¿qué sucede en el momento en que un enunciado inaugural en segundo grado (la *Commedia*) se cercena voluntariamente? Las implicancias de la *loi du genre* derridianas adquieren en Beckett múltiples significaciones, también porque el problema de la lectura y la interpretación están presentes en la poética de Dante, que cuestionó las leyes del género y de la exégesis en su contexto de producción. Pensamos, sin embargo, que un análisis en profundidad del alcance de estos debates excedería la propuesta del presente trabajo, nos parece de todos modos importante señalarlos por su incidencia en las modalidades de apropiación de un hipotexto específico. Regresemos, entonces, a nuestra pregunta primera: ¿qué quedaría del viaje dantesco sin la culminación?

En las obras de Beckett existe un sinnúmero de posibles transformaciones que son variables de apropiación del hipotexto dantesco y que confluyen, en su escritura, con las de otros hipotextos (a título de ejemplo podemos mencionar a Berkeley, Descartes y los post cartesianos, el ocasionalismo y el post ocasionalismo, Mauthner, Joyce, Leopardi). La dinámica implícita en los mecanismos intertextuales transfieren a la lectura la posibilidad de intuir la presencia de determinados complejos representativos, de percibir lo que Kristeva llamara “transporte de sentido”.

Si la cita está presente en algunos textos (*Dream of Fair to Middling Women*, *More Pricks Than Kicks* o *Mercier et Camier*), a partir de *Nouvelles et textes pour rien* y la Trilogía -y quizás implicada en el cambio de idioma- nos enfrentamos a lo que podríamos denominar una alusión difusa y compleja (no sólo para el “caso Dante”). Un estado de suspensión que no señala su referente literario sino que más bien lo vuelve presente en la tensión sugerida entre la *atopia* (a la que nos referimos anteriormente) y la incertidumbre enunciativa, en términos de una *estética del fracaso*.

Lo que Locatelli<sup>12</sup> señala como progresivo cuestionamiento de las coordenadas epistemológicas en la prosa de Beckett (que deviene en un eclipse de la garantía del logos –en términos de coherencia discursiva gramático-filosófica) puede aplicarse a lo gnoseológico (entendido como discurso escolástico de fundamentación del conocimiento) y lo que en tal contexto significa el apartamiento del *locus* de aval de sus preceptos. En ambos casos sujeto, tiempo, espacio y objeto de conocimiento son presa del oscurecimiento referencial y la paradoja surge cuando nos enfrentamos a la deconstrucción de un sentido culturalmente establecido que, de diferentes maneras, sienta las bases para el reconocimiento de una identidad.

La identidad participa inclusive del imaginario de la *quest*, del viaje (histórico, social, simbólico) hacia un logro, una consecución que la afirme y posibilite. Lo que prevalece es la indiferenciación (una contradicción que también podemos pensar en su nivel semántico). El cercenamiento de la zona que promueve la diferencia jerárquica (y a la vez instala correspondencias que sustentan la persistencia de una lógica binaria) hace de la escritura el asentamiento de la dubitación, de la emergencia de la pregunta y la instauración de la alteridad.

Pero en el momento en que la alteridad se instaura en la pregunta, también acontece el desborde, una expansión que transgrede por excelencia lo normativo: pensamos, en este caso, en un corpus de normas que atañe *prima facie* al campo literario, a la conformación de los géneros y al trazado de determinadas modalidades de apropiación. Sin embargo, cuando el desborde objeta las categorías de un sistema, difícilmente puede pensarse que la estabilidad preserve los cimientos de los demás. Algo se pone en movimiento, y en lo imprevisto, el movimiento desarticula: el gesto implicado en la apropiación de un hipotexto vuelve presente los motivos del texto primero, los arrastra desde un contexto específico para *mostrarlos* en un desvío que no halla correlatos claramente identificables.

Cuando en *Parages* Derrida habla de la cita (refiriéndose específicamente a una nouvelle de Blanchot) abre -como otras tantas veces en sus escritos- un espacio para volvernos hacia la etimología. Señala, con respecto a la cita, las posibles entradas contempladas en latín: “incitación”, por ejemplo, o “convocatoria”, o “requerimiento”. El acontecimiento de la cita habla de un destino y una llegada, de un “hacer-llegar (desde)” y también de un “dejar-llegar (hacia)”, pero las modalidades de la convocatoria difieren y, en el movimiento que proclama una cercanía, se instala tanto la violencia del recorte como la de inclusión. El traslado incita al pensamiento de los márgenes y de lo instituido, la intertextualidad se torna, en algunos casos, paradoja de la copresencia: aunque siempre incite a la decodificación, su máxima productividad se percibe cuando nos fuerza a pensar la “razón del código”. Éste es el punto de la puesta en jaque de las representaciones, que involucra la caída de las certidumbres implicadas en las formas de enunciación y construcción de la identidad del ser y su mundo, de las tradiciones y su memoria: espacio y tiempo se abisman en el instante del acercamiento para que el “yo” (singular y plural) de los discursos se vuelva sobre sí mismo y sus producciones.

## NOTAS

<sup>1</sup> Schmitt, J-C. “El concepto de representación y de imagen en la Edad Media”, transcripción de la conferencia dada en ocasión de los seminarios *La representación: encrucijada de las Ciencias Humanas*, Buenos Aires: junio 1996.

<sup>2</sup> Al respecto, sugerimos la lectura del ensayo de Umberto Eco “L’epistola XIII, l’allegorismo medievale, il simbolismo moderno”, en *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1987. El autor ofrece aquí un panorama amplio de los marcos posibles de lectura de Dante, no sólo de aquellos que conforman los debates de la escolástica sino de los que se situarían al margen de la circulación obligada de la época (especialmente los que atañen las concepciones neoplatónicas y las doctrinas herméticas). La tesis de Eco permite pensar en el germen de un quiebre epistemológico justamente ahí donde Dante más pareciera seguir los señalamientos tomistas sobre los límites estrictos en el uso de los cuatro sentidos. Es decir, integra su poema al corpus exegético claramente reservado a las Escrituras y específicamente negado para toda obra surgida de la creación poética.

<sup>3</sup> Eco, Umberto. *Lector in Fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 99. El ejemplo dado aquí por Eco me parece por demás interesante para un abordaje -como el que nos ocupa- que atañe a las alusiones e intertextualidades (podríamos decir “los efectos de lectura”) en un escritor del siglo XX con respecto a un escritor del siglo XIII. La actualización de las estructuras discursivas -la confrontación de cosmogonías tan lejanas y diferentes, necesariamente implica la actualización de todos los planos que el hipotexto explicita. El que Eco privilegie en esta actualización el sentido literal y el tropológico, no deja que los demás caigan en el olvido sino que señala -creo entender- cierta permanencia acerca de lo que podríamos llamar “relatos de identidad” y los diversos significados que estos pueden adquirir ante reformulaciones o caídas de los ejes que puedan regir, por ejemplo, la pregunta acerca de la validez del discurso que corporice tal relato y las implicaciones sobre la identidad que de ello resulte.

<sup>5</sup> Schmitt, J-C, *Op. Cit.*

<sup>6</sup> El viaje, ligado a las distintas modalidades del aprendizaje, tiene larga tradición en la literatura occidental (de la mitología griega a los romances medievales y sus reformulaciones románticas, a las diversas derivaciones tanto en novelística canónica como en los así llamados géneros menores –horror, ciencia ficción, fantasy- desde el siglo XVIII a nuestros días).

<sup>7</sup> Wittgenstein, L. *Tractatus Logicus-Philosophicus*. Madrid: Alianza, 1981.

<sup>8</sup> Cohn, Ruby (ed.), *Disjecta*. London: John Calder, 1983.

<sup>9</sup> Trabajo publicado en *Beckettiana* nr. 1, año 1992. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

<sup>10</sup> Beckett, Samuel. *Belacqua en Dublin*. Lumen: Barcelona, 1991, pág. 7.

<sup>11</sup> Wittgenstein, L. *Tractatus Logicus-Philosophicus*. Madrid: Alianza, 1981.

<sup>12</sup> Derrida, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986, pág. 12.

<sup>13</sup> Locatelli, Carla. *Unwording the World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

