

860
DC SB
130



Beckettiana

CUADERNOS DEL SEMINARIO BECKETT



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

7/8

-1999-

Decano

Francisco Raúl Carnese

Vicedecano

Marta Souto

Secretaria Académica

Susana Margulies

Secretario de Investigación

Rodolfo Gaeta

Secretario de Posgrado

Samuel Cabanchik

Prosecretario de Publicaciones

Fernando Rodríguez

Coordinadora de Publicaciones

Beatriz Frenkel

Consejo Editor

Francisco Raúl Carnese

Ana María Lorandi

Noemí Goldman

Noé Jitrik

Amanda Toubes

Secretario de Supervisión Administrativa

Carlos Roux

Secretaria de Transferencia y Desarrollo

Alicia Vales

Secretario de Extensión Universitaria

Fernando Pedrosa

Berta Perelstein de Braslavsky

Silvia Saffra

Daniel Galarza

Virginia Manzano

Beckettiana. Publicación anual del SEMINARIO BECKETT.

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Año 7/8. 1998/99.

Dirección: *Dra. Laura Cerrato*

Asesores Externos: *Enoch Brater* (University of Michigan) - *Ruby Cohn* (University of California) - *Eli Rozik* (University of Tel Aviv)

Correspondencia a: T. Guido 135 - (1834) - Temperley - Argentina - Tel.: 4244-4091
postmast@liting.filo.uba.ar

Dirección de Imprenta

Antonio D'Etorre

Diagramación y composición

Graciela Palmas

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 1999

Puán 480 Buenos Aires República Argentina

SERIE: FICHAS DE CATEDRA

ISSN: 0327-7550

ÍNDICE

ARTÍCULOS Y NOTAS

Los textos para nada de Joe Chaikin Ruby Cohn	7
La metáfora escénica en <i>Esperando a Godot</i> de Samuel Beckett Eli Rozik	17
Modalidades de apropiación intertextual en Beckett: el caso Leopardi. Daniela Caselli	41
Algunas lecturas clásicas en «Echo's Bones» de Samuel Beckett Laura Cerrato	67
En busca de lo incompleto. La proyección del pensamiento científico sobre la obra de Samuel Beckett María Cristina Figueredo	77
Entre manuscritos e inconclusiones: el Archivo Beckett (un breve resu- men). Lucas Margarit	99
Mantler - Feldman: traducciones musicales de textos de Beckett Andrea Fernández	111
Leopardi, Friedrich, Beckett: los universos silenciosos Elina Montes	121
Cuasi modos Sandra Santana Mora	129

RESEÑAS

John Minihan. <i>Samuel Beckett Photographs</i> Lucas Margarit	143
<i>Oh! Les beaux jours</i> (Riverside Studios, Londres) director: Peter Brook Lucas Margarit	144
<i>Beckett Shorts</i> . Burton Taylor Theatre, Oxford Lucas Margarit	146
Samuel Beckett y Morton Feldman. <i>Morton Feldman 2 - Words and Music</i> . Köln Lucas Margarit	147
<i>Qué dónde</i> Juan Carlos Nicora	149
Mary Bryden, Julian Garforth and Peter Mills. <i>Beckett at Reading</i> . Catálogo Lucas Margarit	152
ABSTRACTS	157

ARTÍCULOS Y NOTAS

LOS TEXTOS PARA NADA DE JOE CHAIKIN

RUBY COHN

Beckettianamente, comienzo con una pregunta. ¿Alguno de ustedes sabe acerca de una lista de representaciones de los textos no dramáticos de Beckett? Yo no, y creo que sería de interés para estudiosos del teatro o de Beckett, o para ambos. Hay dos aproximaciones a una lista tal que son de extensión bastante disímil: *Beckett on tape*, de Kees Hessing, tiene unas 37 páginas (algunas de las cuales tienen su origen en representaciones en vivo), y 'Textes non dramatiques montés au théâtre', de Pierre Chabert, consiste en una sola página publicada en la *Revue d'Esthétique* de 1986. Hessing incluye todo lo que hay en cinta, audio y video, mientras que Chabert cita los textos no dramáticos representados más a menudo, como *Compagnie*, *Le Dépeupleur*, *Mercier et Camier*, *Premier Amour* y *Textes Pour Rien* -la lista no da testimonios de apoyo para esta popularidad. Dado que en este artículo me ocupé de las representaciones de *Texts For Nothing* hechas por Joe Chaikin, me sorprendió descubrir que Hessing no incluye en absoluto a *Texts For Nothing*- ni siquiera la emisión radial de Martin Esslin para la BBC en 1975. con Pat Magee leyendo los trece textos. Chabert menciona una representación de 1981 de estos textos en París, dirigida por Jean Claude Fall. un actor a quien admiro mucho, pero no da indicaciones respecto a quién o cuántos actuaron en esta *mise-en-scène*.

Sea como sea, los otros títulos citados por Chabert son comprensiblemente más reducidos para los directores: figuras en conflicto dramático se encuentran en *Company*, *First Love*, *Mercier and Camier*; se admite que *The Lost Ones* es más problemática, pero está tan centrada en lo visual, con su climax en el personaje apropiadamente llamado North, que también parece más representable que *Texts For Nothing*, a menudo descuidada por los críticos así como por los directores. Tal vez éstos estaban tomando la posta del mismo Samuel Beckett, que siempre menospreció esta obra.

Exhausto por *L'Innommable*, que completó en enero de 1950, Beckett escribió poco durante el resto de aquel año. Luego para la Nochebuena, en un cuaderno nuevo, comenzó un texto relativamente corto en francés. Para el día de la Bastilla de 1951 comenzó su octavo texto en un segundo cuaderno, y los trece fueron terminados para el 22 de diciembre, fecha en la cual Beckett comenzó una larga e ilegible historia que posteriormente desechó. No desechó, sin embargo, los *Textes Pour Rien*, sino que los pasó a máquina y los mandó a su recientemente adquirido editor, Jérôme Lindon de Les Editions de Minuit, aunque la copia mecanografiada parece haberse perdido. Vacilantes en cuanto a tema, discontinuos en cuanto a narrativa, fueron no obstante aceptados para publicación, junto con tres relatos escritos en 1946, y el volumen completó fue publicado en 1955 como *Nouvelles et Textes Pour Rien*.

Los *Textes* fueron primero titulados "Minutes" y después "Contes". No me atrevería a traducir "Minutès", pero "Contes" son cuentos. Sin embargo, no son minutas ni cuentos. Como escribe convincentemente Porter Abbott: "el género inspirador [de los *Textes*] no es la indagación sino la amplia categoría no-narrativa del ensayo personal meditativo" (*Cambridge Companion to Beckett*, 107). Y yo argumentaría (no demasiado enérgicamente) que la versión en inglés de Beckett es todavía más meditativa que el original en francés - tal vez por haber sido la traducción una tarea tan larga y pesada. El primero de los textos tuvo que esperar siete años antes de que Beckett lo tradujera para su publicación en *Evergreen Review*, pero Beckett no completó la traducción de los trece textos hasta 1966, quince años después de que fueran escritos. En francés o en inglés, estas meditaciones no parecerían invitar a la representación.

Aun así mi artículo concierne a la representación hecha por el actor y director americano Joe Chaikin, cuyos antecedentes me gustaría bosquejar. Aunque Chaikin es asociado con los grupos de improvisación antiverbal de la década de 1960 en Norteamérica, siempre ha sido un lector omnívoro; así como un amante de la música clásica. No recuerda cómo llegó a Beckett, pero fue a través de la lectura más que a través del teatro. Y la lectura fue por partes más que sistemática. Su respuesta a *Texts For Nothing* fue a nivel musical. La obra de Beckett que lo magnetizó fue *Endgame*, en la que interpretó a Hamm ya en 1969 - principalmente en cárceles. Chaikin no dirigió *Endgame* hasta 1977, y en 1979 comenzó una correspondencia con Beckett.

Me gustaría ahora hacer un salto temporal de un párrafo. Afectado de fiebre reumática a la edad de cinco años, Chaikin fue enviado lejos de su familia a un hogar para niños con problemas de corazón - según él lo entendía, a morir. En vez de morir, sin embargo, animó su condición sedentaria con teatro de juguetes, interpretando los papeles de sus propias composiciones. De vuelta con su familia y en la escuela normal a los doce años, Chaikin empezó a participar en actividades teatrales con sus compañeros de colegio. En su momento se inscribió en el departamento de teatro de una universidad, pero lo dejó un año después para probar suerte en Nueva York, donde estudió con maestros del método tales como Herbert Berghof y Nola Chilton. Actuó en los repertorios de verano y *off-Broadway*, adquiriendo un agente al poco tiempo. Mientras esperaba alguna convocatoria de Broadway se unió al *Living Theatre*, con quienes recorrió Europa. En 1962, a los treinta y dos años de edad, Chaikin obtuvo el papel de Galy Gay en *Man is Man*, de Brecht, dirigida por Julian Beck. Fue aclamado por la crítica y recibió un premio Obie. Más importante aún, se dio cuenta de que un actor con ambiciones de Broadway era una especie de Galy Gay, y resolvió dedicarse a un tipo de teatro diferente. En el lapso de un año tuvo un papel instrumental en la fundación del *Open Theater* para explorar la actuación no-naturalista. El grupo duró una década, que es casi un siglo en términos de teatro alternativo.

Cuando la producción de *Endgame* hecha por Chaikin viajó a París, el director invitó a Beckett a verla. Como era su costumbre, Beckett amablemente rechazó la invitación, y como no era su costumbre sugirió que se encontraran. En el primero de sólo dos encuentros Beckett y Chaikin hablaron de muchas cues-

tones, y Chaikin le reveló su fuerte reacción a *Texts for Nothing*. Entonces Beckett incitó a Chaikin a pensar en esa obra en términos de teatro.

Habiendo oído acerca de la renuencia de Beckett hacia los cambios de género literario, Chaikin no podía creer su propia suerte, y se lo contó a Joe Papp, el director del Festival Teatral de Shakespeare de Nueva York, quien se ofreció como auspiciante del proyecto. Dado que Chaikin deseaba interpretar los textos él mismo, eligió a Steve Kent del Teatro Provisional de Los Angeles como su director. Beckett le escribió a Chaikin con sugerencias para poner en escena uno solo de los textos, con el actor sentado escuchando una grabación de frases vacilantes. Uno de mis propósitos en este artículo es hacer que ustedes piensen acerca de lo que Chaikin NO hizo; ¿cuál de los textos podría haber sido interpretado siguiendo las sugerencias de Beckett?

"Telón sube mostrando a autor (A) mudo, quieto o moviéndose o ambas cosas alternativamente. Silencio roto por voz (V) grabada recitando apertura del texto. A continúa el recitado. Se interrumpe. V otra vez. A otra vez. Así siguiendo. Hasta que el texto es completado de a pedazos. Luego recitado completo, en forma más o menos vacilante, por A solo.

Pie dado por V no siempre exitoso, i.e., no hay alternancia regular VAVA. A veces: silencio, V, silencio, V otra vez, A. O incluso tres pies antes de que A pueda hablar.

A no repite, sino arranca desde donde V abandona.

V: no necesariamente la voz de A. No necesariamente siempre la misma. Diferentes voces, tres o cuatro, masculinas y femeninas, pueden usarse para V. Tal vez viniendo a A desde diferentes lugares.

Longitud de pie (V) y continuación (A) tan irregulares como se desee.

V puede detenerse. A interrumpirse, en cualquier punto de la oración". (*Complete Short Prose*, xvi).

Dado que Chaikin deseaba representar pasajes de algunos de los textos. Beckett retiró su sugerencia: "El método que yo sugiero es únicamente válido para un

solo texto. La idea era caricaturizar la labor de composición. Si usted prefiere fragmentos de una cantidad de textos precisará un enfoque diferente". Beckett puede haber estado caricaturizando su propia 'labor de composición', tal como aparentemente lo hizo en cuatro de sus seis obras para radio. Sin embargo, Chaikin desarrolló 'una aproximación diferente' en serio.

Para comenzar, el teléfono llevaba entre Chaikin y Kent ideas para trasladar los textos al escenario, pero muy poco se decidió antes de que Kent llegara a Nueva York, donde pegó los trece textos a una de las paredes de su loft. "Hablamos como dos directores, editores, hasta que llegamos a cierto punto, y entonces nos convertimos más distintamente en actor y director y [Kent] se convirtió en el editor principal. Las razones fundamentales por las que algo quedó y algo fue quitado tuvieron que ver con el oído. En esta pieza, los cambios emocionales son drásticos y frecuentes. Un pensamiento viene con un sentimiento o un sentimiento produce un pensamiento y se rompe, se fragmenta y se fractura" (*Dartington Papers*, 11-12). El relato de Chaikin no parece tener conciencia de la seducción de los pasajes cómicos para el guión de su representación.

A medida que Chaikin y Kent leían los textos una y otra vez, con el actor moviéndose por el loft y 'fiscalizando' las palabras, el texto final de la representación fue evolucionando a lo largo de varias semanas. Sólo el Texto 1 quedó casi en su totalidad, y los Textos 5 y 7 fueron omitidos por completo. Por otra parte los fragmentos seguían el orden de Beckett, con el texto entero dicho en unos 50 minutos, incluyendo tres pasajes grabados. Hacia fines del período de tiempo que se habían asignado para formular el texto de la representación, Chaikin le dijo a Kent que tenía "una conexión muy fuerte con el fin de *How It Is* de Beckett", y se preguntó si Beckett permitiría incluirlo como final. En una tarjeta blanca que a menudo usaba para tomar notas breves, Beckett le dio a Chaikin *carte blanche*. Finalmente, el personaje de Chaikin evolucionó a partir de las palabras de Beckett -el ritmo de las palabras, la melodía de las palabras, el significado de las palabras- y la presencia del actor. A pesar del ritmo, para Chaikin fue un texto extremadamente difícil de memorizar. Lo describió como un texto acerca del resistir, y sentía que al representarlo llegaba al límite de su resistencia como actor.

En 1981 *Texts For Nothing* de Chaikin y Kent tuvo lugar con una puesta en escena simple pero elegante: unas placas de pizarra se apoyaban, empinadas, sobre el muro de ladrillos del fondo. Cuando se prenden las luces, el escenario está vacío, y pronto se llena de humo de hielo seco. Cuando el aire se aclara, se ve una sola mano a la derecha al fondo de la escena, luego la otra, y, levantándose con esfuerzo entre ambas, la cabeza enrulada de Chaikin. Mientras dice: "Súbitamente, no, por fin, por fin, ya no podía más..." Chaikin no obstante puede, pues trepa sobre las pizarras y sube al escenario, vestido con pantalones escoceses y chaleco sobre una camisa suelta. Durante el curso de la representación, Chaikin explora cada centímetro del escenario, asumiendo múltiples posturas, e incluso observando ocasionalmente esas posturas con cierta diversión. Como un payaso, se cae de cola varias veces, con cierta variedad. En contraste con estas secciones dinámicas, la voz grabada representa una especie de soliloquio, - "en su cabeza". La voz de Chaikin es más rica y más resonante en esos segmentos, que el actor escucha con expresión cambiante en su rostro, a veces meciéndose hacia adelante y atrás como en señal de asentimiento, a veces meciéndose de lado a lado con perplejidad, y ocasionalmente reprendiéndose a sí mismo físicamente. Tanto en vivo como en la grabación, Chaikin habla con una pizca de acento irlandés.

Chaikin expresó la idea de que la voz estaba perdida en unas pocas memorables imágenes. Habiendo confirmado la incertidumbre de su propia ubicación en el texto de apertura, se acuesta abrazándose a sí mismo para ser padre e hijo juntos, absorto en la historia del heroico Joe Breen. Tras escuchar su meditación grabada del Texto 2, Chaikin se lanza maliciosamente con su voz al niño barbado del Texto 3, y cuando este personaje es desplazado por un par de veteranos envejecidos, doloridos, hace sonar sus talones a la manera militar. Cuando enumera las cuatro posiciones posibles del Texto 4 -sentado, parado, acostado y arrodillado- las hace a paso redoblado, como un autómatas. Rayas oscuras ensombrecen las pizarras cuando se describe a sí mismo como un prisionero en la escena del tribunal. En la grabación la voz enumera insignias -sombrero y botas, bastón y cuerno para el oído- y contra el fondo oscuro los cuatro objetos aparecen flotando. Abriéndose paso esforzadamente hacia un final, Chaikin convierte su chaleco en una almohada y se prepara para dormir. Tras un apagón aparece con anteojos oscuros y sobretodo beckettiano, apoyándose en su bastón blanco, de pie ante la tumba-trampa para las líneas finales de *How*

It Is, los 'sí' dichos con la boca de costado, sin aliento, antes del implacable: "He de morir. Gritos". Llena de presencia, así está la mortalidad de Chaikin. Chaikin ha resumido el logro de Beckett en *Texts For Nothing*: "Beckett crea una especie de comunidad de comprensión acerca de ser solitario". Y Chaikin crea una especie de comunidad de comprensión acerca de ser mortal - ignorante en cuanto a propósito, testarudo en cuanto a hábitos, indeterminado en cuanto a actitud, y yendo a los tumbos por la perplejidad. Sus protestas de "No soy yo" nos persiguen como las de un niño injustamente culpado. Sus repeticiones de "rápido rápido"¹ sugieren un juego de palabras cómico con el *cuac* de un pato y con el significado de 'vivo' que tiene la palabra. El logro de Chaikin fue dar vida a cada momento del texto de la representación, de modo que uno se vuelve escéptico respecto a si se encamina hacia nada.

En 1984, poco después de participar en una producción de *Esperando a Godot* en Stratford, Ontario, Chaikin se sometió a cirugía a corazón abierto por tercera vez, y tuvo un ataque. Su convalecencia fue lenta y dolorosa, pero sus muchos amigos acudieron en su apoyo. Apenas pudo tenerse en pie nuevamente, Chaikin ya quería regresar al teatro. A pesar de la imposibilidad para memorizar un texto; a pesar de la afasia que forzaba a su otrora dúctil voz a pronunciar incorrectamente, él y Sam Shepard colaboraron en *War In Heaven*, y Chaikin la leyó en una cuasi-representación. En general, no obstante, el Chaikin post-afásico confinó sus actividades teatrales a dirigir y a conducir talleres más que a actuar. En 1992 dirigió a Bill Irwin en su versión de *Texts For Nothing*. Chaikin no sólo revivió el texto de la representación que había desarrollado con Kent, sino que también mantuvo el decorado y los soliloquios grabados con su propia voz pre-afásica. Aún así la representación fue sorprendentemente distinta, con el ágil, rubio y alto Irwin proyectando una persona amable, más que el ingenuo hombre común de Chaikin. Para los que estaban familiarizados con la voz de Chaikin, las grabaciones resonaron en una dimensión fantasmal.

Recién en 1995 una vieja amiga, Nancy Gabor, sugirió que el mismo Chaikin podía representar *Texts For Nothing*. Con Paul Binnerts, Gabor redujo el texto Kent-Chaikin a lo que Chaikin podía afrontar, con la voz que tenía ahora, sin las grabaciones. La excepción más notable fue el fragmento del Texto 8, en el cual el cuerno para el oído y el bastón, el sombrero y las botas crean un

'excipiente humano' suplicante. Chaikin releyó el texto de la representación de 1981, y junto a su director desmenuzó minuciosamente los polisílabos en fonemas. Fue una propuesta particularmente intimidatoria para Chaikin; los fragmentos que habían sido difíciles de memorizar en 1981 se convirtieron en fragmentos difíciles de leer en 1995. El discurso vacilante sugerido en la carta de Beckett era ahora inevitable.

Para los ensayos, Gabor y Binnerts introdujeron una línea de pensamiento centrada en un hombre que estaba próximo a la muerte, pero que no podía soportar dejar ir la vida; no obstante ningún rastro de esta ficción quedó en la representación propiamente dicha. Sentado a una mesa de color claro, Chaikin, con camisa negra y pantalones, aparecía en el centro de un círculo de luz invariable. En un atril había páginas mecanografiadas del texto editado de la representación de 1981, unidas como si fueran un libro. Aunque Chaikin tenía que leer las palabras de Beckett, miraba comunicativamente al público, puntuando los segmentos con silencios deliberados. En general daba vuelta las páginas con la mano derecha mientras gesticulaba rítmicamente con la izquierda. Llevaba cómicamente las manos a la cabeza para anunciar la pérdida de su sombrero con el que se había encariñado. Los cambios de postura del Texto 4 eran indicados gestualmente. Una majestuosa apertura de ambos brazos puntuaba el final dantesco del Texto 9 - "ver las estrellas otra vez".

A pesar de los ensayos fonéticos, la afasia de Chaikin lo llevaba ocasionalmente a arrastrar las palabras, y él nunca podía predecir con qué palabras perdería el control. Sin embargo, era previsible que los polisílabos iban a ser problemáticos; por ejemplo, "significados exagerados, el uno al otro, guardián del faro, responsabilidad, aleluya". Era desgarrador escuchar la mismísima palabra 'recordar' emergiendo casi como un murmullo. Si la enunciación a veces traicionaba a Chaikin, no obstante parecía poder variar el tono y el volumen. Pese a todo, el esfuerzo de la actuación se hacía evidente en su versátil rostro. Al final del fragmento del Texto 6 - "Tengo mucha esperanza, una pequeña historia... le doy mi palabra"- habían transcurrido unos treinta y cinco minutos, y Chaikin anunciaba: "Intervalo". Cuando volvía, volvía con él un tartamudeo errático, pero él lo oía con cierto humor - "Hay que decirlo, dado que acabo de decirlo". A menos que uno conociera los textos, la pronunciación de Chaikin de las palabras sobre la confusión era indistinguible de la confu-

sión contenida en las palabras de Beckett. En el final de *How It Is* las repeticiones de la palabra "jadeando" a veces se convertían en "pánico"². Finalmente, no obstante, la calma de la aceptación abrazaba la fragilidad mortal encarnada en Chaikin, el excipiente humano hecho actor.

En 1966 el director Anders Cato convenció a Chaikin de intentar una lectura diferente de los mismos *Texts For Nothing*. Esta vez se repusieron las grabaciones de 1981, y se eliminó el intervalo. En vez de estar ubicado en el centro de un círculo de luz, Chaikin estaba sentado en el extremo delantero de un sendero de listones de madera, con cambios de luz atmosféricos que acompañaban a las voces - grabadas y en vivo. La mano derecha de Chaikin seguía siendo el instrumento principal para dar vuelta las páginas, pero el brazo izquierdo era más gestual y más curvilíneo en sus gestos. Todavía eran impredecibles las compulsiones afásicas a las que respondía su rostro, a veces con sorpresa, a veces con impaciencia, a veces con humor y resignación, mientras Chaikin personificaba la consternación en el texto.

Cuando nos estemos reuniendo en Canterbury, Chaikin estará dirigiendo el texto de su representación de *Texts For Nothing* en Modena, Italia. El escepticismo de Beckett respecto al flujo de sus palabras se ha traducido en la actuación de Chaikin con y dentro de su aflicción: "debes seguir, no puedo seguir, seguiré".

NOTAS

¹ En inglés *quick* significa tanto 'rápido' como 'vivo', y suena de manera similar a *quack* (N. de la T.).

² *Panting* que se convierte en *panic* en el original (N. de la T.).

**LA METÁFORA ESCÉNICA EN
ESPERANDO A GODOT
DE SAMUEL BECKETT**

ELI ROZIK (UNIVERSIDAD DE TEL-AVIV)

A pesar de la importancia cardinal de la metáfora escénica¹ en el teatro moderno y post-moderno, la teoría del teatro no ha desarrollado un método de análisis pertinente. En general, el siglo veinte ha sido testigo de un cambio paradigmático en la comprensión del fenómeno metafórico en su forma verbal más conocida: la transición de las teorías clásicas de la comparación² a las teorías predicativas.³ Este proceso de cambio no ha afectado la metáfora escénica, como forma particular de la metáfora no-verbal, dado que en el plano teórico este fenómeno no solamente no fue reconocido en previos siglos, sino también que no lo es hasta hoy en día. No obstante, el teatro del siglo veinte no puede prescindir de una teoría de la metáfora escénica a causa de la importancia que tiene, a pesar de haber existido esporádicamente en previos siglos, en el teatro moderno y post-moderno, especialmente en el así llamado Teatro del Absurdo.⁴

El análisis de la metáfora escénica presupone un método común para la metáfora verbal y la no-verbal, y por lo tanto, una expansión inusitada de la teoría de la metáfora. El solo hecho de extender el uso de la noción 'metáfora' para fenómenos no-verbales presupone la existencia de una estructura profunda

común a la metáfora verbal y no-verbal. El problema reside también en que la teoría de la semiótica teatral no ha desarrollado una teoría basada en la equivalencia entre los sistemas verbales y no-verbales que trasciende el nivel de los signos (por ejemplo, la palabra 'manzana' y la imagen pictórica 'manzana'). De acuerdo a la concepción predicativa moderna, la noción de 'metáfora escénica' presupone no solamente esa equivalencia, sino también la requiere en el nivel sintáctico (por ejemplo, la sentencia 'la manzana es roja' y la imagen pictorial de una manzana que es roja). En los próximos párrafos intento sugerir una teoría general de la metáfora que puede proporcionar la base teórica para una teoría especial de la metáfora escénica.

La metáfora escénica se puede producir en varios niveles de la obra dramática. Mi intención es de ilustrar el análisis de la metáfora escénica en todos esos niveles con la obra de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*. Espero que el subsecuente análisis sirva para constituir un método de análisis de obras de teatro en las que figuran metáforas escénicas por lo menos en uno de sus niveles estructurales.

Predicación literal vs. metafórica

La teoría de la metáfora requiere una fundamental distinción entre la predicación literal y la predicación metafórica. Por ejemplo:

- [1] Ricardo es violento
- [2] Ricardo es un gorila

Un predicado es literal si la palabra que lo constituye es usada de acuerdo a la convención lingüística que la instituye. La palabra 'violento' categoriza cierto aspecto de la conducta humana o animal y por lo tanto puede ser utilizada como predicado literal de una persona; por ejemplo, una llamada 'Ricardo'. Por otra parte, por convención lingüística, la palabra 'gorila' se utiliza para categorizar cierto tipo de animal y no puede ser utilizada para seres humanos, en especial con respecto a una de sus cualidades. Por lo tanto, solo podría tener sentido como predicado metafórico. La palabra es potencialmente metafórica por el solo hecho de no tener sentido como predicado del sujeto

(Ricardo) en el plano literal. Si por ejemplo, el referente de 'Ricardo' no es una persona, sino un gorila (cuyo nombre es Ricardo), la sentencia 'Ricardo es violento' sería literal, dado que el adjetivo 'violento' puede categorizar un aspecto de la conducta de un gorila. El mismo principio se aplica en el caso de que la palabra 'gorila' es una catacresis, que es una figura literal, con el sentido de 'guarda-espaldas'. Como tal la palabra 'gorila' categoriza una ocupación posible de un ser humano. Dado que el sujeto de la predicación representa al objeto extra-lingüístico (el referente), y en principio siempre es literal, un predicado es metafórico si no es usado de acuerdo a la convención lingüística, y por lo tanto no puede categorizar (o describir) en el plano literal ningún aspecto del referente. Es decir, saber cual es el referente de la descripción es esencial, dado que solo él puede establecer si una predicación es metafórica o no.

En este contexto es conveniente usar los términos utilizados en la retórica clásica: 'impropio' (no utilizado de acuerdo a la convención lingüística) para el predicado potencialmente metafórico, y por inferencia, 'propio' para el predicado literal.⁵

Teoría clásica vs. teoría modernista

Mi punto de partida es la teoría de Max Black, que propuso 'la teoría de la interacción', que es la teoría modernista más desarrollada.⁶ La diferencia entre la teoría clásica de la metáfora y la modernista reside en lo siguiente:

a) La metáfora es una predicación y no una comparación. En la comparación se comparan dos referentes (dos sujetos) con respecto a una cualidad común. Por ejemplo, 'Los seres humanos son violentos como los gorilas'. La comparación se puede invertir sin cambiar su sentido. En la predicación se describe un referente (un sujeto) por intermedio de otro nombre (un sujeto/referente). Por ejemplo: 'Ricardo es un gorila.' o 'Ricardo es como un gorila.' La inversión de la predicación cambia su sentido (por ejemplo, 'El gorila es un Ricardo').

b) La metáfora tiene sentido a nivel literal: como resultado de procesos asociativos, la metáfora refleja la intención de producir una sentencia literal final: 'Ricardo es violento [como un gorila]'.

c) El mecanismo es asociativo. La palabra impropia (gorila) desencadena un proceso asociativo por medio del cual se evoca [⇒] un predicado literal (violento) que tiene sentido con el sujeto a nivel literal. Por ejemplo, el predicado 'violento' con el sujeto 'Ricardo':

[3] Ricardo + es un gorila ⇒ es violento.

d) El predicado literal que resulta del proceso asociativo es un verbo o adjetivo literal común que puede ser predicado a los dos nombres de la metáfora (Ricardo y gorila). Por lo tanto, se puede decir que el sujeto 'Ricardo' filtra las posibles asociaciones verbales que lo pueden modificar. De aquí su nombre 'teoría de interacción', según la cual el predicado impropio evoca asociativamente un grupo de predicados propios posibles y el sujeto los filtra hasta reducir el grupo a los que le corresponden.

Las implicaciones de la teoría modernista son las siguientes:

1) La estructura sintáctica de la predicación literal y la metafórica es la misma. Por ejemplo:

[4] Ricardo es violento.

[5] Ricardo es un gorila. ⇒ Ricardo es violento.

2) No hay ninguna diferencia a nivel de la categorización del referente: En los dos casos 'Ricardo' es categorizado por el adjetivo 'violento'.

3) La metáfora implica la negación del predicado explícito: es decir, Ricardo no es un gorila. Para que 'Ricardo es un gorila' sea una metáfora, Ricardo no puede ser el animal llamado 'gorila'. De aquí también a la conclusión, que en realidad lo que determina si una sentencia es literal o metafórica es la naturaleza del objeto referencial (en el mundo real o ficcional) extra-lingüístico.

Crítica de la teoría modernista⁷

Las cuestiones son las siguientes:

1) ¿Cuál es la diferencia específica de la predicación metafórica? Para qué usar la metáfora si lo único que hace es evocar (indirectamente) un predicado (verbo o adjetivo) que de todas maneras existe, y que se podría haber utilizado directamente. Es decir, ¿por qué usar la sentencia 'Ricardo es un gorila.' si la predicación literal 'Ricardo es violento.' es posible y existe? Se presupone, por lo tanto, que hay una diferencia entre

[6] 'Ricardo es violento.' (dicho directamente)

y [7] 'Ricardo es violento.' (evocado indirectamente por el proceso asociativo activado por 'gorila').

2) Si es que se trata de un predicado común (violento), ¿por qué la inversión de la metáfora no da el mismo resultado?⁸ Por ejemplo:

[8] Ricardo es un gorila.

[9] El gorila es un Ricardo [un ser humano].

¿Cuáles serían los adjetivos sugeridos por Ricardo [ser humano] que el sujeto 'gorila' podría filtrar y aceptar como predicado literal? No creo que 'violento' sería uno de ellos. Pero si lo fuera, este predicado no comunicaría el mismo sentido, por la diferencia entre la violencia humana y la animal. Es interesante notar que gorilas no son de naturaleza violenta. Una metáfora puede producir un predicado verdadero sin que la connotación sea verdadera. Solo tiene que ser considerada verdadera por la comunidad hablante.

A mi ver, los dos problemas tienen la misma solución: yo sugiero que la predicación indirecta comunica connotaciones no-verbales de 'violento' ligadas al nombre impropio 'gorila', que no podrían ser evocadas sino por medio de éste. A esas connotaciones no-verbales las llamo 'asociaciones referenciales' dado que se originan en la experiencia inmediata con un mundo referencial (real o ficcional), y no necesariamente a nivel lingüístico. Este tipo de asociaciones se revelan cuando se comparan varias metáforas que tienen como predicado literal (final) el mismo adjetivo o verbo:

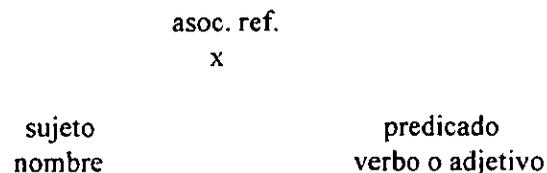
[10] El mar de tus ojos ⇒ azul asociación referencial x

[11] El cielo de tus ojos ⇒ azul asociación referencial y

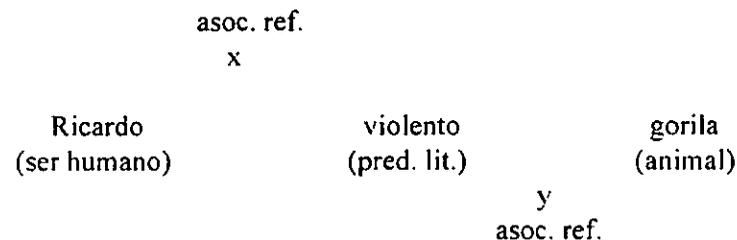
[12] El lapislázuli de tus ojos ⇒ azul asociación referencial z

Connotaciones no-verbales pueden ser emotivas, sensoriales, evaluativas (éticas o estéticas) y modales (trágicas, cómicas o grotescas), y es posible que haya otras, no conocidas todavía.

Este tipo de connotaciones se producen cuando un adjetivo o verbo se relaciona con un nombre (común por regla general). Los adjetivos o verbos son (y así deben ser) demasiado abstractos para evocar este tipo de asociaciones, pero, se producen cuando relacionados con un nombre, porque el nombre representa a los referentes en el plano lingüístico. Así se forma una relación triangular entre el nombre, el predicado y la asociación referencial:



Esta relación triangular es válida para todos los predicados literales.⁹ La diferencia específica del predicado metafórico reside en producir dos relaciones triangulares potenciales de este tipo: el adjetivo o verbo común se relaciona con dos nombres, el sujeto literal de la predicación y el nombre impropio:



La estructura metafórica profunda determina la preferencia de la asociación referencial del predicado literal con el nombre impropio a la asociación referencial del mismo predicado con el nombre propio (el sujeto literal). El marcador de preferencia es la palabra 'como' (que es opcional y puede ser elíptica) u otra equivalente. La palabra 'como' no funciona como en una comparación entre dos referentes sino que designa la preferencia de la asociación

referencial que se origina en el nombre impropio. Una forma de enunciar esta estructura profunda sería, 'Ricardo es violento, no como un ser humano, sino como un gorila.' Así se demuestra que existen dos tipos de predicados basados en el mismo verbo o adjetivo:

- violento (1) - literal con asociaciones referenciales que se originan en el sujeto literal (por ejemplo, en un ser humano llamado Ricardo).
- violento (2) - literal con asociaciones referenciales que se originan en un nombre impropio (por ejemplo, 'gorila').

Esas asociaciones son referenciales porque tienen origen en las experiencias directas con seres humanos y gorilas respectivamente. Estas connotaciones se pueden describir, pero no existen palabras que las designen.

Consecuentemente, en este sentido no hay diferencia entre lo que se llama metáfora y el símil (abierto o cerrado): el mecanismo asociativo es el mismo. En contraste a la teoría modernista de la metáfora, que no consideraba la existencia de elementos no-verbales, y que sugería la existencia de tres elementos: sujeto literal, sujeto metafórico y un grupo de predicados comunes, yo sugiero una **estructura profunda** de cinco elementos:

- 1) una estructura sintáctica predicativa
- 2) un sujeto literal (un nominal-nombre o equivalente funcional)¹⁰
- 3) un predicado impropio (un nombre)
- 4) un predicado literal común (un adnominal-adjetivo o verbo)¹¹
- 5) un marcador de preferencia.

Y dos elementos no-verbales:

- 6) El grupo de asociaciones no-verbales preferidas
- 7) El objeto referencial (real o ficcional), descrito por la metáfora

Esta teoría ofrece una solución a los dos problemas planteados al principio de esta sección: (1) el uso de la metáfora está justificado por el hecho de proveer un tipo de predicado enriquecido por connotaciones no-verbales que se originan en predicados impropios, y (2) a pesar de poseer un predicado común, la inversión de la metáfora no produce el mismo sentido porque en cada caso las

asociaciones referenciales son diferentes dado que se originan en diferentes entidades referenciales.

En otro lugar he sugerido seis tipos básicos de estructuras de superficie en las cuales aparecen todos los elementos verbales de manera explícita o elíptica en varias combinaciones, y he explicado las reglas de elipsis que los gobiernan. Todas estas estructuras de superficie son equivalentes dado que los elementos elípticos pueden ser evocados a base del conocimiento de la estructura profunda y el contexto semántico.

El sistema icónico

El sistema icónico está basado en el principio de la similitud entre el signo y su modelo en el mundo real.¹² Por ejemplo, el signo icónico de una manzana puede ser la imagen de una manzana pintada, esculpida, fotografiada y hasta una manzana verdadera (si utilizada como signo de una manzana), y el signo icónico del color de la manzana (adjetivo) o de la caída de una manzana (verbo) es la imagen de su color o de su caída. El signo icónico se forma por la impresión de una imagen (que es no-material) en un medio material, porque de otra manera no podría ser comunicada. Por regla general el medio material es diferente del material del modelo (por ejemplo, imágenes esculpidas, pintadas o fotografiadas) y esta diferencia acentúa su función semiótica. El teatro es el único medio icónico en el cual el material tiende a ser el mismo que el de los modelos de los signos. Por ejemplo, las imágenes de seres humanos, sus cualidades y acciones, son impresas en seres humanos, los actores.

Es decir, el sistema icónico está basado en la premisa que existe una equivalencia básica entre una palabra (manzana) y la representación icónica (pictorial o auditiva) de un objeto. El mismo tipo de equivalencia existe en el plano sintáctico, sea que el signo funcione como sujeto (la manzana entera: nombre) o como predicado (un aspecto de él: verbo o adjetivo). La equivalencia en el plano de la estructura sintáctica nos permite asumir la equivalencia de las estructuras profundas de las metáforas verbales y no-verbales. Una diferencia evidente reside en que la sintaxis de los sistemas verbales es lineal (los signos aparecen consecutivamente) y la de los sistemas icónicos son pictoriales: es

decir, todos los signos coexisten en el tiempo y el espacio. En el teatro, este tipo de coexistencia se manifiesta también en un grupo inmenso de sentencias icónicas que existen paralelamente a cada momento de la representación: cada actor y cada objeto escénico con sus aspectos visibles y auditivos. En realidad, lo que el espectador capta en el teatro no son signos aislados, sino racimos de sentencias icónicas. Como lo vamos a ver más adelante, el diálogo dramático también refleja el principio icónico, dado que los actores producen réplicas del uso de la lengua por seres humanos. La premisa del arte teatral -como medio particular de ese sistema- es: se puede describir un mundo real o ficcional por medio de imágenes imprimidas (signos icónicos) en actores de carne y hueso. Esta descripción mínima del sistema icónico, en especial la noción de 'equivalencia' en los planos semánticos y sintácticos, nos permite aplicar la noción de la 'metáfora' al texto dramático y en particular, a los distintos niveles de su estructura. *Esperando a Godot* de Samuel Beckett¹³ nos ofrece la oportunidad de ilustrar el fenómeno metafórico en todos los niveles estructurales posibles.

a) La metáfora verbal

Ejemplo No. 1:

Elstragón: La gente es ignorante como primates.

Elstragón: People are bloody ignorant apes.

p.13

character	sujeto literal	cop.	verbo o adjetivo	Ø	nominal metafórico
-----------	----------------	------	------------------	---	--------------------

Elstragón:	People	are	ignorant		
			[ignorant]	[as]	apes

El sujeto literal de la metáfora es 'gente' y el referente es la entidad representada por esa palabra. El nombre impropio es 'primate' y el adjetivo literal común podría ser 'ignorante'; pero en realidad, este adjetivo es propio solamente en el contexto humano. Los primates no saben mucho, pero no son

ignorantes. Por lo tanto el adjetivo común sería -si existiera- una palabra mas abstracta que representaría la cualidad del no saber y/o entender común a lo humano y a lo primate (o animal). Este adjetivo común produciría asociaciones referentes diferentes en el contexto de 'gente' y de 'primates' y la metáfora preferiría las últimas. En este caso, las asociaciones referenciales se focalizan en el valor reducido que se confiere a la inteligencia animal. En esta metáfora todos los elementos verbales son explícitos en su estructura superficial y es lo que se llama por regla general un 'símil cerrado' (*closed simile*).

Ejemplo No. 2:

Vladimir: [...] Crucify him like that!

p.34

Vladimir: [...] Crucificarlo de esta manera!

Vladimir:	[Lucky]	[is]	[tormented]		
		[is]	crucified	[as]	[was Jesus]

El análisis de esta metáfora verbal es como la anterior: Lucky es atormentado como Jesús en la cruz. Las asociaciones referenciales provienen de nuestra experiencia literaria y pictorial con las imágenes de la agonía de Jesús crucificado. Este es un ejemplo de lo que por regla general se llama 'metáfora'; pero, como en el similitud, en su estructura profunda figura también el marcador de preferencia..

Ejemplo No. 3:

Pozzo: ¡Atlas, hijo de Júpiter!

Pozzo: Atlas, son of Jupiter!

p.31

Pozzo:	[you. Lucky]	[carry my load]		
		[carry the world]	[like]	Atlas. son of Jupiter

El sujeto literal de la metáfora es 'you/Lucky', que no es explícito en el plano verbal, pero lo está en el no-verbal, porque sobre la escena se ve a quién Pozzo se refiere. La entidad referencial representada por este nombre propio, es Lucky, el personaje en el mundo ficcional. El componente impropio es 'Atlas, hijo de Jupiter'. La evocación del adjetivo común se basa en nuestro conocimiento mitológico de Atlas que carga al mundo sobre sus hombros. Lucky carga el bagaje de Pozzo sobre sus hombros como Atlas. La desproporción entre las dos cargas y la diferencia entre el héroe mitológico y el ser humano indica que el uso de 'Atlas' es irónico y acentúa el desprecio que Pozzo tiene por Lucky. En esta metáfora solamente el nombre impropio es explícito, y todos los otros componentes se deducen por el conocimiento del contexto verbal y no-verbal y de la estructura profunda de la metáfora. Esta es una metáfora substitutiva, porque da la impresión que el nombre impropio tomó el lugar del sujeto literal.

Otros ejemplos de metáfora verbal:

Pozzo: [...] Up pig! [...] Up hog!

p.23

Pozzo:	[You/Lucky]	[are]	[disgusting]		
			[fig. dirty, greedy]	[as]	[a] pig/hog

Pozzo: He's puffing like a grampus.

p.30

Pozzo:	He [Lucky]	is	[breathing]		
			puffing	like	a grampus

Pozzo: [...] As though I were short of slaves!

p.31

Pozzo:	I	were	short of		[servants]
			short of		slaves

Estragon: Oh swine!

p.32

Estragon	[You]	[are]	[figurative: dirty]		
			[dirty]	[as]	[a] swine

Vladimir: [...] you chuck him away like a... like a banana skin.

p.34

Vladimir	You/[Pozzo]		chuck him away		[a worthless thing]
			chuck him away	like	a banana skin

Pozzo: [...] my good angel...

p.34

Pozzo:	[Lucky]	was	[kind]		
			[kind]	[as]	my good angel

Estragon: I remember a lunatic who kicked the shins off me.

p.61

Estragon:	[Lucky]		kicked me		
			kicked me	[as]	a lunatic

Vladimir: (sententious) To every man his little cross.

p.62

Vladimir:	Every man		[suffers]		
			[carries] his cross	[as]	[Jesus]

Vladimir: They make a noise like wings./ like sand./ like feathers./ like ashes.
/like leaves. pp.62-3

Vladimir:	[the dead voices]		[make a gentle noise]		
			[=] rustle	like like	wings/sand/feathers/etc. leaves

Vladimir: Where are all these corpses from?

p.64

Estragon: These skeletons.

Vi. & Es.	[past thoughts?]	are	[discarded]		
			[dead]	[as]	corpses / skeletons

Vladimir: A charnel-house! A charnel-house!

p.64

Vladimir	[the head?]	[is]			
			[full of corpses]	[as]	a charnel-house

Estragon: We always find something, eh Didi, to give us the impression we exist?

Vladimir: (*impatiently*). Yes yes, we're magicians.

p.69

Vladimir:	We		find something		
			[create an impression]	[as]	magicians

b) La metáfora escénica: actos no-verbales metafóricos

Este tipo de metáfora se basa en el carácter no-verbal del acto como índice de una acción.¹⁴ La 'acción' se define como un hecho que refleja la intención de cambiar un estado de cosas (a state of affairs).¹⁵ El acto es la parte perceptible de la acción. Para comprender la posibilidad de una metáfora de acto no-verbal, hay que asumir que su performance por un actor se considera como un predicado que describe el acto/acción de un personaje en un mundo ficcional. Para que un acto tal sea metafórico debe estar asociado en la mente del espectador a un tipo de entidad humana que es impropia al tipo del personaje.

Ejemplo No. 4:

Pozzo drives Lucky by means of a rope passed round his neck. [...] Pozzo [carries] a whip. p.21

Pozzo conduce a Lucky por una soga alrededor de su cuello. [...] Pozzo lleva un látigo.

	Pozzo		drives [Lucky] by rope and whip		
			[=]	[as]	[an animal; a pig?]

La metáfora escénica reside en la forma que Pozzo conduce a Lucky atado a una soga. El sujeto literal es Pozzo, y el referente la entidad representada por ese nombre, es decir, el personaje Pozzo en el mundo ficcional. El componente nominal impropio es 'animal' o 'cerdo', que está implícito, porque solamente los animales son conducidos de esa manera. El verbo literal común es 'conduce', que está explícito tanto en el plano-verbal como en el no-verbal. Las asociaciones referenciales provienen de la experiencia directa que tenemos con la forma de conducir animales. Esas asociaciones reflejan la actitud de dominación y falta de respeto de Pozzo a Lucky. En esta metáfora escénica todos los elementos son no-verbales y la posibilidad de concebirla como metá-

fora se basa en la equivalencia entre palabras e imágenes impresas, y en el conocimiento de la estructura profunda de la metáfora. Se advierte que en las anotaciones escénicas la descripción de una metáfora no-verbal toma la forma de una metáfora verbal.

Ejemplo No. 5:

Gestures of Estragon like those of a spectator encouraging a pugilist. p.16

	Estragon		encourages Vlad.		
			encourages Vlad.	like	a spectator-a pugilist

El sujeto literal es Estragón y el referente la entidad representada por ese nombre, el personaje Estragón en el mundo ficcional. El nominal impropio es 'espectador' de un tipo especial: el "hincha" de boxeo. El verbo literal común es 'alentar', que está explícito en la dirección de escena y también explícito en la forma escénica no-verbal. Las asociaciones referenciales provienen de la experiencia con un match de boxeo, especialmente con la conducta del público en esa ocasión. En esta metáfora todos los elementos son no-verbales y la posibilidad de concebirla como metáfora se basa en la equivalencia entre palabras e imágenes impresas, y en el conocimiento de la estructura profunda de la metáfora.

Otros ejemplos:

[Estragon] resumes his foetal posture, his head between his knees. p.70

	Estragon		resumes posture		
			resumes posture	[as]	foetus

Vladimir: [...] how do I look in it?

He turns his head coquettishly to and fro, minces like a mannequin. p.72

	[Vladimir]		mince		
			minces	like	a mannequin

c) La metáfora escénica: actos verbales metafóricos

Este tipo de metáfora se basa en el carácter no-verbal del acto verbal (*speech act*) como índice de una acción.¹⁶ La definición de 'acción' es la misma que para la acción no-verbal. El uso de la lengua para hacer algo en vez de describir algo cambia nuestra percepción del diálogo tanto real como dramático, que no es más un intercambio de descripciones verbales, sino un intercambio de actos verbales que reflejan las intenciones de cambiar estados de cosas. Por lo tanto, el diálogo se puede definir como una forma especial de interacción. La equivalencia entre los actos verbales y no-verbales explica como los personajes pueden intercambiar actos de estos dos tipos. Para poder comprender la posibilidad de una metáfora de acto verbal, hay que asumir que la producción de un acto verbal por un actor se considera como un predicado que describe un acto/acción de un personaje en un mundo ficcional. Para que un acto verbal sea metafórico debe estar asociado en la mente del espectador a un tipo de entidad humana que es impropia al tipo del personaje.

Ejemplo No. 6:

Estragon: [...] Who am I to tell my private dreams if I can't tell them to you?
[...]

Estragon: There are times when I wonder if it wouldn't be better for us to part.
p.16

	[I/Estragon]		[reprove you]		
			[reprove you]	[as]	[a spouse]

La metáfora escénica está basada en la conducta de Estragon y Vladimir que son dos hombres que de pronto se portan como una pareja casada. En este caso, la entidad referencial de la predicación metafórica es la relación entre los dos personajes. El nominal impropio implícito es 'esposo/esposa' y el verbo literal común es 'reprender'. Las asociaciones referenciales provienen de la experiencia con parejas casadas y su forma particular de conducir discusiones domésticas. La intención es de describir las relaciones entre los dos personajes de manera irónica. Esta metáfora escénica se podría comprender también como referencia a una relación homosexual, pero también así recibiría un tinte irónico. En esta metáfora escénica todos los elementos son no-verbales y la posibilidad de concebirla como metáfora se basa en la equivalencia entre palabras e imágenes impresas y el conocimiento de la estructura profunda de la metáfora.

Otros ejemplos basados sobre el mismo tema:

Vladimir: (hurt, coldly). May one enquire where His highness spent the night?
p.9

Vladimir:	[I/Vladimir]		[ask you = blame]		
			[ask you = blame]	[as]	[a spouse]

Estragon: Embrace me! (Vladimir stiffens) Don't be stubborn!
p.17

	[I/Estragon]		[ask you = blame]		[to embrace me]
			[ask you = blame]	[as]	[a spouse]

Vladimir: [...] Where did you spend the night?
p.58

	[I/Vladimir]		[ask you = blame]		
			[ask you = blame]	[as]	[a spouse]

Estragon: I heard you singing. [...] That finished me. I said to myself, he is all alone, he thinks I'm gone for ever, and he sings. p.59

	[I/Estragon]		[ask you = blame]		[for leaving me]
			[ask you = blame]	[as]	[a spouse]

Otros ejemplos basados sobre temas diferentes:

Pozzo: [...] Up pig! [...] Up hog! p.23

	[I/Pozzo]		[command you]		
			[command you]	[as]	[an animal]+pig-hog

Vladimir: I'll be back. *He hastens towards the wings.*
Estragon: End of the corridor, on the left. p.35

	[I/Estragon]		[guide you]		
			[guide you]	[as]	[in a theatre/a building?]

d) La alegoría teatral

La alegoría teatral es un caso especial de la metáfora escénica que refleja la intención del autor de formar una metáfora comprensiva que incluye a todo, o casi todo el mundo ficcional.¹⁷ La alegoría teatral es también una forma de personificación, que es un tipo de metáfora que evoca asociaciones referenciales ligadas al mundo humano. La personificación teatral se concretiza por medio de la actuación de actores de carne y hueso. Además, la alegoría teatral es una metáfora escénica total que se refiere a un pensamiento abstracto, a una concepción del mundo que, aunque no necesariamente, se puede enunciar verbal-

mente en terminos teológicos, filosóficos o ideológicos. Es decir, que el referente de la alegoría teatral es una idea. A pesar de su totalidad, por regla general, la alegoría escénica revela la índole del referente abstracto por medio de palabras clave, que a pesar de ser muy pocas, lo identifican exactamente. La desproporción entre elemento impropio, que toma la mayor parte de la obra, y esas palabras clave, puede dar la impresión de una metáfora invertida, en la cual los elementos literales parecen ser los impropios en el contexto total del predicado metafórico.

En *Esperando a Godot*, la diferencia específica de esta alegoría teatral reside en el carácter abstracto del mundo ficcional, que sirve como predicado metafórico (impropio). Dado que el sujeto literal de la alegoría -que representa una idea referencial- es también abstracto, él forma con el mundo ficcional una metáfora escénica totalmente abstracta, de tal manera que puede ser usada para categorizar muchas y diferentes posibilidades de la experiencia humana.

Ejemplo No. 7:

Vladimir: [...] To all mankind they were addressed, those cries for help still ringing in our ears! But at this place, at this moment of time, all mankind is us, whether we like it or not. p.79

	all mankind	is	[depending on interpretation]		us
			[=]	[as]	[the fictional couple]

Si 'toda la humanidad' es la expresión clave, el sujeto de la predicación metafórica es la humanidad entera y el elemento impropio es la pareja ficcional -Estragón y Vladimir (us)- como está caracterizada en la obra, incluso su caracterización metafórica secundaria de pareja conyugal. Las asociaciones referenciales provienen de su caracterización escénica actual. Lo único que falta es la determinación del grupo adjetival literal que puede describir a la humanidad. Este depende de la interpretación del director de escena y/o del

público. El pasaje analizado es en realidad solamente una indicación textual de la intención del autor que su obra sea entendida como alegoría teatral. El mismo tipo de análisis vale también para el siguiente pasaje:

Ejemplo No. 8:

Vladimir: I tell you his name is Pozzo.
 Estragon: We'll soon see. (He reflects.) Abel! Abel!
 Pozzo: Help!
 Estragon: Got it in one! [...] Perhaps the other is called Cain. Cain! Cain!
 Pozzo: Help!
 Estragon: He's all humanity.

p.83

	all humanity	[is]	[depending on interpretation]		
			[=]	[as]	[Pozzo (and Lucky?)]

En este caso, el sujeto literal siendo el mismo, el predicado impropio se amplía para incluir a la pareja Pozzo-Lucky. De esta manera, el predicado metafórico de la humanidad se forma con dos parejas, una estática y la otra transiente. Las dos dicotomías que se forman dependen de la interpretación de las relaciones entre las dos parejas y entre los dos componentes de las dos parejas. La dependencia de la obra de una interpretación requiere una actividad creativa tanto de parte del director como del espectador. El director -porque atribuye cualidades específicas a los personajes y define las situaciones dramáticas por medio de la actuación (y otros elementos no-verbales) que reflejan su concepto del mundo ficcional; y el espectador- porque también proporciona las experiencias reales que pueden servir como referente de la metáfora.

e) El texto escénico como metáfora

La obra dramática (en el sentido de 'play-text') es un texto deficiente, porque por regla general es ambiguo, dado que no incluye todos los elementos necesari-

rios para determinar su significado. En realidad, es una notación verbal de los elementos verbales del diálogo y las instrucciones verbales (direcciones escénicas) de aspectos no-verbales de una producción posible. Por el contrario, el 'texto escénico', incluye todos los signos verbales y no-verbales de la obra teatral y, por lo tanto, es inequívoco (carece de ambigüedad). Este nivel se refiere a la relación, no entre el 'texto' y el lector, sino entre el 'texto escénico' y el espectador. Como lo he tratado de demostrar en otro lugar, creo que todo texto escénico es una descripción de un mundo ficcional (predicado metafórico), que funciona como metáfora del mundo síquico del espectador (el referente).¹⁸ Si asumimos que el texto escénico tiene sentido para el espectador y que en principio el mundo ficcional es diferente de su mundo, podemos concluir que el mundo ficcional no puede ser una descripción literal del mundo del espectador y, por lo tanto, es potencialmente metafórico.

Se podría argüir que la descripción puede ser literal con respecto a una realidad exterior a la de la obra y que el referente sea una realidad existente como, por ejemplo, la descripción de la vida provincial rusa en las obras de Chejov. Pero no sería una descripción literal para un espectador ruso de la época del autor, pero no para un espectador no ruso, o no de la misma época, o ambos. Por el contrario, yo creo que la diferencia entre el mundo ficcional y el mundo del espectador en general, incluso el espectador ruso contemporáneo, es existencial y, por lo tanto, la relación metafórica se establece también para él. La diferencia entre los mundos de la obra y la del espectador solo se puede comprender por medio del principio metafórico. Solamente la predicación metafórica da la impresión de referir a dos entidades, la ficcional y la real del espectador, la intención verdadera siendo la de describir una sola por medio de las connotaciones ligadas a la otra.

En el caso de *Esperando a Godot*, esta claro que la intención es metafórica, aunque ésta, a pesar de concretizarse sobre la escena, no deja de ser abstracta en cierta medida. Especialmente, no se puede determinar definitivamente, cuál es la idea subyacente o el aspecto del mundo real del espectador (o mejor dicho, de su concepción/idea del mundo real) que sirve como sujeto de la predicación metafórica. Desde el punto de vista del director de escena, eso se puede convertir en una ventaja. En su interpretación él puede determinar exactamente la referencia actual de su producción. Por ejemplo en la producción de

la obra en el Teatro Municipal de Haifa, en el año 1984, el director Ilan Ronen interpretó a Vladimir y Estragón como dos obreros árabes esperando al contratador israelí judío que venga a proveerles un día de trabajo. Esta producción bilingüe fué interpretada por el público, tanto judío como árabe, como una descripción teatral de la expectativa árabe a una redención nacional. El director de esta producción corroboró esta interpretación del público.¹⁹ Su intención era la de criticar la política del gobierno israelí con respecto a los territorios palestinos ocupados y especialmente, la dependencia del obrero árabe del trabajo proporcionado por los judíos.

*

En *Esperando a Godot*, el principio metafórico se aplica a todos los niveles de organización de la obra teatral. Esto no es necesario en todo texto escénico, pero como lo hemos visto es posible.

Entre todos estos niveles solo uno es puramente verbal, los demás son no-verbales, y demuestran sin ninguna duda la importancia de una categoría comprensiva de la metáfora que incluye las formas verbales y no-verbales y que asume una estructura profunda común a todas las formas metafóricas en los distintos medios y lenguajes.

Esperando a Godot es una compleja metáfora mixta, en el sentido de utilizar al mismo tiempo y en sus varios niveles estructurales diversas fuentes de connotaciones no-verbales.

NOTAS

¹ Eli Rozik, 'Stage Metaphor' in *Theatre Research International*. 14. 1. 1989.

² En especial, Aristotle, *The Art of Rhetoric*. Translation by J. H. Freese. London: Heinemann, 1947. Quintilian, *Instituto Oratoria*. Translation by H. E. Butler. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976.

³ En especial, Monroe C. Beardsley, 'Metaphor' in *Aesthetics*. New York: Harcourt, 1958: 134-144. Max Black, 'Metaphor' in Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*. New York: Scribner, 1962; 218-235; and 'More about Metaphor' in Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*. New York: Cambridge University Press, 1988 [1979]; 19-43. Jerrold M. Sadock, 'Figurative Speech and Linguistics' in Ortony (ed.), *ibid.*. Ver también John Searle, 'Metaphor' in Ortony (ed.), *ibid.*.

⁴ Eli Rozik, 'Multiple Metaphorical Characterization in *Le Roi se Meurt*'. Nottingham French Studies, Vol. 35, 1 1996.

⁵ Quintilian VIII, vi, *ibid.*.

⁶ Max Black, *ibid.*.

⁷ He formulado mi crítica de la teoría modernista y mi propia teoría de la metáfora en diferentes publicaciones; en especial: Eli Rozik, 'Poetic Metaphor' in *Semiotica*, 102 (1/2), 1994; 49-69 y 'Ellipsis and the Surface Structures of Verbal and Non-Verbal Metaphor' in *Semiotica*, 119 (1/2), 1998: 77-103.

⁸ Paul Henle, 'Metaphor' in *Language, Thought and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1958; 190.

⁹ Jerrold M. Sadock, 'Figurative Speech and Linguistics', *ibid.*; 47.

¹⁰ 'Nominal' es la función referencial del nombre o de sus equivalentes, según la terminología de John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969 [1968]; 327.

¹¹ 'Adnominal' es la función modificadora (al nominal) común del verbo o el adjetivo, según la terminología de John Lyons. *ibid.*.

¹² Mi estudio de los fundamentos icónicos del medio del teatro lo he publicado en mi libro, *The Language of the Theatre*. Glasgow: Theatre Studies Publications, 1992.

¹³ Todas las citas son de Samuel Beckett, *Waiting for Godot*. London: Faber & Faber, 1970 [1956].

¹⁴ Basado en Teun van Van Dijk, *Text and Context*. London: Longman, 1977; 182.

¹⁵ Van Dijk, *ibid.*: 172-178.

¹⁶ Basado en Teun van Van Dijk (ibid.), y en general, en las teorías de John Austin (*How to Do Things with Words*. Oxford University Press, 1980 [1962]; John R. Searle, (*Speech Acts*. Cambridge University Press, 1985 [1969]; and *Expression and Meaning*. Cambridge University Press, 1986 [1979]; and Stephen C. Levinson, *Pragmatics*. Cambridge University Press, 1987 [1983].

¹⁷ Eli Rozik, *The Language of the Theatre*, ibid.; 93-99.

¹⁸ Eli Rozik, 'On the Apparent Double Reference of Theatrical Texts'. *Degrés*, 56, 1988.

¹⁹ Ilan Ronen, 'Waiting for Godot as Political Theatre', in Oppenheim (ed.), *Directing Beckett*. Ann Arbor, 1997 [1994]; 239-249.

MODALIDADES DE APROPIACIÓN INTERTEXTUAL DE BECKETT: EL CASO LEOPARDI

DANIELA CASELLI

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

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

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

de la presencia de Leopardi en los textos de Beckett está motivado por la noción de Segre de intertextualidad como parte de un fenómeno más amplio de interdiscursividad. El primer paso en un estudio de las modalidades de apropiación de los textos de Leopardi por parte de Beckett es diseñar límites prácticos -y no ontológicos- entre "textos marcados" como esas producciones lingüísticas que de algún modo pueden ser ancladas a un texto específico y "discursos" como esas producciones lingüísticas que circulan libremente en el interior del sistema lingüístico⁶.

Mi propósito al analizar los textos de Beckett no es el de reconstruir sus intenciones autorales, sino el de explorar sus textos por medio de una práctica interpretativa, centrada en la presencia de los sintagmas de las obras de Leopardi. El presente análisis intertextual de los textos de Beckett por lo tanto no considera "cuánto" Beckett conoció y leyó de Leopardi, sino "cómo" lo leyó; Leopardi es un buen ejemplo para entender cómo los textos de Beckett se posicionan en relación con la tradición literaria⁸.

El enfoque semiótico es deudor de las elaboraciones teóricas de Gian Biagio Conte⁹, que ven el texto literario comprometido en una relación con la *langue* saussuriana y con la *lingua literaria*, siendo ésta el repertorio del que dispone la tradición literaria. Los textos de Beckett comunican a través de esos "vocabularios" y reconfiguran la realidad volviendo a introducir "viejos" materiales de la tradición literaria en nuevos circuitos de sentido, moldeándolos para lograr nuevas metas. Los usos diferentes que Beckett hace de los textos de Leopardi son parte de este *bricolage*, que es fundamental para la supervivencia sea de la memoria literaria como de un texto específico, que puede posicionarse en el interior de una tradición, modificándola a través de una práctica de subversión que sólo puede efectuarse dentro del sistema.

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

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

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

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

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

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

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

Al citar *A se stesso*¹⁶, Beckett elige uno de los poemas más abiertamente anti-idílicos de Leopardi¹⁷, y lo hace en contraste con las opiniones críticas contemporáneas, que tendieron a reducir la radicalidad de este poema a determinismos biográficos, y que absorbieron su preocupación ontológica en un juicio de excesivo interés filosófico para una composición poética.¹⁸ *A se stesso* es el poema donde Leopardi trata de negar los "cari inganni" y las "vane speranze";¹⁹ se compone de una serie de negaciones -pronombres negativos, adjetivos y nombres-, con una especial connotación negativa en el idiolecto de Leopardi.²⁰ En este poema, no sólo su esperanza sino también su deseo se declaran muertos; esto crea la estructura paradójica del poema que, cuando afirma la muerte del deseo, representa también el locus donde el deseo se recrea a través del testimonio de su ausencia. Escribir la muerte del deseo significa abrir un espacio para el deseo mismo, que puede ser experimentado solamente en un sentido negativo, exclusivamente como vacío, como falta.

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

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

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

Las tres citas de Leopardi que aparecen en *Proust* tienen funciones distintas en la economía del texto. La primera cita "e fango è il mondo" aparece en la primera página del ensayo.²⁷ El nombre de Leopardi sigue a la cita, y la relación de "propiedad" del verso es por ende extremadamente clara, aunque probablemente permanezca separada del resto del poema, ya que la activación intertextual de lo no citado del poema²⁸ fuese quizás muy difícil para un inglés hablante de la época. Sin embargo, esta cita parece tener una función general de anuncio del tono del ensayo, que no puede ser considerado sólo un trabajo crítico; *Proust* es también un pre-texto en el que Beckett construye una serie de reflexiones metacríticas entrelazadas con citas y referencias a muchos textos literarios.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

¹ Ruby Cohn, "A Note on Beckett, Dante and Geulincx," *Comparative Literature* 12 (1960): 93.

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

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

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

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

⁵ Cesare Segre, *Op. Cit.*, 19.

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

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

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

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

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

¹¹ *Ibid.*, 30.

¹² *Inferno*, XXIII, 94.95.

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

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

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

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

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

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

¹⁸ En Italia, *A se stesso* no fue antologizado por muchos años.

¹⁹ “queridos engaños” y “esperanzas vanas”

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

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

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

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

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

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

La traducción del italiano es mía).

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

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

²⁶ Samuel Beckett. “Henry Hayden.” *Disjecta. Miscellaneous Writings and A Dramatic Fragment*. Ruby Cohn, ed. (New York: Grove Press. 1984) 150. [N.d.T.: “resistir a las dos grandes tentaciones. la de lo real y la de la mentira”]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ *Dream*, 18.

³⁶ Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti*, Op.Cit.

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

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

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

⁴⁰ *Dream*, 9.

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ *Dream*, 44.

⁴⁸ *Ibid.*, 120.

⁴⁹ *Ibid.*, 121.

⁵⁰ *Ibid.*, 123.

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

⁵² *Dream*, 123.

⁵³ La "segunda zona" de *Murphy* es descripta por Beckett como "el éxtasis de Belacqua," *Murphy*, 65.

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

⁵⁵ Ver *Unwording the World*, 54.

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

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

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

⁵⁸ *Molloy. The Beckett Trilogy* (London: Picador, 1979).

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

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

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

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

⁶² Ver Ruby Cohn, *Back to Beckett* (Princeton: Princeton University Press, 1973), especialmente el apartado "A trilogy of Novels," 78-121.

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

⁶⁴ Wolfgang Iser. "Patterns of Negativity in Beckett's Prose." *Samuel Beckett: Modern Critical Views*. Harold Bloom, ed. (New York: Chelsea House Publishers, 1985) 134.

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

⁶⁶ Samuel Beckett, "Incessions by Denis Devlin," en *Disjecta*, 91.

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

ALGUNOS "PRECIPITADOS" CLÁSICOS EN *ECHO'S BONES* DE SAMUEL BECKETT

LAURA CERRATO

*Echo's Bones and Other Precipitates*¹ es un conjunto de trece poemas de la juventud de Samuel Beckett, escritos entre 1931 y 1935. Marca el final de un período de su vida, en la que da por terminada una promisoriosa carrera académica, subsiste pobremente como traductor en París, transcurre un período de dos años en Londres, lleno de conflictos interiores mientras trata de sobreponerse a la muerte del padre. Busca un paliativo a los mismos y a múltiples trastornos psicosomáticos mediante un prolongado análisis con el entonces muy joven y luego célebre analista Bion. Finalmente regresará al reclamante hogar de la madre en Irlanda y pasará una temporada en Alemania antes de radicarse definitivamente en Francia en 1937.²

Este es el período que marca el pasaje de una poesía absolutamente libresca y académica (a pesar de su experimentalismo o, tal vez, a causa de él), como la de *Whoroscope* (1930), hacia una mayor incidencia del elemento biográfico en su creación. Ello no obsta para que Beckett, insaciable y memorioso lector, haya dejado de lado sus intertextualidades literarias que en este conjunto son muy variadas y heterogéneas.

De todas ellas, me interesa centrarme fundamentalmente en tres: la de Ovidio, la de Dante y la tradición del *alba* provenzal (y los *Tagelieder* de Walther von der Vogelweide). El motivo de mi elección radica en que estas tres tradiciones, la latina, la provenzal y la italiana, se entrecruzan en *Echo's Bones* para construir un entramado de inquietudes que reflejan las preocupaciones del joven Beckett en ese momento.

Repasando algunos de los títulos de *Echo's Bones*, advertimos éstas y otras influencias: *serena*, *enueg* (que se reiteran) son formas poéticas provenzales. La primera es una especie de inversión del *alba*, ya que habla del atardecer que precede a la noche en que llegará la amada. La segunda (del Latín *inodium*) se refiere a los fastidios y dificultades del amor y de la vida y Beckett la combina con el *planh*. La presencia de Dante, explícita o implícita, aparece en 'Alba', 'Enueg I', 'Sanies II' y 'Malacoda', este último un emotivo poema sobre las actividades funerarias a raíz de la muerte del padre.

Ovidio no está sólo presente en el título general, aunque éste por sí mismo bastaría ya para arrojar luz sobre la cosmovisión del poeta. «Los huesos de Eco y otros precipitados» son un comentario irónico y escéptico (o escéptico por lo irónico) acerca de la persistencia de la voz (¿la de la poesía que nos ha fundado, la del ser humano que sigue tratando de decir, a pesar de todo, la supervivencia en fragmentos, en precipitados³ de lo que fuera vida palpitante?). Su presencia atraviesa todo el conjunto, no sólo por la referencia a Eco, la desintegración, la reducción a hueso y polvo y la persistencia de la voz, motivo éste que persigue a Beckett también en su obra narrativa y dramática. También están las alusiones a Narciso, en los juegos especulares que estos poemas registran y en su obsesión por las lábiles fronteras entre realidad e ilusión, entre el adentro y el afuera.

Pero «los huesos de Eco» también tiene que ver con el amor imposible (presente también en las alusiones a Dante, en «Alba»), la desintegración, la frustración y la muerte, vividos primero especularmente en el otro y, luego, en uno mismo, como le ocurre a Narciso. Todo ello aparece en 'Da Tagte Es' y, a través de la muerte del padre, en 'Malacoda', también de tema dantesco.

Otra presencia importante de Ovidio se da en la idea misma de la metamorfosis, tomada por Beckett en un sentido literal de cambio y mutación física (por

ejemplo, la descorporización que la muerte provoca) y en un sentido metafórico, dando por la experiencia iluminadora de la contemplación de la belleza. Pero la metamorfosis implica también el pasaje, el difícil trance de ir de un estado a otro. O de tomar decisiones frente a un inescrutable futuro. Aquí, Beckett recurre a la imagen del viaje (de inspiración clásica y dantesca), tal como aparece en 'Malacoda' y 'Da Tagte Es'. Y es aquí, justamente, donde debemos integrar el motivo y el subgénero lírico del *alba*. Porque un *alba* también puede leerse como un pasaje, como un fin o un comienzo. Como una metamorfosis.

'Transcribo, a continuación, el poema 'Alba', perteneciente a *Echo's Bones*:

*before morning you shall be here
and Dante and the Logos and all strata and mysteries
and the branded moon
beyond the white plane of music
that you shall establish here before morning*

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

*who though 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
so that there is no sun and no unveiling
and no host
only I and then the sheet
and bulk dead*

*antes de la mañana estarás aquí
y Dante y el Logos y todos los estratos y misterios
y la luna marcada
más allá de la blanca planicie de música
que establecerás aquí antes de la mañana*

*grave suave cantarina seda
incline hacia el negro firmamento de areca
lluvia sobre los bambúes flor de humo sendero de sauces*

*que aunque te inclinas con dedos de compasión
para endosar el polvo
no agregará a tu munificencia
cuya belleza será una mortaja delante de mí
una declaración de sí misma trazada a través de la tempestad de
[los emblemas*

*de modo que no hay sol ni develamiento
ni hostia
sólo yo y luego la mortaja
y el bulto muerto*

Como vemos, Beckett metamorfosea profundamente el modelo canónico del *alba*. No es el primero en hacerlo. Shakespeare se había aventurado por ese sendero en *Romeo and Juliet* (III, v, 1-36) y el poeta metafísico John Donne nos ofrece una versión absolutamente personal y original de este subgénero lírico en 'The Sun Rising'. Pero en ambos casos (y muchos otros de la misma índole) se mantienen ciertas marcas propias de esta forma, como ser, el fastidio y la lamentación de los amantes por la llegada del día y, con él, la inminencia de la separación, la inversión de la luz (o el canto de un pájaro, o ambos) como heraldo de un afuera que ha decidido irrumpir en ese mundo cerrado y solipsista que la noche ha construido para los amantes y la contraposición vida/muerte en una relación inversa a la contraposición noche/día.

El *alba* de Beckett está aparentemente dirigida a una mujer, Ethna MacCarthy en la vida real, un amor imposible que el poeta conoció cuando todavía era estudiante en Dublín, en 1923, y que vuelve a encontrar, a comienzos de los años 30, casada con un amigo. Con el nombre de Alba, precisamente, aparece en varios poemas y también en algunos textos narrativos, como *Dream of Fair to Middling Women*, escrito entre 1932 y 1933 y sólo publicado póstumamente en 1992. De modo que se produce una ambigüedad con referencia al *tú* a quien la voz poética se está dirigiendo. La llegada de esa mujer antes del amanecer relegará a un plano secundario a Dante y el Logos y todos los estratos y miste-

rios y a la luna marcada. Ante esa llegada, ambivalente por la doble connotación de «Alba», todo queda postergado más allá del plano de música que esa llegada establecerá. ¿Y qué es lo que quedaría postergado? Obviamente la literatura y la razón filosófica y lo que hace a los misterios de la religión y lo oculto, incluida la luna marcada tal vez por nuestros estereotipos surgidos de toda una tradición literaria.

Todo ello es relegado por la blanca planicie de música que ella establecerá con su llegada. Aquí podríamos encontrar un vestigio del elemento sonoro que siempre está presente en la forma *alba*. Pero esa música no es vehículo de un hostil mundo exterior, sino que vierte una influencia balsámica sobre el poeta. La estrofa intermedia, destacada por la sangría, eslabona imágenes en que la música del laúd (la seda cantarina es una alusión a dicho instrumento) es equiparada a etéreas sustancias que caen (o se inclinan, *stoop*) sobre ese negro firmamento de areca (¿nuestro mundo, nuestra mente?): la lluvia sobre los bambúes, la flor de humo, las ramas del sauce.

La tercera estrofa retoma el vocativo. La música, sin embargo, no podrá agregar a la munificencia de la amada, aunque ella se incline con dedos compasivos para *endosar el polvo*. Según Harvey⁴, en este verso, Beckett se remitió a la parábola de la mujer adúltera (Juan 8:3-11), cuando ésta es llevada ante Jesús para que él decida si deberá ser castigada o no mediante la lapidación, para colocarlo en la disyuntiva de negar sus principios de perdón y compasión (la compasión está mencionada explícitamente en 'Alba') u oponerse a la ley vigente. Dice el Evangelio que Jesús *stooped down and with his finger wrote on the ground* y pronunció aquellas célebres palabras sobre arrojar la primera piedra. Por asociación con la ninfa Eco, Beckett sustituye suelo por polvo y crea un efecto fúnebre mucho más elocuente que el del Evangelio. Pero, además, incorpora el ya mencionado «endosar». Esta imagen me resulta inmensamente sugerente dentro del contexto de «los huesos de Eco». Endosar el polvo equivale a avalar la decadencia, la pérdida y la desaparición del cuerpo. Avalar el resto, lo que queda, ese «fleco de desastre», como diría Blanchot⁵.

Aunque sus dedos de compasión endosen el polvo, ni su plenitud ni su belleza podrán acrecentarse. Esa belleza que emana de *bounty*: «será una mortaja delante de mí», dice el poeta. Aquí tenemos dos problemas de traducción. En

primera instancia elegí traducir *sheet* por mortaja, por el sentido general del poema y las implicancias del verso final. Pero tal vez un más neutro y ascético «lienzo» sería más adecuado, tal como propongo en 'Da Tagte Es'. Porque la idea de mortaja no excluye la más literal de «sábana», que cabe perfectamente en el contexto del alba, del despertar y del lecho de amor. Si además tenemos en cuenta la intratextualidad con 'Da Tagte Es', creo que es atinente deducir que Beckett hizo adrede esta elección polisémica. Podemos también agregar otro sentido, que es el de *sheet of paper* (hoja de papel). Con esto otorgamos una riqueza mayor al término que además nos permite articular el texto con lo que sigue: *whose beauty shall be a sheet before me/a statement of itself drawn across the tempest of emblems* (el subrayado es mío). Como es casi inevitable en Beckett sus textos remiten casi siempre a una reflexión metatextual. La belleza está, entonces, puesta frente a mí (o va delante de mí, según le demos a *before* un matiz espacial o temporal) como una mortaja que se me anticipa o como una hoja de papel que me enfrenta. Y esa mortaja/papel es una declaración en sí misma, trazada (o corrida, según el sentido de *drawn*) a través de una tempestad de emblemas. Hay algo, entonces, esa belleza, que es irreductible, es una afirmación en sí misma y atraviesa (incólume, diría yo) una tempestad de emblemas (¿«eco», tal vez, de la baudelairiana *forêt de symboles*?). De este modo, retoma la idea de Dante sobre los cuatro sentidos metafóricos de la *Divina Commedia*, perfectamente ordenados y discriminados, y que para Beckett y la poesía del siglo XX ya no sirve. Por eso, la elección de la palabra «tempestad». Pero, además, aquí asoma también una idea muy cara a Beckett y recurrente en toda su obra, la imposibilidad de ir más allá con el lenguaje y que resumirá magistralmente dos años más tarde en su 'Carta alemana'.

*Realmente me resulta cada vez más difícil, y aun sin sentido, escribir un inglés oficial. Y cada vez más me parece mi idioma como un velo que uno debe rasgar para acceder a las cosas que están detrás (o a la nada que está detrás)*⁶.

Esa belleza, declaración de sí misma, atraviesa el lenguaje afirmando su mismidad. No es para esto ni para aquello, no remite, como los emblemas dantescos a otras cosas o significados. Por eso, sigue diciendo el poema. «there is no sun and no unveiling and no host», porque no hay nada que develar, así como tampoco hay comunión. No hay nada que proceda a descubrir o a unir. Y

toda la generosidad y plenitud de Alba, sea mujer o amanecer, no puede aumentarse por sus gestos de compasión. La compasión y la belleza -aquí tenemos una constante en la obra de Beckett- no producirán ninguna revelación: por eso tampoco hay sol. Aquí la alusión al sol también es ambivalente. Si ésta no es un *alba* típica en el sentido que el amanecer es la amenaza para los amantes, tampoco es un *alba* «a lo divino», donde el sol traía la revelación, el renacimiento y la nueva vida. Sólo está el poeta y luego esa sábana/hoja de papel/mortaja, como una síntesis de vida. «And bulk dead». Según Harvey (op.cit.104) en otra parte Beckett pone *bulk banished* (bulto desterrado). Con ello tal vez quería enfatizar la ausencia física que se produce ante esa presencia de la belleza, la pérdida corporal (bulto, volumen) que suscita la experiencia de esa belleza. Como en un trance, aunque no extático, sino un trance de la inmanencia, vuelto hacia adentro, sin posibilidad de re-ligación (a diferencia de la simbología de Dante).

Un *alba*, entonces, donde el sol no llega y donde lo que queda en suspenso, fuera del tiempo y el espacio, sin bulto, sin volumen, es esa belleza musical, etérea, que relegaría el mundo del sentido, el mundo de la literatura, la filosofía, la religión a un plano lejano. Aquí el sol no llega, la separación no llega. El hombre está solo frente a la mismidad del lenguaje. No puede trascender ese mundo de lo propio, esa declaración, *statement of itself*.

Es significativo ver cómo, de todo lo que el *alba* había expuesto a través de las diferentes transformaciones y mutaciones a lo largo de los siglos, Beckett retiene muy poco. No la pérdida del amor, pero sí la metamorfosis del amante que está dada no sólo por el contexto de Eco, sino además por esa pérdida de corporeidad que parece relacionarse con la pérdida de sentido y religación, con esa pérdida de las «correspondencias», para volver a Baudelaire. De este modo, 'Alba' nos está preparando para el tránsito hacia la muerte, que Beckett desarrolla en su otra *alba* de *Echo's Bones*. 'Da Tagte Es':

Da Tagte Es

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

[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]

Este poema es un ejemplo extremo de lo que hace Beckett con las formas tradicionales. El título es una alusión directa a un *Tagelied* de Walther von der Vogelweide, quien a su vez toma la expresión del estribillo de un *alba* de Guiraut de Bornelh: *et ades sera l'alba*¹. Curiosamente, los *Tagelieder* son poemas largos y discursivos (cosa que los provenzales no son) y, por supuesto, en un tono opuesto al de este telegráfico poema de Beckett, reducido a cuatro versos. Lo más interesante es ver con qué se queda del «*Tagelied*» el poeta irlandés. El poema de von der Vogelweide se demora largamente en una visión idílica y onírica del amor que se disuelve con la llegada del día, aunque ese abrupto despertar es redimido en la estrofa final donde se intenta hacer que la vida real corresponda al sueño. Todo esto no le interesa a Beckett. Lo único que rescata es el momento de la desilusión, dejando de lado todo el resto. En una compleja elaboración comprimida en cuatro versos toma el motivo del alba como el momento de una transición, un pasaje o un viaje, que en esta oportunidad se refieren a la muerte. De donde podríamos decir que el despertar es la muerte.

Los *surrogate goodbyes* aluden a las partidas y adioses ajenos. Estos deben ser redimidos (¿hacerlos propios?). El segundo verso nos plantea nuevamente el problema del valor de *sheet*, cuya desambiguación alteraría todo el efecto. Opté por lienzo porque creo que logra preservar el sentido de mortaja, de sábana y agrega el de pañuelo, imprescindible como signo de la partida. También quedaría flotando, en segundo plano, esa hoja de papel en blanco que obsesiona toda la escritura de Beckett. El neologismo *astream*, reúne las connotaciones de «fluir» y «a la deriva» y los coloca en la mano, en ese gesto del adiós. Pero también, si pensamos en *sheet* como vela, refiere asimismo a la mano que guía el barco. Y si en la mortaja o la sábana, en la mano del muerto o agonizante, aferrado aun a su «lienzo». El tercer verso, el sujeto de la acción de redimir, alude a «aquél que no tiene más para la tierra». Aquí Beckett funde magistralmente un dicho de la jerga marinera, cuando la nave está por partir («Any more for the land») con el sentido del despojamiento final: nada más para este mundo. Y así como el barco, en el grito del contramaestre, declara que ya no hay más nada para tierra, ese ser que está partiendo tampoco tiene nada más

para la vida y debe, por lo tanto, redimir los adioses sustitutos con su propio adiós. El verso final, también críptico, juega con las posibilidades de *glass*: lente, largavista, anteojos, por un lado, y espejo por otro. Puede tratarse de las gafas ya no empañadas por las lágrimas, pues ese ser ha muerto o ha agotado su dolor, o ha asumido su destino. Pero también es el espejo que se acerca al rostro del agonizante para saber si todavía respira.

Tenemos entonces un poema que, a raíz de la muerte del padre, preservando del *alba* la idea de partida y de pasaje, registra una epifanía en que se toma conciencia de que ya no vivimos las partidas sustitutas, los viajes subrogados, sino que en realidad es el nuestro el que se aproxima.

Porque las partidas ajenas, las de quienes amamos y que vivimos como un ensayo general de la nuestra, van disminuyendo nuestra propia vida, como en aquellas palabras de John Donne, en sus *Devotion XVII*:

[...] any man's *death* diminishes *me*, because I am involved in *Mankind*: And therefore never send to know for whom the bell tolls; It tolls for *thee*. (subrayado original)⁸

[...] la *muerte* de cualquier hombre *me* disminuye, porque estoy involucrado en la *Humanidad*. Por lo tanto, no mandes averiguar por quién dobla la *campana*: dobla por *tú*.]

Llegará el momento en que después de tantas muertes sustitutas, después de tanto agitar el pañuelo para despedir a los demás, nos encontraremos del otro lado de la situación, sobre el navio que parte. Y ya no tendremos nada más para esta tierra y ya no habrá neblina en nuestros ojos. Hay en este poema de Beckett un juego especular que evoca, a través de Eco, el mito de Narciso:

*spem sine corpore amat. corpus putat esse, quod umbra est.*⁹

[ama una esperanza sin cuerpo, cree que es un cuerpo lo que es sombra]

El poeta se ve en la incorporeidad de aquel que parte. Pero el que parte es él mismo.

NOTAS

¹ Beckett, Samuel. «Echo's Bones». In: *Collected Poems 1930-1978*. London: Calder, 1984.

² Knowlson, James. *The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996. passim.

³ Precipitado. 2 m. *Quim.* Materia que por resultado de reacciones químicas se separa del líquido en que estaba disuelto y se posa más o menos rápidamente. (Diccionario de la R.A.E.)

⁴ Harvey, Lawrence. *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton: P.U.P., 1970. p.111

⁵ Blanchot, Maurice. «Fragmentaire». In: *Celui qui ne peut se servir des mots*. Montpellier: Fata Morgana, 1975. p.22.

⁶ Trad. de Ana María Cartolano. In: *Beckettiana 5*, 1996. p.90.

⁷ Guiraut de Bornelh. In: Riquer, Martín de. *Resumen de poesía provenzal trovadoresca*. Barcelona: Seix Barral, 1948. p.48-9.

⁸ Donne, John. *Complete Poetry and Selected Prose*. London: The Nonesuch Press, 1941. p.538.

⁹ Ovid. *Metamorphoses*. London: Heinemann, 1939. vol.I, B.III, v.417.



EN BUSCA DE LO INCOMPLETO *La proyección del pensamiento científico sobre la obra de Samuel Beckett*

MARÍA CRISTINA FIGUEREDO

*Lord Kelvin: "The young men in laboratories today are putting the final dots over the i's, the final crossings of the t's. We've just about finished physics; we know at last all there is to know."*¹

Ben Bova, 1995

A fines del siglo XIX en pleno auge del positivismo, la cosmovisión europea basaba su optimismo en la ciencia. Los avances científicos y tecnológicos permitirían no sólo domar la naturaleza, sino también posibilitar el progreso de la sociedad, e incluso su felicidad. Dejando de lado toda especulación metafísica y confiando sólo en los resultados observados, la idea de avance ilimitado basado en el progreso tecnológico se generalizó: el hombre decimonónico ya no concebía la totalidad como discurso religioso, sino como discurso científico. La ficción de Ben Bova expone el optimismo reinante con respecto al conocimiento: todo lo cognoscible es conocido. Gran parte del mundo del arte compartía esa visión científica y aspiraban a producir obras totalizadoras.²

Sin embargo, no todos estaban convencidos del futuro progreso científico. En 1891 H.G. Wells expresaba un punto de vista no tan optimista con respecto a la

posibilidad de conocimiento que la ciencia ofrecía:

Science is a match that man has just got alight. He thought he was in a room -in moments of devotion, a temple- and that his light be reflected from and display walls inscribed with wonderful secrets and pillars carved with philosophical systems wrought into harmony. It is a curious sensation, now that the preliminary splutter is over and the flame burns up clear, to see his hands lit and just a glimpse of himself and the patch he stands on visible, and around him, in place of all that human comfort and beauty he anticipated -darkness still.³

Aun antes de que Wells expusiera su escepticismo, Flaubert ponía en crisis el paradigma de la Ilustración en *Bouvard y Pécuchet*. En efecto, la literatura y la ciencia habían influido una en la otra desde mucho antes del advenimiento de la ciencia-ficción como género. Lo que interesa a este trabajo no es la exhibición de artefactos tecnológicos o avances científicos para crear un mundo posible, sino cómo el saber científico puede entretenerse en la estructura del texto y no explicar, sino poner en escena el fenómeno.

El interés de Beckett en la ciencia ha sido documentado en parte por sus propias notas en el cuaderno *Whoroscope*⁴, pero también puede rastrearse en el entramado de su obra la cual ejemplifica -sin explicar- las paradojas que las distintas teorías científicas han mostrado a lo largo del siglo. Incluso puede decirse que su obra se adelanta a hallazgos científicos posteriores. Las notas del cuaderno *Whoroscope*, previamente citadas, fueron tomadas de *El valor de la ciencia*, texto filosófico-científico de Henri Poincaré.

La figura de Poincaré es fundamental para comprender las preocupaciones científicas de fin de siglo XIX y comienzos del siglo XX. Si bien Beckett tomó notas sobre los pensamientos de este matemático y filósofo, su obra demuestra que sus conocimientos -y también su preocupación- exceden el campo de acción de Poincaré; de hecho, excede el campo de la física-matemática y se interna en la química, la biología, la psicología, y la medicina.

En primer lugar, este trabajo analizará someramente la situación de la ciencia a fines del siglo XIX y principios de siglo XX; el análisis se dividirá en dos

partes: La Historia del Orden, y la Historia del Caos. Luego, se delinearán las proposiciones científicas de Ilya Prigogine -Premio Nobel de Química 1977- y se propondrá la obra de Beckett, que es en gran parte previa a dichas proposiciones, como ejemplo de "estructura disipativa". Durante el desarrollo del trabajo se ejemplificarán las posturas científicas comentadas con la obra de Samuel Beckett.

Historia del Orden

En el 340 A.C. en su tratado *De los Cielos*, Aristóteles sostenía que la Tierra se encontraba estática en el centro del universo y en derredor, en esferas concéntricas de cristal sostenidas por ángeles, giraban la luna, el sol, los planetas y las estrellas en trayectoria circular. Sostenía también que en la Tierra el único movimiento posible era el vertical, por lo que dedujo que lo que hacía eterno al universo y mortal a lo terrestre era el distinto tipo de movimiento: vertical en la Tierra, circular en el cielo. Su pensamiento dominó la cosmovisión occidental hasta el siglo XVI.

En 1535 debido a la crisis provocada por la reforma luterana se convocó en Trento a los obispos de la iglesia Romana; parte de lo que se quería lograr en esta reunión era la captación de almas, para lo cual la Iglesia necesitaba saber exactamente cuándo deberían celebrarse las festividades que más fieles y peregrinos atraían. En este ejemplo se verá el tipo de problemas que se planteaban: la Pascua debe celebrarse el primer domingo después de la primer luna llena después del comienzo del equinoccio de primavera⁵, dependían para este cálculo de los ciclos solar y lunar que no podían ser comprobados sino cada 312 años y medio (si esa noche podía verse la luna). En el Concilio se leyeron los hallazgos de un sacerdote astrónomo que, habiendo sido encomendado para calcular estos ciclos, había observado que Marte se comportaba anti-aristotélicamente: a veces retrocedía y a veces se adelantaba -comportamiento supuestamente imposible-. Copérnico, el clérigo-astrónomo, en su obra *De Revolutionibus orbium coelestium*, sugirió que si se variaba el modelo y se ponía al Sol en el centro y la Tierra y los demás planetas orbitando alrededor, se explicarían las anomalías, además de poder predecir las festividades. El Concilio utilizó su obra en forma práctica para conocer las fechas sagradas

pero de ninguna manera pensaban que fuera "verdad"; le dieron status de argucia matemática.

Para la misma época Niccolò Tartaglia estudiaba cómo se movían las balas de cañón y cómo -contrariamente a lo que Aristóteles había dicho- se producía movimiento circular en la Tierra. El hecho es que los artilleros usaban el movimiento recto y circular para calcular el blanco de sus balas, sin preocuparse en dar por tierra con las teorías del filósofo⁶.

En 1572, el danés Tycho Brahe descubrió una órbita celeste que no era circular y finalmente en 1604 Galileo Galilei abarcó con una ley a todos los objetos que cayeran⁷. Por primera vez la naturaleza fue descripta matemáticamente y la matemática se podía usar para predecir los movimientos de la naturaleza.

Galileo, además, poseía un nuevo instrumento -un primitivo telescopio-, y con él ofrecía buenos negocios a los mercaderes venecianos, sabiendo qué barcos entrarían a puerto horas antes de que, en efecto, llegaran. Su problema comenzó cuando apuntó una versión mejorada del instrumento hacia donde Aristóteles y la Iglesia podían ser desafiados. En *El mensajero celeste* (1610) destrozó las teorías aristotélicas: la Luna no era incorruptible, sino que había montañas; no sólo la Tierra giraba alrededor del sol, como Copérnico había dicho, sino que otros planetas tenían satélites también. Por supuesto fue prohibido por Roma, y Copérnico también.

Quien fuera asistente de T. Brahe, Johannes Kepler, modificó la teoría de Copérnico sugiriendo que las órbitas de los planetas no eran circulares sino elípticas. Kepler observó que Marte aumentaba y disminuía la velocidad y todos los planetas hacían lo mismo. Allí realizó un salto conceptual: dedujo que la única explicación sería una fuerza magnética que proviniese del sol, más fuerte o más débil de acuerdo a su proximidad o lejanía. Esa fuerza mantenía a los planetas en órbita. Cuando estaban más cerca se movían más rápido, cuando estaban más lejos, más lentamente: las áreas del tramo de elipse recorrido permanecían exactamente igual.

Isaac Newton integró todas estas observaciones parciales convirtiéndose en el primer hombre que hoy llamaríamos "científico". En 1687 se publicó

Philosophiae Naturalis Principia Mathematica, la obra científica más importante hasta el momento⁸ porque precisamente se trataba, por primera vez, de "ciencia" y no de Filosofía Natural.⁹ Su descripción totalizadora reinstaló el orden que se resquebrajaba desde los hallazgos de Copérnico.

La revolución científica, en efecto, significó el cambio de idea totalizadora del Dios cristiano medieval al conocimiento científico que engendraría a la Ilustración.

La Teoría General de la Relatividad, a principios de este siglo, cambió la constante; lo absoluto ya no era el tiempo, sino la velocidad de la luz. En esta explicación del cosmos la gravedad se produce por la curvatura del espacio-tiempo tetradimensional. Einstein también creía en una explicación totalizadora, según él "Dios no juega a los dados", por lo que cualquier resultado aleatorio debe ser intermedio en la búsqueda de la fórmula que lo resume *todo*.

"El objetivo final de la ciencia -dice Stephen Hawking- es el proporcionar una única teoría que describa correctamente todo el universo."¹⁰ Lo que han buscado los filósofos naturales desde Aristóteles hasta los científicos actuales es aunar en una fórmula la explicación del cosmos; es describir para predecir; es verlo todo y saberlo todo.

Hoy el universo se describe mediante dos teorías parciales: la teoría de la relatividad general y la mecánica cuántica. La primera describe la estructura del universo a gran escala -el tamaño del universo observable-¹¹. La mecánica cuántica, en cambio, se ocupa de los fenómenos a escalas subatómicas. Sin embargo, ambas teorías son inconsistentes entre sí: ambas no pueden ser correctas a la vez. La ciencia actual está tratando de formular una *teoría cuántica de la gravedad*.

Para beneficio de este trabajo, sin embargo, no todos los científicos han sido tan optimistas en cuanto a la formulación de una teoría totalizante.

Historia del Caos

[El átomo es] algo desconocido que hace no sabemos qué.
Sir A. Eddington

Todo aquel que no queda fuertemente impresionado por la teoría cuántica, es porque no la ha entendido.
Niels Bohr

Si el paradigma científico newtoniano -u otro paradigma totalizador- hubiese sido verificado hasta hoy, tal vez Beckett no se habría interesado en la ciencia. Sin embargo, el universo ordenado de Newton ha sido derrumbado. Es cierto que a los fines prácticos la física newtoniana explica el espacio y el tiempo a escala humana pero, a otras escalas lo que se observa no es orden, el cosmos es una exhibición de caos, aunque suene paradójico.¹²

Entropía

En 1865 el físico alemán Rudolf Clausius, trabajando sobre el principio de Carnot¹³ y los trabajos de Lord Kelvin, observó que aun para intercambios completamente reversibles de calor-energía, ocurría una inevitable pérdida de energía en los resultados, y le dio el nombre de "incremento de entropía".¹⁴ Esta observación implica que todo sistema tiende a la uniformidad donde la energía estará totalmente distribuida.¹⁵

Beckett consideró de importancia esta situación de constante pérdida de energía, de continuo aumento de entropía, y lo copió en su cuaderno de notas. La manifestación de la entropía es la tendencia de los sistemas hacia una confusión mayor y hacia un mayor desorden a medida que pasa el tiempo. Los procesos naturales van hacia la homogeneidad de las partículas en el espacio más que hacia un orden artificial¹⁶; esta tendencia hacia el desorden da una dirección temporal -"la flecha del tiempo"- a los procesos naturales. Si el universo sigue las leyes de termodinámica de la Tierra, entonces su único destino es la muerte. Los físicos teorizan que el universo podría alcanzar una temperatura de equilibrio en la cual el desorden sea máximo y las fuentes de energía útil ya no existieran para producir vida o movimiento.

Este punto de máximo desorden es también el de máximo orden visto desde otra perspectiva. Cuando toda partícula separada no interactúe más con ninguna otra, el punto máximo de entropía será el de orden total: la paz de los cementerios.

En el capítulo II de *Watt*, los Gall se presentan "to choon the piano". Los afinadores conversan y el joven Gall comenta: "The piano is doomed...", el mayor contesta: "The piano-tuner also ...", a lo que el primero agrega: "The pianist also...". La alusión es clara; si todo el universo se dirige hacia la muerte, nadie escapará a ella. Pero no es una mera y simple aplicación de la entropía. Watt no sabe quién es el afinador, cree que es el mayor de los Gall, pero cuando entra a la habitación encuentra al joven Gall, afinando el piano. Cuando el anciano dice que el afinador está condenado, ¿a quién se refiere?, no lo dice en plural, pero por el segundo principio de la termodinámica se sabe que ambos lo están. Y ¿quién es el pianista?, ¿está Mr Knott también condenado? Otra vez, de acuerdo con la ciencia lo está. Pero Mr. Knott es un personaje textual, pertenece a otro universo, y en el cosmos de la literatura las leyes de la termodinámica no se aplican. Beckett hace que sus personajes expongan la entropía, pero el análisis, lejos de resultar concluyente o de dar respuestas totalizadoras, plantea preguntas, y de acuerdo con las respuestas será la visión que de ellas obtengamos. Si todo se dirige a la muerte, ¿por qué estaría el anciano Gall pasando su saber al joven?, sin embargo no es seguro que lo estuviera haciendo. Sea lo que fuere, el lector no recibe la respuesta, sólo las posibilidades.

En *All that Fall*, Mrs. Rooney afirma que la lengua en la que se expresa "...will be dead in time..." con el tiempo todo proceso tiende a la muerte, incluso la lengua. La obra es una exhibición de entropía, Mrs. Rooney prácticamente no puede caminar, Mr. Rooney es ciego, ambos son ancianos. Las personas con las que se encuentran han padecido muertes o enfermedades recientemente; el motivo de la tardanza del tren es la muerte de un niño; hacia el final oyen "La Muerte y la Doncella". La muerte y la no procreación están presentes constantemente, sin embargo una sola referencia introduce una visión contraria a la directa interpretación entrópica de la obra. Dice Mrs. Rooney: "...he rode to Jerusalem or wherever it was on a hinny. [pause] That must mean something." Algo que no procrea, algo que es estéril, fue elegida para transportar al Verbo, en su entrada triunfal en Jerusalén. La palabra, tal vez estéril, y condenada a

morir puede, quizá, ser vehículo de algo más, algo que tal vez no tenga el mismo destino de todos los procesos naturales de acuerdo con el segundo principio de la termodinámica. Una estructura que continúe generando por sí misma y así evite la muerte.

Verdad científica

Todo el esfuerzo hacia el conocimiento para mí se había transformado en nada.

Lo que debía hacer era investigar el no-conocimiento, la no-percepción, todo el mundo de lo incompleto.

Samuel Beckett

En 1894 en la *Revue de Deux Mondes*, su director, Ferdinand Brunetière, impresionado por la inestabilidad de las teorías científicas, había proclamado estridentemente la “bancarota de la ciencia”. Henri Poincaré contestará que ese escepticismo era fruto de la ignorancia sobre el papel y el objeto de las teorías científicas. En *Science et l'hypothese* argüía que “...ahora como antes, ellas [las ciencias] nos enseñan únicamente que hay cierta relación entre un algo y otro algo”. Poincaré se ubica alejado del científicismo cándido pero también del agnosticismo rotundo, esta situación de estar “en medio” y alejado por igual del todo y la nada puede haber interesado a Beckett. Poincaré afirmaba que “a aquellos que encuentren demasiado restringido el dominio accesible al sabio, habrá que responderles que esas cuestiones vedadas no sólo son insolubles, son ilusorias y desprovistas de sentido”¹⁷. Las relaciones verdaderas entre los objetos reales son la única realidad que se podría alcanzar. En la concepción de Poincaré “la experiencia es la única fuente de verdad, sólo ella puede enseñarnos algo nuevo, sólo ella puede darnos certeza”.

Beckett, que se había declarado en favor de un punto medio¹⁸, desafía, sin embargo, la proposición de Poincaré según la cual la experiencia vehiculiza conocimiento. Las relaciones entre sus personajes no satisfacen el conocimiento, ni del personaje, ni del narrador, ni del lector. Interactúan entre sí, pero la realidad de sus acciones no produce conocimiento alguno, es una pura ocasión, una particular “conexión” en la que aquello se produce, pero no es de

ningún modo vehículo de verdad. Tal como se evidencia en *Watt*: “For reasons that remain obscure”¹⁹ Watt was, for a time, greatly interested, and even fascinated, by this matter of the dog... For otherwise would he have gone into the matter at such length? And would he have gone into the Lynch family as such length ...?²⁰ El lector y el narrador saben sólo lo que es evidente, que el tema se desarrolló largamente, pero el por qué de tal interés queda en la oscuridad. De la misma manera le ocurría a Molloy, quien no sabía donde estaba, ni qué eran los “papeles” que escribía.²¹

En su ensayo sobre Proust, Beckett sostiene que aquél comprende el significado de la frase de Baudelaire “[la realidad es] la unión suficiente del sujeto y el objeto”, también dice que Proust sentía desprecio por la literatura que “describe” y por los realistas y naturalistas adorando las nimiedades de la experiencia que no brinda verdad, ni conocimiento. La realidad de sujeto-objeto podría remitirse a la fórmula medieval de los nominalistas: *Omnis ars logica de oratione est*; la realidad es la pura textualidad, sin referente, un significado en sí mismo, sin significante que la represente.

En *Molloy*, por ejemplo, no hay referente alguno, la novela existe porque “hay unión suficiente de sujeto y objeto”, esto conformaría la realidad, sin intenciones de representar una “verdad”. Al no haber referente externo, la novela se enuncia mediante deícticos que sólo refieren a sí misma, la autorreferencialidad es total, todo el texto habla de sí mismo. “La consecuencia más sorprendente es que desaparece el azar. Todo...está organizado en relación a sus elementos internos, nada procura alcanzar una relación con la realidad que existe fuera de ellos”²²

Teoría del Caos

Años antes de la publicación de *El valor de la ciencia*, en su trabajo *Leçons de mécanique celeste*, Poincaré había visualizado la posibilidad del caos en un sistema natural o determinista, sin embargo quedó sin ser explorado por varias décadas hasta 1963 cuando comenzó el estudio moderno de las dinámicas caóticas.

Beckett también se interesó en el comportamiento caótico y copió en su cuaderno de notas la observación que Poincaré hace con respecto a lo que el biólogo observa al microscopio: partículas con movimiento caótico, desordenado: el movimiento browniano.

Un sistema caótico es aquél que muestra “sensibilidad a las condiciones iniciales”. Esto es: cualquier incertidumbre en el estado inicial de un sistema dado, no importa cuán pequeña sea, llevará a un error creciente en cualquier esfuerzo para predecir su comportamiento futuro.²⁴ La Teoría del Caos provee un marco para la comprensión de las fluctuaciones erráticas e irregulares de la naturaleza.²⁵

Katherine Hayles en *La evolución del caos* sostiene que “la desconstrucción comparte con la teoría del caos el deseo de abrir una brecha en los límites de los sistemas clásicos abriéndolos a un nuevo tipo de análisis en el que la información más bien se crea que se conserva”²⁶. Ambos discursos invierten las jerarquías y el caos es visto como “más fecundo que el orden”. No obstante asignarle valor positivo al caos, ambos discursos difieren en el fin; mientras los científicos tratan de encontrar un nuevo orden, el post-estructuralismo intenta apropiarse del caos para subvertir el orden.

El caos implica la imposibilidad de conocer el origen. Linda Ben-Zvi sostiene que “el pasado, en la escritura de Beckett, nunca está totalmente terminado, sus personajes lo resucitan y las resurrecciones distorsionan el presente en el cual la memoria se injerta” y agrega que “el 'yo' es el que provee la memoria y porque la memoria es falaz es imposible de verificar el 'ego'”²⁷. Todas estas imposibilidades se deben a la no certeza del origen. Los personajes beckettianos no conocen su historia, por lo que es imposible predecir sus actos o reacciones. se convierten en sistemas caóticos. Tal es la situación de Molloy, no sabe por qué trabaja, no sabe cuándo llegó al lugar en que está, no sabe cómo llegó, no sabe si su madre ya había muerto cuando llegó. En definitiva, el personaje sólo sabe lo que es escrito de él. su origen es incierto. No hay nada. más allá de lo escrito.

Esta situación, lejos de ser un obstáculo para el relato, se convierte en generación del mismo. El narrador de *Molloy* trata de explicar cómo intentar *fracu-*

sar cada vez mejor “no querer decir, no saber lo que se quiere decir, no poder decir lo que se cree querer decir y decirlo siempre, o casi, esto es lo que importa no perder de vista...”²⁸ Derrida comenta que:

En ausencia de centro u origen, todo se convierte en discurso..., es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación.²⁹

Derrida también señala que hay dos posturas hacia esta falta de origen, una, la que sueña con la verdad, pone una cara triste; la otra, la que afirma gozosamente el juego de infinitas posibilidades que se abren, expone una cara feliz. “En el azar absoluto, la afirmación se entrega también a la indeterminación genética, a la aventura seminal de la huella.” En Beckett se descubre ese juego con las posibles ocasiones; tal vez el término “gozoso” sea exagerado, pero, de todos modos, no se encuentra que la reacción a la falta de centro u origen sea la tristeza.

Principio de Incertidumbre

Para Newton hubiera sido posible predecir por completo el futuro si se conociera la posición y el momento de cada partícula del universo; para los físicos modernos, la idea de tan perfecta predicción no tiene sentido, porque no se puede conocer la posición y el momento con precisión absoluta ni siquiera de una sola partícula.

Para medir algo, para obtener conocimiento de una observación, es necesario interactuar con lo que se quiere saber o medir. Esta interacción introduce siempre algún cambio en la propiedad que se está tratando de determinar. El aprender algo modifica ese algo por el mismo hecho de hacerlo. Por lo tanto, de hecho, no se ha aprendido exactamente.

Werner Heisenberg, en 1927, establece que aunque sólo nos limitemos a mirar, los fotones de luz ya introducen un cambio sobre el objeto observado y

sobre nuestros ojos. Esto demuestra la imposibilidad de medir, con absoluta precisión y simultáneamente, la posición y el momento del electrón.

Sin embargo, lo que el principio de incertidumbre plantea es que, de acuerdo con la ecuación fundamental de la mecánica cuántica, no existen cosas tales como un electrón poseyendo simultáneamente una posición precisa y un momento preciso. Tal como Heisenberg escribe al final de su artículo en *Zeitschrift für Physik* "no podemos conocer, por principio, el presente en todos sus detalles".

En el mundo clásico todo tenía su causa y se podía rastrear la causa de la causa hasta el Big Bang. En el mundo cuántico todo ocurre sin ninguna razón particular. En este mundo las leyes de la física dejan de funcionar; en su lugar, los acontecimientos pasan a ser gobernados por las probabilidades. Un átomo radiactivo puede desintegrarse emitiendo un electrón o puede no hacerlo.

El "gato de Schrödinger" se utilizó para señalar las diferencias entre el mundo cuántico y el cotidiano. Schrödinger, tan preocupado como Einstein por las implicaciones de la teoría cuántica, trató de poner de manifiesto el carácter absurdo de tales implicaciones imaginando el siguiente experimento: en una caja cerrada dentro de una sala cerrada hay un gato y un frasco con veneno, preparado todo de tal forma que si ocurre la desintegración radiactiva, el recipiente con veneno se rompe y el gato muere.

En el mundo cotidiano existe un 50% de probabilidades de que el gato resulte muerto, y sin mirar dentro de la caja se puede decir que el gato estará vivo o muerto. Lo extraño del mundo cuántico es que como resultado de la teoría, ninguna de las dos posibilidades abiertas al material radioactivo, y por lo tanto al gato, tiene realidad salvo que sea observada. La desintegración atómica ni ha ocurrido ni ha dejado de ocurrir, el gato ni ha muerto ni ha dejado de morir en tanto no se mire dentro de la caja para ver lo que ha pasado. Los teóricos que aceptan la teoría cuántica dicen que el gato existe en cierto estado indeterminado -ni vivo, ni muerto- hasta que un observador mira dentro de la caja para ver cómo marchan las cosas. Nada es real salvo si se observa. Aun más, la observación incide en el comportamiento del fenómeno observado.³⁰

El mundo parece reservarse todas sus opciones, todas sus probabilidades. Lo extraño de la interpretación de Copenhagen del mundo cuántico es que el acto de observar al sistema físico es lo que lo obliga a seleccionar una de sus opciones, que entonces se hace real.³¹

Beckett, que se interesaba por la falta de univocidad de los postulados científicos, habría disfrutado de estas incongruencias. El experimento anterior pone en primer plano una falta de realidad a menos que haya un observador, mientras que el principio de incertidumbre postula que puesto que se observa no se puede conocer realmente.

En *Molloy*, Beckett explora la paradoja del "yo" que no puede conocerse a sí mismo porque en el momento en que se observa, se parte en dos: una conciencia que observa y un objeto observado. El "yo" se percibe como una narración. El personaje-narrador va cambiando de funciones. Si es personaje, entonces no hace nada, todo es hecho sobre él, es un "yo" objeto. Cuando es narrador, debe descomponer al personaje para explicarlo, para entenderlo, y lo hace literalmente, degradándolo hasta que llegue al máximo punto de entropía: la muerte. Muerte que llegará inexorable en tanto personaje de una narración finita. Sin embargo, no sólo ocurren estos cambios en el personaje, el "yo" sujeto, el narrador, se desmembra en el conocimiento del idioma, dice que ha olvidado la ortografía y la mitad de las palabras e inmediatamente le quita importancia aunque el lenguaje sea la herramienta que necesita para continuar su observación. La paradoja que se observa en *Molloy* es que, aunque destinados a la muerte -la finalización del relato- no pueden morir porque la narración en primera persona evita esa posibilidad: no se puede narrar la propia muerte. En segundo lugar, como ya se dijo más arriba, la entropía en una narración sólo se reduce a la realidad de sujeto y objeto, Molloy y Moran no pueden morir en tanto personajes literarios. No morirán mientras intervenga otro observador, un lector.

Estructuras disipativas

En equilibrio, la materia es ciega, lejos del equilibrio, puede ver.

El no-equilibrio es una fuente de estructura.

Ilya Prigogine

David Porush señala que, mientras Carnot y Kelvin desarrollaban las leyes de la termodinámica que describían un universo dirigiéndose inexorablemente hacia la distribución uniforme y el frío, Charles Darwin describía un aspecto más "caliente" del cosmos que evolucionaba hacia la complejidad y la diferenciación. Norbert Wiener, en 1948, describió a la biología como "una isla de orden en la marea universal entrópica". Continuando la metáfora, Porush explica que una "estructura disipativa" es como una balsa que flota inexplicablemente pero definitivamente contra la corriente. En efecto, "las estructuras disipativas son sistemas que se organizan a sí mismos contradiciendo localmente la segunda ley de la termodinámica."³²

La ciencia, como se ha visto en la primera parte de este trabajo, había puesto el acento en la estabilidad y el equilibrio. Hoy, se debe integrar la idea de inestabilidad dentro de la visión del mundo. Esta inestabilidad no debería llevar a la inmovilidad, asegura Prigogine, sino que por el contrario, se deben estudiar las razones de esa inestabilidad para que podamos describir al mundo en términos de su complejidad y comenzar a reflexionar sobre cómo reaccionar en ese mundo.

El no-equilibrio es creador de estructuras disipativas que sólo existen distanciadas del equilibrio y requieren una cierta disipación de energía (y así mantener interacción con el mundo exterior) para sobrevivir. La estructura disipativa muere si no se nutre. Prigogine sostiene que, a distancia del equilibrio, la materia tiene nuevas propiedades. De la misma manera, la cantidad de comportamientos posibles es sorprendente.³³

Karl Popper dijo que había dos físicas: la física de los relojes y la física de las nubes. La primera ya ha sido vastamente explorada, la segunda es donde reside el caos, el no-equilibrio. Samuel Beckett, mucho antes de que el concepto de "estructura disipativa" hubiese sido acuñado, ya había introducido la idea

del caos creativo en su obra. Sus sistemas están tan alejados de los dos puntos de equilibrio como es posible, sus narraciones y personajes enfrentan el caos, conviven con la entropía, se mueven en la incertidumbre de un mundo de infinitas combinaciones al azar. La obra de Beckett es una puesta en escena de lo que Paul de Man señala:

Nada ya sea un hecho, una palabra, un pensamiento o un texto sucede nunca en relación positiva o negativa con algo que le preceda, lo siga o exista en otra parte. Todo acontece como un hecho al azar cuyo poder...se debe a la aleatoriedad de su aparición.³⁴

Esta característica que marca la obra beckettiana es la que podría explicar su continuo crecimiento, su compleja autoformación.

Desde un principio, Beckett no optó por una escritura totalizante que no dejara dudas, sino que, por el contrario, se asemeja a lo que Mandelbrot dice de sí mismo "I am not a problem solver, but a problem asker"; su obra produce dudas, generando así un diálogo, múltiples respuestas y subsecuentes relecturas. La iteración y la interferencia en la comunicación, que para Shannon constituyen un mal necesario, en Beckett se perciben como lo que era para Barthes "un placer erótico". Además, traduciendo sus propias obras continuaba una escritura que parecía no tener final. Lo mismo puede decirse de la dirección de sus obras teatrales; cada puesta que él dirigía representa una re-escritura.

La obra de Beckett, en tanto no-cerrada, tiene en sí misma la capacidad de autocomplejizarse al infinito; posee ella misma el caos creativo, y la energía externa que la nutre son los lectores que encuentran un campo propicio para la mayor diferenciación del sistema. En efecto, la creación del caos y la incertidumbre y la exhibición de la entropía han producido el constante crecimiento de las lecturas sobre la obra beckettiana, no sólo desde la crítica literaria, sino también, desde diferentes campos como la música, la plástica, la psicología y, en este trabajo, desde la ciencia. Lo dicho no es más que la definición de "estructura disipativa".

Al erigirse en discurso del no-equilibrio, la obra de Samuel Beckett continúa generando, se sigue auto-formando. Tal como Prigogine dijo, alejado del equi-

librio la materia puede ver, discierne, crea, y abre infinitas posibilidades de crecimiento. Lejos del equilibrio euclideo, la obra de Beckett fractaliza³⁵ y en esa fragmentación e irregularidad reside su poder como estructura disipativa.

En una carta a Alan Schneider Beckett escribió: "La confusión no es invención mía... nos rodea por todas partes y nuestra única posibilidad es dejarla entrar. La única posibilidad de renovación es abrir los ojos y ver el desorden. ...Habrá una nueva forma y ... esa forma será de una clase que admitirá el caos y que no tratará de decir que, en realidad, es otra cosa."³⁶

NOTAS

¹ Bova, Ben. *Inspiration* en Sargent, P (ed). *Nebula Awards 30*, San Diego, Harcourt Brace & Co, 1996. Cf con lo dicho por Stephen Hawking "...estamos cercanos a un tiempo en el que seremos capaces de descifrar el espíritu de Dios y, por lo tanto, el fin de la ciencia..."

² El ejemplo más notorio es Richard Wagner tratando de crear la "obra de arte total" en forma de ópera, pero también se alude aquí a los "grandes relatos" y a la idea de *totalidad* que se aprecia en la novela decimonónica cuyo ejemplo paradigmático sería Honoré de Balzac y su *Comedia Humana*.

³ Wells, H.G. *The Rediscovery of the Unique*. Cit en James, Edward. *Science Fiction in the 20th Century*, pp. 28-29.

⁴ Puede ser que Beckett lo haya comenzado a pedido de su terapeuta Bion. Es un pequeño cuaderno de tapas duras color vino en el cual escribió "Whoroscope" en la tapa. Se encuentra hoy en Reading, conocido como MS 3000. Ver Knowlson, James. *Damned to Fame*, pp. 208 y 743

⁵ En el Hemisferio Norte.

⁶ N. Tartaglia en *Nova Scientia* (1537) incluyó las primeras tablas de disparo, aplicando así -por primera vez- la matemática a la artillería.

⁷ Todo lo que cae se acelera en igual proporción: 9.8 m / seg x seg.

⁸ Al ser consultado I. Asimov sobre quién podría ser el científico más

importante de todos los tiempos, explicó que si la pregunta hubiese sido "¿Quién es el segundo científico más importante?", habría sido muy difícil de contestar, sin embargo era muy simple contestar por el más importante: sin dudas había sido Newton, y sin dudas su obra la más significativa en el mundo científico hasta hoy. (Ver Asimov, I, *Cien Preguntas Básicas sobre Ciencia*.)

⁹ *Principia*, como se conoce a la obra, establece un marco de espacio infinito, homogéneo, tridimensional y vacío. El tiempo es absoluto y fluye uniforme y eternamente. Cada trozo de materia atrae a otro trozo con una fuerza proporcional al producto de sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia entre ellos. Newton describió con sus leyes al universo todo, a todos los movimientos y al tiempo.

¹⁰ Hawking, S. *La Historia del Tiempo*, p. 29.

¹¹ En el momento de edición de la obra de Hawking ya citada, el universo observable era de 1.000.000.000.000.000.000.000 km, pero esta distancia se ha ampliado desde la puesta en funcionamiento del telescopio Hubble.

¹² κόσμος es orden, organización en general y del universo en particular.

¹³ El análisis de Poincaré sobre el principio de Carnot fue anotado por Beckett en el *cuaderno Whoroscope*.

¹⁴ Anteriormente se había llegado a formular que la energía no podía ser ni creada ni destruida, a esta formulación se lo llamó Primer Principio de la Termodinámica.

¹⁵ Estas observaciones fueron formuladas como: Segundo Principio de la Termodinámica el cual enuncia que "Todo proceso debe operar a menos de 100% de eficiencia debido al inevitable aumento de entropía".

¹⁶ El ejemplo dado por Poincaré que Beckett copia es el de una gota de vino en un vaso de agua, la cual tenderá a homogeneizarse con el agua y ya no podrá separarse más, el proceso es irreversible.

¹⁷ Podría aquí verse un paralelo entre lo inaccesible de Poincaré y la "docta ignorancia" propuesta por Nicolás de Cusa en 1440, salvo que las totalidades de las que habla éste es el conocimiento divino y aquél es la respuesta totalizadora de la ciencia.

¹⁸ Ver "Henri Hayden" en Beckett, Samuel, *Disjecta*, p. 150.

¹⁹ Nótese que también son *oscuras* las razones para hablar sobre pintura en los "Three Dialogues".

²⁰ Beckett, Samuel, *Watt*, p. 114. (Las itálicas son nuestras).

²¹ Cf con la aseveración de F. Mauthner por la que "la verdad es un concepto metafórico. Los hombres han alcanzado el concepto de verdad como el de Dios sin basarse en la experiencia." De donde podría deducirse que Mauthner también le otorga a la experiencia un determinado valor epistemológico.

²² Beckett, Samuel, *Proust*, pp. 63-65.

²³ Deanne, S, "Joyce y Beckett" en *Celtic Revivals*.

²⁴ Por ejemplo: El movimiento de una partícula de polvo flotando en la superficie de un par de vórtices oscilantes puede mostrar comportamiento caótico. Un observador que quisiera predecir el movimiento de esta partícula tendrá que medir su posición inicial. Si la medida no es infinitamente precisa, el observador no tendrá la ubicación real de la partícula. Esto hace que cualquier predicción a largo plazo de la partícula real sea imposible. El sistema es caótico si las condiciones iniciales no pueden ser medidas con exactitud infinita.

²⁵ Los sistemas caóticos se encuentran en muchos campos de la ciencia. Muchos cuerpos del sistema solar, por ejemplo, exhiben órbitas caóticas. Otras evidencias se encuentran en la convección y mezcla de fluidos, en el movimiento ondulatorio, para nombrar sólo algunas reacciones en el área de la físico-química. En Biología, se ha encontrado también en la dinámica de las poblaciones animales y en desórdenes médicos tales como la arritmia cardíaca y los ataques epilépticos, y también en las Ciencias Sociales se ha encontrado comportamiento caóticos en algunos ciclos económicos.

²⁶ Hayles, Katherine, *La Evolución del Caos*, p. 224.

²⁷ Ben-Zvi, Linda "Samuel Beckett, Fritz Mauthner y los límites del lenguaje" en *Beckettiana* 5, pp. 23-53.

²⁸ Beckett, S. *Molloy*, p. 35.

²⁹ Derrida, J. *La escritura y la diferencia*, pág 385. Nótese que Derrida está argumentando sobre un centro u origen ontológico, mientras que hasta aquí sólo se había aludido al origen epistemológico. De todos modos, creemos que es pertinente.

³⁰ Otro famoso experimento llamado "de las dos rendijas" expone que si se hacen pasar fotones por dos rendijas estos se comportan como onda dando como resultado una distribución de interferencia de ondas. Cuando se cierra una de las rendijas, los fotones se comportan como partícula. Cuando se hacen pasar fotones de a uno con ambas rendijas abiertas, el resultado final es similar al del bombardeo, da una distribución de interferencia de onda. Pero cuando se quiere observar por qué rendija pasó del fotón, éste se comporta como partícula. No existe ejemplo más claro de interacción entre el observador y el experimento. Cuando se intenta observar la onda dispersa del fotón, ésta colapsa en una partícula definida. En términos de probabilidades de Born el electrón "se ve forzado" a elegir una línea de acción entre una serie de probabilidades.

³¹ Otra explicación más inquietante ha sido expuesta por David Deutsch, investigador de la Universidad de Oxford, según la cual el comportamiento de los fotones en el experimento de las dos rendijas en que se produce interferencia de onda aunque sean disparados de a uno se debe a la presencia de otros fotones en mundos paralelos los cuales interfieren sin que puedan ser visibles. (Ver BBC, *Horizon*, 1996).

³² Porush, David. *Fictions as Dissipative Structures, Prigogine's Theory and Postmodernism's Roadshow*, p. 57. Es importante tener en cuenta el término "localmente" porque tales estructuras necesitan de aporte de energía exterior -para catalizar-. Por ejemplo, la estructura disipativa "vida humana" necesita alimentarse (energía externa), de lo contrario sigue la segunda ley de la termodinámica en su camino hacia la entropía máxima. Cf. con la definición de Prigogine que difiere ligeramente: "Estructuras disipativas son sistemas autocatalizadores que pueden reorganizarse espontáneamente en un nivel más elevado de complejidad." Es importante remarcar que este concepto, aunque respetado en el mundo científico, tiene sus escépticos y sus detractores dentro de la ciencia. Cf. con Anderson, Philip and Stein Daniel, *Broken Symmetry: Emergent Properties, Dissipative Structures, Life: Are They Related* en NY Plenum Press, 1987 y con Bricmont, Jean *Science of Chaos or Chaos in Science?*

³³ Prigogine, Ilya, *Disorder is creative*.

³⁴ Citado en Hayles, Katherine. *La Evolución del Caos*, p. 223.

³⁵ El término fue acuñado por Benoit Mandelbrot y la naturaleza de las formas fractales está en relación con la palabra misma derivada del verbo latino *frangere* (quebrar) y de su adjetivo *fractus* (irregular-fragmentado). Los fractales son formas que se asemejan al todo o simétricas a escala. Ver Mandelbrot, Benoit. *The Fractal Geometry of Nature*, 1982.

³⁶ Shainberg, Lawrence, "Exorcizando a Beckett", p. 40.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Samuel Beckett

Molloy, Barcelona, Lumen, 1969.

Watt, London, Pan Books, 1988.

Disjecta, London, John Calder, 1983.

Collected Shorter Plays, London, Faber & Faber, 1984.

Proust, Barcelona, Península, 1989.

2. Sobre Samuel Beckett

Knowlson, James, *Damned to Fame The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996.

Shainberg, Lawrence. "Exorcizando a Beckett" en *Confesiones de Escritores. Los Reportajes de Paris Review. Narradores 2*, Buenos Aires, El Ateneo, 1995.

Ben Zvi, Linda, "Samuel Beckett, Fritz Mauthner y los Límites del Lenguaje", en *Beckettiana*, 1996, Número 5.

Deane, S "Joyce y Beckett" en *Celtic Revivals*. London, Faber & Faber, 1985.

3. Sobre ciencia y crítica literaria

Poincaré, Henri, *El Valor de la Ciencia*, Buenos Aires, Colección Austral 628, 1946.

Asimov, Issac, *Cien Preguntas Básicas sobre la Ciencia*, Madrid, Alianza, 1977.

Gribbin, John, *En Busca del Gato de Schrödinger*, Barcelona, Biblioteca Científica Salvat 20, 1985.

Einstein, Albert, *El significado de la relatividad*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

Hawking, Stephen, *La Historia del Tiempo*, Buenos Aires, Editorial Crítica, 1988.

Koestler, Arthur, *Kepler*, Barcelona, Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, 1986.

Hoffmann, Banesh, *Einstein*, Barcelona, Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, 1986.

Hoffmann, Banesh, *La Peregrina Historia del Quantum*, Madrid, Aguilar 1953.

Banville, John, *Copernico*, Barcelona, Edhasa, 1990.

Burke, James, *The Pinball Effect*, USA, Little, Brown and Company, 1996.

Burke, James, *The Day the Universe Changed*, USA, Little Brown and Company, 1988.

Hayles, Katherine, *La Evolución del Caos*, Barcelona, Gedisa, 1991.

Derrida, Jacques. *La Escritura y la Diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Porush, David. *Fictions as Dissipative Structures: Prigogine's Theory and Postmodernism's Roadshow*, en Hayles Katherine (ed) *Chaos and Order Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago University Press, 1991.

4. Transcripciones de conferencias

Mandelbrot, B, "Fractal Geometry and the Representation of Nature" in *Conference on a New Space for Culture and Society (New Ideas in Science and Art)*, Prague, 19-23 Noviembre, 1996.

Prigogine, Ilya, "Disorder is Creative" in *Conference on a New Space for Culture and Society*, Prague, 19-23 Noviembre, 1996.

ENTRE MANUSCRITOS E INCONCLUSIONES: EL ARCHIVO BECKETT (UN BREVE RESUMEN)

LUCAS MARGARIT

El Archivo de la Universidad de Reading¹ posee una de las colecciones más importantes de manuscritos, publicaciones, videos, etc. sobre la obra de Samuel Beckett en el mundo (junto con la Biblioteca del Trinity College de Dublin y la Biblioteca de la Universidad de Austin, Texas, son los tres centros universitarios más completos en este campo). El mismo Beckett donó la parte más importante de esta colección, no sólo por la cantidad, sino por la calidad e interés que presentan para la investigación sobre su obra.

Los manuscritos específicamente de textos poéticos, así como no son mayoría en su obra editada tampoco lo son en los archivos dedicados a la obra de Samuel Beckett. Sin embargo éstos guardan documentos importantes como para desarrollar una aproximación a su poética.

Entre los documentos y manuscritos esencialmente de poesía encontramos los siguientes: MS 3058 correspondiente al poema "Alba"; MS 2906 "Antipepsis"; MS 2934 "Brief Dream"; MS 3101 "Casando"; MS 2911/1-2 "The Downs"; MS 3054 "For Future Reference"; 3057 "Four Poems"; MS 3065 "Gnome"; MS 3060 "Home Olga"; MS 2923 "Hors Crâne"; MS 2912 "Les Joues Rouges";

MS 2460, 2460 (B) y 3319 "Mirlitonades"; MS 2901 "One Dead of Night"; MS 3102 "Ooftish"; Ms 2913 "Roundelay"; MS 3105 "Saint Lō"; MS 2924/1-3 "Something There"; MS 3316/12, 3317 y 3506 "What is the Word"; MS 2602/1 "Worward poems". También en este grupo agregaremos los siguientes documentos: una traducción de *Le Bateau ivre* de Rimbaud: 1396/4/1 "Drunken Boat" y el Mexican Poetry Notebook MS 2926, donde se encuentran algunas versiones y glosarios de la traducción que efectuara Beckett junto a Octavio Paz, de una antología de poesía mexicana.

Estos documentos mencionados arriba tienen importancia varia, ya que no todos presentan aportes significativos al estudio de su obra. Hay documentos por ejemplo que no presentan variantes en relación al texto editado; otros, como MS 2926, no presenta citas ni variantes importantes ni significativas para elaborar una poética. Continuando con los documentos de traducciones tenemos el que corresponde al poema de Rimbaud. Son dos hojas mecanografiadas, el texto presenta algunas correcciones. Las hojas están bastante arruinadas (en realidad quemadas) en el centro, incluso faltan unas letras de esta sección las cuales fueron repuestas por James Knowlson y Felix Leakey en la transcripción diplomática editada por la Universidad de Reading en el año 1976, aunque la traducción fuera realizada alrededor de cuarenta años antes a esta publicación para ser editada en principio en la revista *This Quarter*. Este manuscrito fue encontrado en su casa de Foxrock, Dublin, en su ejemplar de *The Oxford Book of French Verse*, entre las páginas dedicadas al texto de Rimbaud.

También tenemos que pensar que en otros casos algunos de estos manuscritos de poemas nunca vieron la luz, es decir que Beckett no ha editado muchos de sus textos poéticos, por ejemplo el MS 2912, un poema de 23 líneas escrito en francés, "les joues rouges les yeux rouges", el cual podemos sospechar fue escrito en una época intermedia de su carrera como escritor. sobre todo por su longitud. Si tenemos en cuenta la evolución de su escritura, podemos ver que a medida que avanza se va reduciendo hacia la expresión mínima. Este texto en cambio tiene una gran riqueza de vocablos. sus versos son relativamente extensos si los comparamos con *Mirlitonades* o "Comment dire". También vemos juegos de palabras que encontramos en textos poéticos cercanos al surrealismo. el primer verso está compuesto por medio de un paralelismo

sintáctico que yuxtapone dos estructuras iguales también en cuanto al sonido de las palabras. De alguna manera este poema lo podemos apreciar como un eslabón de ese continuo despojamiento del lenguaje. El poema inédito es el siguiente:

les joues rouges les yeux rouges
et de haine plein le coeur
de haine qu'il aime plus que tout
plus que toutes les belles choses
et que toutes les bonnes gens
que les garçons sages aiment
de haine que les longues heures
vont lentement lui enlever
lentement les blanches heures
les heures d'or les heures grises
et que la nuit achèvera
la nuit noire pleine de haines
beaucoup plus forte que la sienne
qui a besoin du soleil
et du beau soleil bleu
et de chansons des oiseaux
pour oser se faire sentir-
en cet état Petit Sol
se promène dans le bois
tristement le long d'un fossé
où de jolis jeunes striées
sans amour et sans haine
étaient ce qu'ils devaient être

El MS 2924/1/2/3 corresponde a tres versiones del poema "Something There". El folio 1 está fechado en enero de 1974 y firmado en el ángulo inferior derecho. Este documento está escrito a máquina y presenta algunas correcciones a mano. Es también un poema extenso. pero aquí ya se ven algunas formulaciones formales del lenguaje típicas de Beckett. Por ejemplo la repetición de palabras reconsiderando un concepto y marcando un ritmo casi minimalista. El folio 2. también tipografiado. presenta los cambios realizados en el folio anterior. y es

esta versión la editada en la edición de Grove Press en 1977. Pero hay que agregar el tercer folio que es un manuscrito que copia el texto "terminado", pero cuya fecha cambia, en el ángulo inferior derecho podemos leer:

New Departures
7/8 10/11
August 1975

El texto entonces respeta esas primeras correcciones realizadas en el folio 1. Vamos a transcribir la primera estrofa para observar la diferencia del lenguaje utilizado en el texto citado anteriormente y "Something there":

Something there
where
out there
out where
outside
what
the head what else
something there somewhere outside
the head

Aquí podemos apreciar esa repetición de la que hablábamos anteriormente y que tendrá su punto culminante hacia el final de su carrera literaria, donde el lenguaje pasa a ser un murmullo que reitera la imposibilidad.

Otro aspecto interesante a tratar es la traducción que hace el propio Beckett de sus textos. Un manuscrito interesante para este tema es el MS 4160, una edición de sus *Poèmes* editada por Les Éditions de Minuit en 1968, donde encontramos anotaciones que corresponden a dos traducciones al inglés de textos escritos originariamente en francés. En la página 9 de dicha edición encontramos escrito a mano y en diagonal, debajo del poema la siguiente versión:

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 podemos ver que la idea de necesidad planteada por las palabras "want of...", están reemplazadas por "the absence of...". La acción pasa del sujeto al objeto, señalando un vacío, una falta alrededor de la cual se mueve todo sujeto en la obra de Beckett y además una falta que podemos relacionar con el lenguaje (*unword*), ya que podemos decir que el lenguaje en su obra no suma, como podríamos suponer que sucede en la obra de Joyce, sino que resta, resta sonidos, resta significados y ante todo se resta a sí mismo. La relación de opuestos "different" y "the same", también supone una poética de tensión que se desarrolla a lo largo de su escritura. Un ejemplo para este último concepto lo encontramos al final de *Waiting for Godot* cuando los personajes Vladimir y Estragon dicen "Let's go" y la acotación escénica "(They don't move)". De alguna manera esta oposición conceptual da cuenta de una imposibilidad de elección de las palabras en cuanto significado absoluto, es decir ubica en el texto las dos posibles variantes en este caso y las formula en un mismo contexto. Esta coexistencia de opuestos resaltará la ubicación de los personajes o de la voz textual ante la disyuntiva de la elección y quizás podamos sospechar ante la imposibilidad de la elección, nuevamente coexistiendo como opuestos.

Más adelante en el mismo ejemplar, en la página 17, encontramos también debajo del texto poético una versión al inglés del poema. En este caso la escritura a mano es horizontal. Podemos leer:

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

Aquí encontramos otra diferencia con el texto editado, el último verso de este texto en la edición de *Collected Poems in English and French* de Grove Press del año 1977, en la página 49 dice: "towards the light of old"; pero también tenemos otra versión de este mismo verso en la edición de 1961 de *Collected Poems*, en la página 55 dice: "towards the lighted town". Como podemos apreciar por las fechas de edición de los ejemplares. Beckett varía su propia ver-

sión de los textos, aunque estos ya hayan “pasado por letra de molde”. Así volvemos nuevamente a la imposibilidad de establecer un texto definitivo, de una palabra que dé cuenta de su posibilidad, sino que sucede lo contrario, una palabra que cubre su propio despojamiento, sin poder ser concluida, o como decía Paul Valéry: “Un poema no se termina, se abandona...” Beckett abandona y retoma un texto para modificar el ya editado. Las variaciones son dejadas de lado en la edición posterior.

Otro texto inédito es un poema extenso llamado *In Memoriam*. Es un poema mecanografiado en dos páginas. Por su extensión y por el tipo de lenguaje utilizado podemos sospechar que se trata de un texto de los primeros de Beckett (quizás de antes del 30) aunque el documento carezca de fecha o lugar de composición. Otra vez nos encontramos ante una variedad de palabras que si comparamos nuevamente con los textos últimos parece sorprendente. El texto en sí no tiene la calidad de los poemas editados, sino por el contrario. Sin embargo también encontramos algunas palabras y conceptos que luego irá desarrollando en una escritura más personal, por ejemplo: “We think on you in silence” o “Only a cluster of memories”, idea de silencio o encierro, junto a la memoria que dará cabida a una visión singular del pensamiento en relación con el lenguaje. En una de sus últimas obras en prosa: *Company*, la memoria comparte con el lenguaje una existencia, una posibilidad de ser. La memoria es lenguaje, se dice lo que se recuerda, pero en silencio porque el pensamiento forma parte del silencio.

Cambiando de tipo de manuscrito nos encontramos frente a la correspondencia. Entre las cartas más interesantes hay una dirigida a Georges Duthuit. Recordemos que Beckett escribió a modo de tres diálogos ficticios un ensayo donde postula su teoría estética en relación a tres pintores: André Masson, Tal Coat y Bram van Velde. Estos diálogos son entre “B” (obviamente nos lleva a creer que se trata del propio Beckett) y Duthuit. La carta a la que hacemos referencia trata el problema de la pintura de van Velde. eje final en estos tres diálogos de su postura poética, donde manifiesta explícitamente la imposibilidad como teoría estética. Esta carta está fechada: “9. 3. 49”, y los diálogos fueron editados en diciembre de ese mismo año en la revista *transition*, con lo cual la relación es realmente cercana en cuanto lo que manifiestan.

En la correspondencia con Aldo Tagliaferro, Beckett responde a unas inquietudes del crítico italiano, sobre todo en relación a las influencias que otros escritores pudieron haber tenido en la escritura del escritor irlandés. Beckett niega en una carta fechada el 28 de diciembre de 1968 la influencia de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre en relación a su novela *Watt*, en otra carta fechada el 9 de febrero de 1984 niega la de Pirandello y en una escrita desde París el 21 de enero de 1985 acepta cierta influencia del ensayo “Mythe de Sisyphe” de Camus en su obra. En otra carta enviada alrededor de un año más tarde, el 8 de febrero de 1986, niega rotundamente: “There is no influence of Plato’s *Phaedro* in *Molloy*”. Asimismo en otra carta enviada por Tagliaferro desde Milán en la respuesta Beckett niega cierto interés que recalca este crítico en su obra por algún tipo de misticismo.

Una breves líneas también son enviadas el 14 de junio de 1967 a Sigle Kennedy desde París y donde dice: “[...] to study my work my points of departure would be the *Nought is more real...* and the *ubi nihil valet...* both already in *Murphy*.” Aquí nuevamente Beckett da cuenta de su visión de su propia escritura, aunque no lo ha hecho en muchas ocasiones y las veces que lo hizo fue de manera escueta y críptica. Él por lo general siempre aclara que no comenta su obra ni le interesa hacerlo, así que estos breves comentarios pueden ser de utilidad para tener una perspectiva más cercana a la del autor. Como podemos apreciar la correspondencia también puede acercar ciertos elementos críticos para la lectura, elementos intertextuales o incluso fechas que pueden ayudar a armar una cronología de su vida y de su obra.

Entre los documentos más interesantes encontramos los cuadernos de notas y/o borradores, los *Notebooks*. Uno de los más interesante y que incluso es una referencia indicitada es el ya mencionado (*W*) *Horoscope Notebook*, MS3000, de los años 30. Allí encontramos todo tipo de referencias a las lecturas de Beckett: Poincaré y Fritz Mauthner, ambos citados profusamente. Incluso también encontramos una lista de títulos, “Books sent home” en la que encontramos: “Schopenhauer -*Werke*; Hofmansthal; Rilke, Spinoza et contemporains; Céline-*Mort à crédit*; Huizinga y Lessing. *Werke*.” Esta lista a la que podemos agregar los datos de la correspondencia, nos da un panorama de las lecturas que Beckett estaba realizando en un momento determinado, ordenar un diario de lecturas y a partir de allí, un itinerario de intertextualidades.

De Fritz Mauthner copia citas de su libro *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Sabemos que Beckett comenzó a leer este libro junto a James Joyce. Sin duda toma elementos acerca del escepticismo lingüístico del filósofo austriaco que serán luego reformulados en su propia escritura. Entre los elementos que rescata, el principal es el de la incomunicabilidad del lenguaje y el de la imposibilidad de tener un conocimiento del mundo a partir de él. En este cuaderno de notas (MS 3000) se encuentra gran cantidad de referencias a esta problemática, también junto a esto la idea de lenguaje individual, incluso la idea de Beckett de que toda interpretación es sobre interpretación ya aparece esbozada en los capítulos de la obra de Mauthner. También gracias a este cuaderno sabemos que utilizó el ejemplar de la editorial Felix Meiner editado en Leipzig en 1923, y que actualmente se encuentra en la Biblioteca del Trinity College de Dublín.

Entre otros de quienes aparecen citas copiadas textualmente encontramos: Kant, Spinoza: *Tractatus Theologico* y algunos fragmentos de su correspondencia, Bacon, Hobbes, Dante, Gotfried Benn, las partituras con la letra de dos arias de Mozart de la ópera *Le Nozze di Figaro*: “Non so piú” y “Voi che sapete”. Uno de los fragmentos copiados que creemos más interesante es uno que pertenece a la correspondencia entre Leibniz y Locke: “Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu, nisi ipse intellectus” (el subrayado es del propio Beckett). La relación entre los sentidos y el intelecto jugará un papel importantísimo en toda su obra, pensemos en sus primeras novelas *Murphy* o *Watt*, por ejemplo o pensemos nuevamente en sus últimas prosas. Esta relación obviamente desde el punto de vista casi-cartesiano que elabora Beckett habría que pensarla en una primera instancia en la relación adentro/afuera de la mente y en segundo lugar como depositaria de una realidad, donde los sentidos juegan un papel secundario si los comparamos con la función del pensamiento en cuanto elaborador de discurso, es decir de texto. En su poética esta relación aparece en forma paródica en (*W*) *Horoscope*, teniendo en cuenta la composición de una voz, la de René Descartes, que percibe el tiempo a través del aroma de los huevos pasados, incluso la idea de cráneo (*skull*) en cuanto percepción del mundo -es decir “el mundo” para quien lo percibe- va a ser repetida numerosas veces a lo largo de su escritura. La relación antes mencionada de “adentro/afuera” será uno de los ejes de sus narraciones más importantes (sobre todo su gran trilogía *Molloy*, *Malone Dies* y *The Unnamable*).

Otro de las obras más citadas es *El valor de la ciencia*, de Henri Poincaré. De este libro, uno de los más filosóficos de este autor, Beckett extrae fragmentos de las siguientes partes: “La física de los principios”, “La crisis actual de la física matemática”, “El principio de relatividad”, “El principio de Newton”, “El principio de Lavoisier” y “El principio de Mayer”. Uno de los conceptos que toma Beckett de este ensayo filosófico-científico es el de discontinuidad: “las masas mecánicas deben variar según las mismas leyes que las masas electrodinámicas; no pueden, pues, ser constantes”. También podemos sospechar que la idea de coexistencia de opuestos surge de esta lectura: los ejemplos del fenómeno irreversible del agua y el vino mezclados, y el de los electrones cargados positivamente y negativamente en un mismo cuerpo, pueden responder a esto.

Otro tema que se relaciona directamente con la teoría de los Ocasionistas -otra de las lecturas de Beckett por aquellos años-, Malebranche, pero en mayor medida Geulincx, que incluso es citado en su novela *Watt*, es el de la relativa voluntad del hombre en relación a sus movimientos. Geulincx lo ejemplifica con un barco y un hombre caminando en sentido contrario al movimiento de la nave. El hombre pese a su esfuerzo termina dirigiéndose hacia la otra dirección. Entre las citas tomadas de Poincaré encontramos una idea similar: “Supongamos dos cuerpos electrizados, aunque nos parezcan en reposo, son arrastrados por el movimiento de la Tierra.” Pese a que el ejemplo varía, la idea es similar en cuanto a la imposibilidad de decidir, quizás en relación con la obra de Beckett habría que pensar imposibilidad de decir. El hombre es arrastrado por un lenguaje que no puede dar cuenta de lo que el hombre desea transmitir, es más, los personajes de Beckett ni siquiera están seguros de este deseo.

Otro Notebook, el MS 2934, presenta otro tipo de anotaciones y apuntes. Encontramos allí un pequeño poema: “Brief Dream”

go end there
one fine day
where never till then
till as much to say
no matter where
no matter when

Este poema aparece en la primera página del cuaderno y está fechado en el ángulo superior derecho: "Paris, Aug. 84". Vemos que es un texto más acorde con los últimos poemas de Beckett, breve, con repeticiones y cuestionando el hecho mismo de decir, en última instancia una reflexión sobre el lenguaje. En la página 3 encontramos un pequeño diálogo entre dos personajes M y W, estas iniciales también recorren los nombres de los personajes de sus obras: Murphy, Watt, Moran, etc. Este diálogo se repite con pocas variantes y correcciones en la página siguiente. También hay referencias a los Sonetos CXVI y LXXI de William Shakespeare en relación con este texto, ya que uno de los personajes dice: "No longer weep..." con una nota marcando la relación recién mencionada.

En la página 3 encontramos también el comienzo de una breve prosa que va a ser retomada y continuada en las páginas siguientes. En la página 17 de este cuaderno encontramos una versión en francés del mismo texto, sospechamos entonces que Beckett en una primera versión estaba ya pensando en la versión francesa, aunque luego se publique en primer lugar en inglés. Podemos pensar que es un proto-texto de *Stirrings Still*, ya que comienza con la misma situación: un personaje con las manos sosteniendo la cabeza, sentado junto a una mesa. El tono de esta narración es similar a la obra editada, (y también a muchas de las prosas, e incluso a obras dramáticas como *Rockaby*), es decir ese ritmo lento, casi susurrado que nos recuerda al pensamiento, al lenguaje pensado para sí mismo.

Otro cuaderno de notas es el denominado Mexican Verse Notebook (MS 2926). En este cuaderno hay dos brevísimos vocabularios (español / francés y español / inglés) que utilizó Beckett para la traducción de la *Antología de Poesía Mexicana*, cuyo compilador fue Octavio Paz, y que fue editada por la Indiana University Press en 1958 a pedido de la UNESCO. Como dije anteriormente este Notebook no tiene mayor interés, quizás el hecho de ese doble vocabulario que estaría remarcando su bilingüismo y su puesta en duda de su lengua madre, así como lo hizo en la German Letter del año 1937, donde reniega de la retórica del inglés y elige su segunda lengua para la escritura, el francés.

Uno de los últimos documentos y de una gran importancia son los diarios recientemente descubiertos por el sobrino de Beckett donde narra su experiencia en Alemania en los años 1936-1937. Estos son seis cuadernos, los cuales

todavía no estaban clasificados en el Archivo por lo tanto no tenían aún el código de referencia. Allí Beckett nos cuenta sus recorridos por las Galerías de Arte de Hamburgo, donde redescubre a los pintores flamencos y la escuela holandesa. También encontramos el acercamiento al expresionismo, a pintores como Nolde, Munch o Franz Marc. En la Kunsthalle tomó nota acerca de los impresionistas franceses: Renoir, Manet, Monet y Colbert. Beckett también escribe sobre sus paseos entre éstos la impresión que le causó la *Christankirche* realizando un dibujo de la tumba de Klopstock que se encontraba allí. Entre las salidas que realizaba también sabemos por este diario que iba frecuentemente a escuchar conciertos, por ejemplo el 11 de octubre de 1936 concurreó a un concierto de obras de Haydn, otras referencias nos remiten nuevamente a las óperas de Mozart *Le Nozze di Figaro* y *Don Giovanni*; o más adelante al Opus 74 de Beethoven. De la primera ópera de Mozart recién mencionada hace una descripción de las arias en alemán y comenta su preferencia por la versión italiana. Este recorrido señala los gustos que tenía Beckett por esos años. Pero estos gustos no sólo estaban limitados a la pintura o la música, sino que también obviamente están referidos a sus lecturas. Libros que hay que enviar o comprar: *Sein und Zeit* de Heidegger por ejemplo (diario de 1937). La relación con el expresionismo lo dirige de alguna manera hacia el existencialismo, con los cuales podemos ver varios entrecruzamientos con su obra.

En la página 55 del Cuaderno V, Beckett realiza un resumen de sus viajes en trece años, desde octubre de 1923 hasta Octubre de 1936, esta lista de lugares presenta un título subrayado: 14 years. Podemos esbozar una cronología e incluso un mapa de sus recorridos por Europa continental y ver que realmente no tenía mucha simpatía por Irlanda. Sólo los primeros cuatro años de esta lista tienen las iniciales T.C.D., que corresponden a Trinity College Dublin y luego sólo desde agosto de 1932 hasta diciembre de 1933 y desde diciembre de 1935 hasta septiembre de 1936 encontramos que al lado de estas fechas dice *Home*. Su preferencia por París en guerra a Dublin en paz, se registra en esta suerte de calendario de viajes.

También en el Archivo tuve la oportunidad de ver ediciones limitadas realizadas por artistas plásticos como Jasper Johns o Genviève Asse. Artistas que en su obra determinan una nueva visión, personal y particular, de la obra de Beckett.

Estos libros de difícil acceso por ser ediciones numeradas, por lo general ilustran los últimos textos en prosa, *Stirrings Still* o *Texts for Nothing*, por ejemplo. Son la brevedad y la presencia de una voz ambigua la que permite a los artistas elaborar esta nueva perspectiva. Por lo general éstas coinciden con la idea de despojamiento beckettiano, la mínima expresión, el mínimo color y la mínima forma.

NOTA

¹ Este trabajo de investigación pudo realizarse gracias a una beca que me fue otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y el British Council. Quedo agradecido a estas dos instituciones, así como a mi tutor John Pilling y a otros profesores que me han ayudado en la tarea de investigar estos documentos: Jim Knowlson y Mary Bryden. Así mismo por medio de esta nota quisiera agradecer a quienes estaban encargados del Archivo: Michael Bott, Julian Garfield y Frances. Este trabajo quiero dedicarlo a Daniela Caselli y Manu Basile por su sincera amistad y ayuda durante el período de mi investigación en Reading.

MANTLER-FELDMAN: TRADUCCIONES MUSICALES DE TEXTOS DE BECKETT

ANDREA FERNÁNDEZ

«...music is the Idea itself, unaware of the world of phenomena, existing ideally outside the universe, apprehended not in Space but in Time only...»

S. Beckett: Proust

La musicalización de un texto poético supone la confrontación de dos dimensiones: a la escritura le corresponde el dominio del espacio; a la música, el del tiempo. Además, el lenguaje musical no sufre el desdoblamiento del signo en significado/significante puesto que un sonido, en sí mismo, no refiere a ninguna realidad exterior a él. No obstante esto, una composición musical puede ser vehículo de comunicación, porque la ausencia de significado no va en detrimento de su inteligibilidad.

Desde este punto de vista, es posible que la elección de un texto poético para su musicalización resulte contradictoria. Sin embargo, en la medida que la poética de Beckett se define por una indagación acerca de las posibilidades expresivas del lenguaje, los trabajos de Mantler y Feldman tienen por objetivo trasladar esta inquietud al manejo del material sonoro.

Las composiciones de Mantler están atravesadas por una obsesión: de qué manera el arte de este siglo -al menos la música y la poesía- reflejan la desintegración del proyecto moderno. *Many have no speech* (1988) reúne textos poéticos de Samuel Beckett, Ernst Meister y Philippe Soupault en una obra que pone especial énfasis en la «interpretación» musical, pero también, en la yuxtaposición entre la «palabra escrita» y la «palabra dicha».

La música ejecutada por la Danish Radio Concert Orchestra introduce al oyente en un «clima» que se revela diferente no sólo para cada uno de los tres autores, sino también, para los intérpretes. Sobre este «clima» encontramos las voces de Marianne Faithfull, Jack Bruce y Robert Wyatt, a las que finalmente se suman, «comentando la interpretación», la trompeta de Michael Mantler y la guitarra de Rick Fenn. Claramente, la obra fue construida por etapas, pensada desde la fragmentación. Asimismo se observa una rigurosidad en el ordenamiento de cada pieza, por ejemplo, en la selección de los poemas de Beckett: once poemas pertenecientes a *Mirlitonades* (1976-1978) a los cuales se intercala PSS (1981) y *Something there* (1974). Otros ejemplos: la selección de los autores, la selección de las voces que interpretan cada poema, y por último, el orden de aparición de los poemas.

Al respecto, los textos fueron barajados de manera tal que, es posible seguir el recorrido de ciertas palabras «iterativas», cuyo significado se va recuperando en contextos diferentes.¹ Aún así, lo que se escucha es una voz «despersonalizada», suspendida en el vacío. No hay progresión, sino, una suerte de movimiento oscilatorio continuo.

Many have no speech nos interpela. El tema que abre el disco -Introduction- marca un breve contrapunto entre la guitarra y la trompeta: «voces» que parafrasean lo dicho por los intérpretes. El contrapunto es ciertamente una forma del diálogo.

Al igual que las ejecuciones de los músicos, los discursos confrontados de los tres poetas dan forma a un «diálogo», y este «diálogo» avala, vehiculiza la lectura que hace Mantler de los mismos. Es decir, Mantler ha encontrado un «tono» que da unidad a las palabras y sonidos que componen este gran texto. «Tono» en el sentido musical -tensión-, pero también, en el sentido empleado

por Hölderlin para definir al auténtico poema: es el tono del poema lo que hace que «permanezca en el instante pasajero».²

El interrogante que plantea *Many have no speech* es: cómo producir arte con un lenguaje «gastado», resabios de una cultura que se postula como «cultura humanista» pero que ha permitido Auschwitz. Así como el silencio permanecería la respuesta frente al vaciamiento total de sentido, la obra de Mantler recrea esta sensación de progresiva descomposición del mundo en infinitos fragmentos, a partir de la ausencia rítmica. En su lugar, las voces son envueltas por un clima sonoro semejante a una «música rota».

La música compuesta en *Folly seeing all this* (1993) para el último poema de Beckett -*What is the word*- continúa con esta indagación acerca del material lingüístico y musical, aunque sigue al texto mucho más de cerca.³

La pregunta -*What is the word*- genera una tensión en el lenguaje. Más precisamente, en este poema es el «balbuceo» lo que hace efectivo un «extrañamiento» en la lengua. La búsqueda del poeta -la búsqueda del ser en el poema- se articula a partir de la iterabilidad, del fragmento y del silencio. El silencio se revela como parte constitutiva puesto que está tematizado en la ausencia de respuesta frente a la pregunta inicial.

Lo primero que se percibe al leer el texto es su estructura: a partir de una cantidad determinada de palabras se constituyen series que se repiten. En la composición de Mantler, cada palabra es reemplazada por un tono invariable, y la duración de una frase musical -la figura que la representa- es igual a la duración del silencio posterior -lo que en la escritura está marcado con guiones-. Por ejemplo, podría asignarse una secuencia cualquiera de sonidos que reemplacen todas las palabras o sílabas del poema: *what* = SOL, *is* = #FA, *the* = RE, *word* = FA, etc. Finalmente se observa que, para las veintidós palabras del texto en inglés se han utilizado once sonidos, de los cuales sólo cinco se repiten en distintas alturas. Los intervalos entre sonido y sonido -palabra y palabra- no distan de un semitono. Los sonidos se mueven casi imperceptiblemente, y al no existir escala o patrón que los agrupe, la continuidad queda establecida por la repetición. Con todo, el desequilibrio permanente es lo que sobresale, es decir, los sonidos son percibidos como manchas, en soledad.

Asimismo, el contraste entre el sonido más grave y el más agudo, responde a una articulación en dos voces, pensando en un «desdoblamiento» más que en un diálogo. La primera voz -grave- es aquella que abre el poema, y la segunda -aguda-, aquella que introduce las preguntas *what, what is the word, where*.

Esta articulación en dos voces, juega con la posibilidad de dividir al poema en dos espacios cuya bisagra sería la pregunta *where*. En primer lugar, el espacio del *here, this, given, all*, que se corresponde con el sonido grave, con lo profundo, con las sombras. Por otra parte, el espacio del *there, over there, afar, a faint, seeing*, correspondiente con el sonido agudo, la exterioridad, la luz.

Sin embargo, prevalece la sombra: en el poema, porque presenta una escritura despojada de toda posibilidad de constituirse como tal; en la musicalización del mismo, porque el sonido grave condiciona la percepción del otro. Esto es, con la sucesión discontinua de materias sonoras disímiles se produce el siguiente fenómeno: el silencio adquiere igual importancia que el acontecimiento sonoro, pero también, si la secuencia es «sonido grave... silencio... sonido agudo...», por comparación mental, se sigue escuchando el primer sonido (la primera voz en este caso).

Tales planteos remiten a un sistema donde el valor de cada elemento depende de su posición, no obstante, el primer elemento es «*folly*». «Locura» es sinónimo de desorden, de caos, de alteridad. «*Folly*» implica la imposibilidad de un sujeto de representarse a sí mismo.

Retomando la hipótesis de *Many have no speech*, es posible pensar que la alienación del hombre con respecto a su mundo natural se corresponde con un distanciamiento similar en el lenguaje, efecto que produce un vacío de sujeto. Esto es llevado a cabo en la escritura, a partir de un uso intensivo y «asignificante» del lenguaje donde el sonido mismo se desterritorializa. El lenguaje de *Mirlitonades* pertenece ciertamente a ningún lugar.

En el Prefacio a *Las palabras y las cosas*⁵, Foucault relata la dificultad de algunos afásicos para identificar y luego ordenar madejas de lana sobre una mesa. La imposibilidad de reconocer «la mesa» como «espacio homogéneo y neutro» donde los elementos puedan ordenarse de manera coherente se asocia

con la pérdida del habla. Como ya se ha dicho, la composición de Mantler recupera todo esto en la ausencia de «ritmo». El ritmo es el elemento que da periodicidad en la música, aquello que da relieve a una sucesión de sonidos que de otra forma carecerían de sentido. Arritmia es sinónimo de incomunicación. Arritmia significa: no estamos ahora en el momento presente sino antes o después, fuera de tiempo. En ambos casos, lo que se ha sustraído es el lenguaje. Atopía, afasia, arritmia: *where* señala un espacio indeterminado, intermedio; señala un no-lugar. La voz se disuelve en este no-lugar.

Cuál será la palabra entonces, que permitirá franquear esta imposibilidad. Si bien el silencio (el mutismo) define el instante presente, el espacio de creación artística se funda en una búsqueda jamás denegada. Para citar a un crítico del lenguaje:

*Si yo quiero trepar en la crítica del lenguaje, que es la ocupación más importante de la humanidad que piensa, debo, pues, acabar con el lenguaje que hay tras de mí, junto a mí y delante de mí; paso tras paso, debo, pues, destruir, al pisarle, cada barrote de la escala. El que quiera seguir, construirá nuevos peldaños para romperlos a su vez.*⁶

Una composición basada en los dos últimos fragmentos de *How it is* abre *Live* (1987), disco en el cual Mantler recoge este motivo de «la escala» enfatizando la autorreferencialidad del lenguaje musical. En la introducción a la primera parte -titulada *Preview*⁷- es posible escuchar a uno de los instrumentos intentando extenderse en una serie ascendente de seis sonidos. El diseño final sería el siguiente: intento -fracaso- repetición. Cuando se logra alcanzar el escalón número siete -el sonido más agudo y también, el más distanciado- la estructura se derrumba, pierde el equilibrio y el proceso de construcción vuelve a comenzar.

En general, la música compuesta por Mantler «acompaña» los textos de Beckett y subraya en ellos un concepto particular. Vale decir que tanto la orquestación como la interpretación vocal, traducen en términos musicales la inestabilidad del ser, la búsqueda continua, el enfrentamiento con el vacío.

Feldman: el contrapunto

Neither (1977) surge de la propuesta que Morton Feldman hace a Beckett en 1976 a propósito de trabajar juntos. Pese a la negativa de Beckett con respecto a que sus textos sean musicalizados⁸ el interés del músico se centra en la yuxtaposición del texto poético y la composición musical como dos exponentes de una estética que propicia la renovación de los vehículos expresivos. Feldman compara sus experimentos en notación musical con la adopción que hace Beckett de la lengua francesa, aludiendo a la necesidad de despojarse de lo puramente superficial para acceder a la verdad desnuda.⁹ En ambos casos, se trata de una reflexión acerca de la **forma y el contenido**.

Como composición, podría decirse que *Neither* es la negación de la ópera. La música no comenta el texto porque en él no se relata ninguna historia. No hay un argumento, ni siquiera protagonistas: la voz de la soprano es un instrumento más. Hasta la «obertura» -la pieza musical que suele enunciar la ópera, exponiendo sus temas principales- es aquí la antesala del vacío.¹⁰

Feldman trabaja con un lenguaje acotado. El material sonoro se reduce a una nota aislada y acordes que ejecutados en registros variados por los distintos instrumentos se reiteran a lo largo de la composición. La percepción de fluidez se debe por momentos a la alternancia de tales sonidos, o bien, a la concurrencia simultánea donde la variación está marcada por la presencia de crescendos y disminuendos. El proceso de desarrollo sonoro se caracteriza por la «reiteración» y la «permanencia», esto es: cuando se reitera un motivo por un largo período de tiempo, se establece un régimen de permanencia. En este contexto, la voz es aprehendida como suspendida en el espacio.

Feldman trabaja la partitura «verticalmente»: establece cuadrículas que dividen al pentagrama en doce partes y facilitan así la constante variación del pulso. Es decir, la duración de un sonido o bien de un silencio - puesto que esta estructura se mantiene aún en aquellas partes no cantadas, sin música- cambia de compás a compás. Asimismo, a medida que la composición va avanzando, esta división se extiende a quince, dieciocho e inclusive veinte cuadrículas. Notablemente, la composición progresa hacia lo mínimo.

Este sistema de notación musical tiene por objetivo dar una mayor libertad a los músicos, pero también, captar la vertiginosidad del presente. Si bien toda escritura espacializa el tiempo, la intención de Feldman no es «fijar» sino, por el contrario, lograr que el efecto aural total -indiscernible de la forma- transmita la complejidad de la experiencia. En tal caso, esta necesidad lo ha llevado a apropiarse del espacio como dimensión musical.

Contrastando con Mantier, Feldman se muestra indiferente en cuanto a hacer comprensivo el texto en términos de audición o claridad de significado. Las frases del poema son interpretadas en un mismo tono, sin variación, aunque en ocasiones, toma palabras o sílabas aisladas para reiterarlas a lo largo de dos o tres notas. Es decir que el reparto de palabras y sílabas dentro de las secciones es arbitrario. Por ejemplo, la palabra *whose* del tercer verso es repetida por la soprano en otro momento. La frase *unheard footfalls only sound* es cantada dos veces, así como la palabra *neither* nueve veces, y *unspeakable home* ocho veces.

*The combined effect suggest that the listener either must know the text in advance, or else must trust that the music corresponds so closely to the text that the simultaneous apprehension of the two would be rendered tautologous.*¹¹

Feldman es consciente de la traición inherente a toda traducción, y es aquí donde su obra se afirma como «contrapunto» del texto de Beckett. El contrapunto sustituye la relación causal y anecdótica entre sonido y texto. Toda la composición se basa en una idea que extrajo del texto de Beckett y a la que denomina «movimiento pendular oscilatorio», caracterizado en el primer verso: *to and fro in shadow from inner to outer shadow*.

*The sense is of a dislocated «between - ness», a ghostly movement coming and going between different gradations of shadow, between self and unself equally impenetrable.*¹²

La complejidad de la orquestación de *Neither* lleva en sí misma esta imposibilidad, puesto que al oído sólo es perceptible un todo homogéneo en tanto no tiene tiempo ni posibilidad de discriminar las infinitas variaciones

sonoras. En la transmisión, la heterofonía se transforma en homofonía con lo que necesariamente una parte de la información se disipa, se pierde. Lo único que permanece es la experiencia de la forma.

NOTAS

¹ La voz describe un itinerario que va de la luz a la oscuridad.

*Ich weiß
nichts Dunkleres
denn das Licht.*

Meister

La sombra representa el espacio interior, la verdad intransferible por medio del lenguaje.

*Son ombre une nuit
lui reparut
s'allongea pâlit
se dissolut.*

Beckett

No obstante esta certeza, le es imposible detenerse...

*hommes de peines
hommes de peine
que nos nuits sont longues.*

Soupault

² Hölderlin citado por Gadamer: *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa. 1993, p. 145.

³ Tanto Mantler como Feldman -aunque con variantes- son exponentes del llamado «arte minimal».

En este punto, cabe aclarar que todas las experimentaciones en la música moderna surgieron a partir de la instancia de ruptura que, en la primera mitad de este siglo, significó el «dodecafonismo». Creado por Schönberg, este método de composición musical dio como resultado un enriquecimiento hasta entonces insospechado de la armonía, en tanto promovía un ordenamiento absolutamente nuevo del material sonoro.

⁴ «Because the only possible spiritual development is in the sense of depth. The artistic tendency is not expansive, but a contraction. And art is the apotheosis of solitude. There is no communication because there are no vehicles of communication.»

Beckett, Samuel: *Proust*. Barcelona: Península. 1989, p.118

⁵ Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI. 1997.

⁶ Mauthner, Fritz: *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México: Juan Pablos Editor. 1976, p.19

⁷ Los títulos de los fragmentos -Preview, No answer- pertenecen a Mantler. Lo mismo sucede en *Many have no speech* con los poemas escogidos de Mirlitonnades.

⁸ «... 'Mr. Feldman, no me gustan las óperas'... 'No me gusta cuando mis palabras se ponen en música'. Y yo contesté: 'Estoy de acuerdo. En realidad he utilizado muy pocas veces palabras. He escrito muchas piezas con voz y esas no tienen palabras'. Entonces él me miró y me dijo: '¿Pero qué es lo que usted quiere entonces?'. 'No tengo idea' contesté...»

Skempton Howard: «Beckett as Librettist» in *Music and Musicians*. Nro. 9 May 1977 (citado por Leo Samama).

⁹ «Ojalá llegue el momento... en que el lenguaje sea usado del modo más eficiente allí donde se abuse de él del modo más hábil. Puesto que no podemos eliminarlo todo de una vez al menos no queremos omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Hacerle un agujero tras otro hasta que eso lo que se esconde detrás, sea eso algo o nada, comience a filtrarse.»

Beckett, S.: «Carta Alemana de 1937» en *Beckettiana* Nro. 5 Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, U. B. A., 1996, p. 90. Tr. A. M. Cartolano.

¹⁰ «Beckett se puso a trabajar. Feldman también. Sin texto. 'Por eso comienza la pieza también sin texto. Yo esperaba el texto. Descubrí lo que significaba una obertura: esperar el texto.'»

Skempton, H.: Idem

¹¹ Laws, Catherine: *Morton Feldman's Neither*. (Texto compilado por Mary Bryden, p. 59).

¹² Op. Cit.: p. 60

DISCOGRAFÍA

Mantler, Michael: *Live*. München: WATT/ECM Records. 1987.

Mantler, Michael: *Many have no speech*. München: WATT/ECM Records. 1988.

Mantler, Michael: *Folly seeing all this*. München: ECM Records. 1993.

Feldman, Morton: *Neither*. Switzerland: HAT HUT Records. 1997.

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 perecedero 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 adopràr, 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 so¹

Como bien lo afirma Daniela Caselli², 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 obra³ y siempre como parte de un listado que da cuenta de las lecturas italianas hechas por Samuel Beckett en su época de estudiante en Dublín. 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 si 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?⁴

Ancor non sei tu paga
Di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi 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 Honour⁵ “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 disimil 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 adquiera el sentido de la derrota.

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

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

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 adquiera 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

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

CUASI MODOS

SANDRA SANTANA MORA

Es preciso permanecer allí donde no hay pronombre, ni solución, ni toma de posición posibles.

Samuel Beckett

A principios del novecientos, Bertrand Russell descubrió una inconsistencia en la *teoría de conjuntos*: ciertas construcciones parecían conducir a conjuntos que tendrían que ser miembros de sí mismos. Para divulgar su hallazgo, se valió de la *paradoja del barbero*.

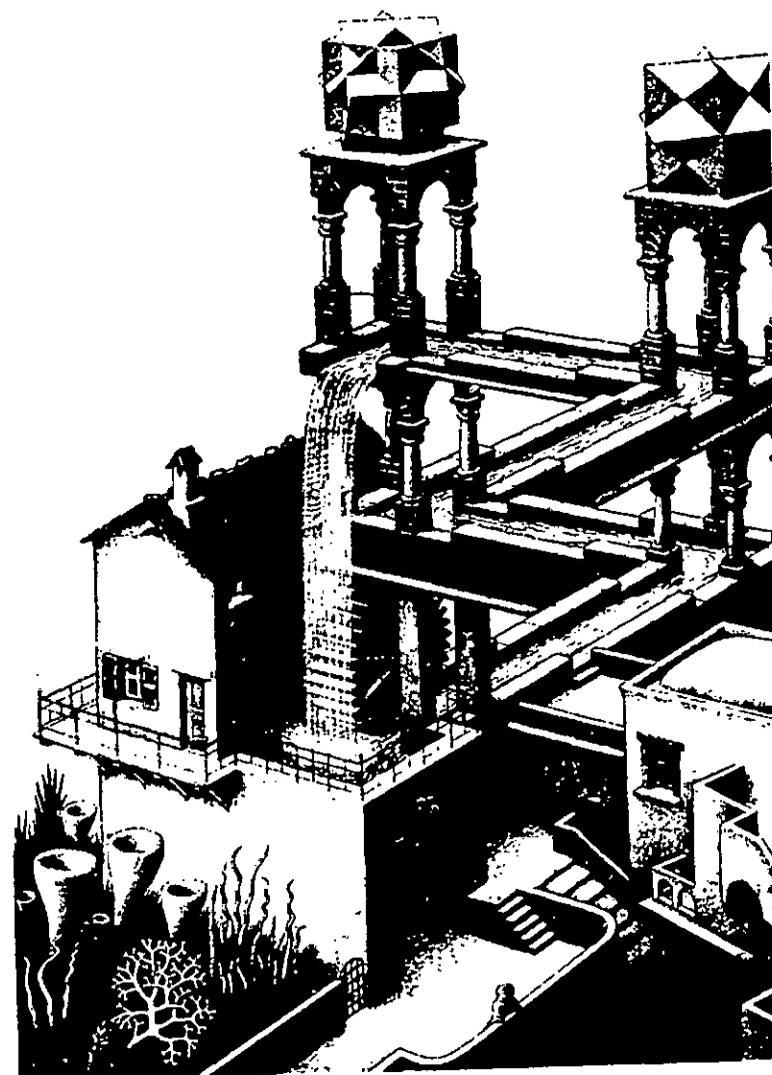
En una barbería de aldea se lee el siguiente anuncio: *yo afeito a todos aquellos que no se afeitan a sí mismos*. La cuestión es, pues, quién afeita al barbero. Veamos: de afeitarse a sí mismo, el barbero formaría parte del conjunto de hombres con tal característica; pero su anuncio dice que nunca afeita a miembros de dicho conjunto, por lo tanto, *no puede* afeitarse a sí mismo. Por otra parte, si una tercera persona afeita al barbero, eso significa que él no se afeita a sí mismo, lo cual determina su pertenencia al conjunto de hombres que no se afeitan a sí mismos, y que son, según su anuncio, *los únicos* a quienes puede afeitar.

Esta paradoja suscitó uno de los momentos más cruciales y dramáticos de la lógica. Un eminente lógico alemán, Gottlob Frege, acababa de concluir el segundo volumen de la obra a la que sin interrupción había

dedicado su vida, *Los fundamentos de la aritmética*, donde creía haber desarrollado una teoría de conjuntos coherente, capaz de ser cimiento de la matemática toda. En 1902, estando el volumen en prensa, Frege recibió una carta de Russell dándole cuenta de la paradoja. La teoría de conjuntos de Frege permitía la formación del conjunto de todos los conjuntos que no son miembros de sí mismos. Como claramente exponía la carta de Russell, este conjunto, en apariencia bien formado, es contradictorio.

Frege tuvo el tiempo justo para insertar un breve apéndice que comienza: "Difícilmente puede un científico tener que afrontar nada más indeseable que ver hundirse los cimientos justamente cuando da fin a su obra. Tal es la situación en la que me encuentro tras la carta de Mr. Bertrand Russell...". El giro que Frege da aquí al término indeseable es -se ha dicho- el mayor eufemismo de la historia de la matemática.²

The barber is a woman! -bromeó Martin Gardner a propósito de aquella paradoja. Si consideramos la capacidad de los sustantivos del español para flexionar en género -capacidad que, paradójicamente, impide trasladar la broma a nuestro idioma-, el comentario de Gardner se torna particularmente incómodo para el hablante de la lengua española. El juego de palabras está condenado a permanecer en el lado de lo extranjero, aunque quizás sea esa misma lejanía, de nuevo, paradójicamente, la que permita un acercamiento a cierta zona de la poética beckettiana. Probablemente Beckett, con sus astucias de gran transliterador, hubiera tramitado una resolución satisfactoria, aunque, de seguro, no en el mismo sentido en que Russell resolvió más tarde aquella inconsistencia en la *teoría de conjuntos*. Éste necesitó hallar un modo de impedir la existencia de construcciones que sean miembros de sí mismas, solución que actualmente se conoce como *teoría simple de los tipos*, y que elimina los conjuntos autocontradictorios mediante el establecimiento de jerarquías de grado. Samuel Beckett, en cambio, como adelanta el epígrafe, ha preferido permanecer allí donde no existe solución posible: su estética se ha obligado a habitar la imposibilidad de los universos inconcebibles que crea la paradoja. La del lenguaje. La de la experiencia. La de la experiencia del lenguaje. La del lenguaje como experiencia. Una mano que dibuja una mano que se dibuja. O la cascada imposible de M.C.Escher.



Colóquese el índice de la mano más útil en la parte inferior de la cascada, justo en el punto en que hace contacto con el acueducto; luego, con el dedo, a la derecha, acompáñese el curso del agua desde allí, hacia arriba. Se comprobará que la caída del agua no existe. Sin embargo, la cascada existe.

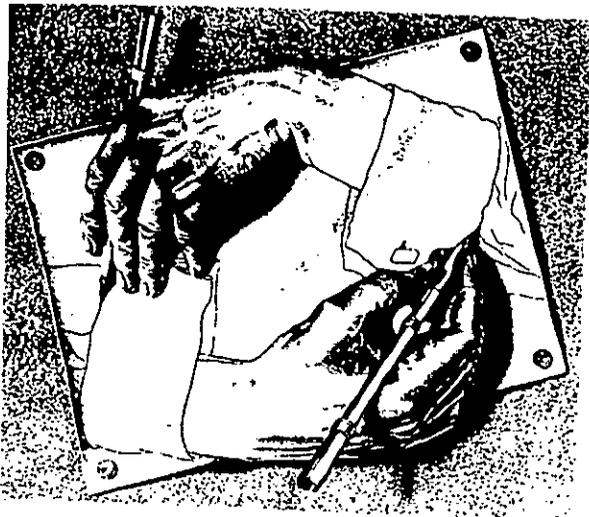
Ser artista es fracasar como ningún otro osa fracasar.

Samuel Beckett

Los modos en los que Beckett tramita su mandato programático son variados y abarcan desde el soporte (término que, en este contexto, es mejor que el menos comprensivo *género*), hasta ciertos procedimientos textuales que no serán materia de este trabajo. Dentro de ese dilatado espectro se encuentra, también, la problemática de la autotraducción, otro vehículo de colonización de aquellos espacios imposibles o, si se prefiere, suerte de *heterónimo metodológico* del tránsito beckettiano por mundos inhabitables.³

El pasaje inter-lingüístico no hace sino expandir la banda de posibilidades *no presentes* en la obra de Beckett. ¿Qué pretende significar esta declaración? Pues, que cuando Beckett autotraduce, se enfrenta con una instancia nueva de mediación que, antes que permitirle, *lo obliga* a versionar, a re-escribir, a revivir la penuria primera: el paso del pensamiento a la palabra, que exige la asunción de una implacable falta de identidad entre la experiencia subjetiva propiamente dicha -o de pre-reflexión-, y el inmediatamente posterior *pensamiento*, posible sólo por el lenguaje -al menos, en lo que respecta a la labor con la palabra-

Si una mano está dibujando una mano, y esta segunda mano está ocupada, a su vez, en dibujar la primera, y todo esto aparece ilustrado en un pedazo de papel fijado con tachuelas a un tablero de dibujo... y si el conjunto es vuelto a dibujar, el producto final bien puede describirse como una suerte de ultra-engaña.¹



Escribir (que es traducir), y la traducción (que es re-escritura) actualizan la condena a reproducir sin pausa ni alivio los ecos del ruido del derrumbe siempre inacabado de Babel. *Reproducir* se utiliza en su despliegue múltiple de sentidos: génesis, creación, procreación, multiplicación. Y lo que completa la incompletud de ese desmoronamiento es, sí, la esperanza de construir un vehículo cabal de comunicación, esperanza de la que Beckett carece. Esa carencia es traducida por él a un permanente retorno sobre textos que nunca llegan a ser definitivos. Para nosotros, como ya adelantáramos, la corrección incesante que sabemos practicó Beckett hasta el final de su vida, el ejercicio de autotraducción, ciertos procedimientos textuales y el espectro de soportes abarcados, constituyen todos modos de su singularísimo y plural tráfago lingüístico. Beckett es, sin duda, el más consuetudinario *pintor del impedimento* sacudiendo a golpes de masa significativa lo que queda de Babel, para forzar un derrumbe del que sabe por anticipado que nunca se completará. De nuevo, la paradoja.

Si la invulnerable soledad de la génesis escrituraria demanda del lenguaje que diga de la manera más acertada lo que se le dicta, en la traducción acontece una imposibilidad distinta pero la misma, transvestida de buceo en la potencialidad de deslizamientos entre lenguas. El traductor pregunta por el significado al propio significado y, cuando la mano se alza luego de cerrar con un punto el signo de interrogación, comienza un lento, empinado escrutinio de la consciencia, al que le seguirá inevitablemente la interpretación. La interpretación es lo dado en la tarea de traducir; no puede haber traducción sin interpretación porque para *comprender* el texto abarcativamente es necesario primero, interpretarlo y, más tarde, olvidar. Este proceso se multiplica si se trata de una autotraducción; el escritor no sólo ha atravesado un momento inicial de peregrinación desde el pensamiento al párrafo, sino que ahora debe enfrentarse con un mismo obstáculo que únicamente modifica los términos de la ecuación por la que se rige: donde antes decía *pensamiento*, léase ahora *una lengua*; donde *párrafo*, *lengua otra*.

La subjetividad es lo que se ofrece como escenario para la contienda que libra el hombre contra las palabras de decir el hombre. Beckett pone en acto sobre él, sobre aquella, la búsqueda de una sintaxis del alma, un *acantilarse*, la transliteración total. Nada es comunicable y sólo nada hay por decir, en lo

diverso de la promesa polisémica que encierra semejante afirmación. Y sin embargo, hay la obligación de decirla. El universo Beckett está en perpetuo movimiento inmóvil, se percibe como una inclinación, como tendencia pura.

En cierta ocasión, Groucho Marx declaró su rotunda negativa a formar parte de un club que lo tuviera como miembro, política que, a la manera de muchos personajes beckettianos, anula *per se* cualquier margen de acción en tanto signada por la clausura de toda probable maniobra. En la práctica escrituraria, el intento por superar ficcionalmente la imposibilidad de comunicación incluye la conciencia de que no puede haber meta alguna; esa es, paradójicamente, su condición de existencia: nunca lograrse. A diferencia de la salida axiomática propuesta por Russell y circunscripta a su campo, el problema de las paradojas no tiene solución desde el punto de vista lingüístico. Se trata de conceptos que pueden existir únicamente en el lenguaje y lo que se pierde para siempre, por definición, es toda probable identificación con la realidad: las paradojas pueden decirse, jamás representarse, ni siquiera de modo fallido. Por eso, también, la probabilidad de maniobra constituye una alternativa anulada, anulada también como movimiento en sí.

Cuando la inmovilidad es lo tan contundentemente dado, ¿cómo abordar la cuestión de la traducción? ¿Y qué definición dar, entonces, de "traductor"?

A) Viandante del impedimento. B) Ujier y centinela del punto de vista. C) Ladrón donador de sentido. D) Dador de sentidos robados. E) No una fuente de luz ni lo iluminado. F) Su tarea: bosquejar puentes invisibles que se extravían tras ser. Atravesados.

Mediador, el traductor. Puente él mismo entre dos lugares separados, alejados; dos lugares unidos, reunidos por un puente. Al caminar sobre su armazón, se está ¿de qué lado? ¿En dos, en tres -origen, puente, destino-, en ninguno? Todos los sitios vueltos hacia sólo dos territorios intermediados. ¿Dos? Quizás sólo uno que conduce en dirección a sí. O, tal vez, uno -¿el traductor?-. sólo. trazando puentes para que existan lugares.

Gestor de la paradoja, el traductor. Paradoja y traducción, repliegues a través de los cuales el lenguaje exhibe su sistemática y perfecta incompletud. Y si

acordamos en ello, se puede calificar la naturaleza de la paradoja como metalingüística. En realidad, este tipo de cuestionamientos y otros muchos acerca del lenguaje tienen entidad de lugar común en este fin de siglo sin nombre propio, tan sin nombre que se define por su ubicación sobre una hipotética línea temporal: un momento "post". El ser de esta época ocupa el lugar de lo que sigue a la modernidad (post-modernidad), pero lo hace, sin embargo, como un resto. Es la era del fin de la certidumbre, del derrocamiento de toda categoría de origen, de la dispersión de fragmentos cuya suma no constituye una totalidad. Una época *no nominable*.

No puede considerarse casual la evolución de la estética beckettiana en la extensa y singular franja temporal en que tiene lugar, ni su tendencia hacia la *deflación* significante, estructural, de soporte. Tampoco su afán de autotraducción/re-escritura, quizás, fallida, porque no se ciñe a la literalidad del original o, tal vez, exitosa, por la misma razón. No es accidental el minimal impulso que lleva a Beckett a interrogarse *comment dire o what is the word* (que no es lo mismo) al final de sus días, luego de toda una vida preguntándose cómo decir.

Si se piensa en que con la modernidad surgió la utopía de la autotransparencia en arreglo a la cosmovisión de la Ilustración, que suponía que el hombre terminaría por lograr pleno conocimiento de la realidad humana a través del conocimiento de la ciencia, enseguida Beckett emerge como gran intérprete del fracaso de ese ideal. La autotransparencia, lejos de haberse alcanzado, está hoy más lejos que entonces; tan lejos, que casi podría situarse el nacimiento de la sociedad postmoderna, justamente, en ese contraefecto, es decir, en el reconocimiento de que no hay centro ni fundamento que organice la realidad. Dicho de otro modo, el distanciamiento de la utopía de la autotransparencia.

El pensamiento filosófico se vale, en esta instancia, de una lógica hermenéutica, no de la lógica de la fundamentación (en la que se inscribiría la solución de Russell a la inconsistencia en la *teoría de conjuntos*); se trata de una lógica que se desenvuelva en el conflicto de interpretaciones que es hoy la realidad. La realidad nunca encuentra un fundamento extradiscursivo. Esto implica que es preciso mantenerse en la pluralidad de interpretaciones, porque todo es lenguaje. *Profundamente beckettiano*.

Ya la labor crítica del Beckett ensayista parece escribir sus propios ejercicios reflexivos sobre esa tensión insoluble entre la representación y lo representado, y sobre el modo en que su literatura en particular y el arte en general pueden abordar lo indecible, aquí sí, más allá de cualquier *a priori* en relación a lo fallido o no del intento. Muy lejos está Beckett de aquella perplejidad frente al lenguaje de los poetas simbolistas. Su penuria es muy distinta a la del Mallarmé que señalaba lo oscuro y cavernoso del sonido de la palabra *jour* en contraposición al sonido brillante de la palabra *nuit*. En Beckett hay todavía un giro posterior que tiene que ver, como le pasa a Krapp, con decir y olvidarse, para volver a decir, para volver a olvidar, para poner la cinta una y otra vez, hacia adelante y hacia atrás, hasta que el ruido cese al unísono, con el silencio. Volvamos a la afirmación anterior acerca de que la realidad no tiene fundamento extadiscursivo; veamos su actualización en *Krapp*:

[...] *Al fin, la revelación. Me imagino que esto es, sobre todo, lo que debo grabar esta noche, pensando en el día en que mi labor esté concluida y ya no quede sitio en mi memoria, ni frío ni cálido para el milagro que... (vacila)... para el fuego que la abrasó. Lo que entonces vi, de repente, fue que la creencia que había guiado toda mi vida, es decir... (Krapp desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo)... grandes rocas de granito y la espuma que brillaba a la luz del faro, y el anemómetro que daba vueltas como una hélice: veía claro, en fin, que la oscuridad que yo siempre había rechazado encarnizadamente era, en realidad, mi mejor... (Krapp desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo)... indestructible asociación, hasta mi disolución de tempestad y noche en la luz del entendimiento y el fuego... (Krapp suelta una palabrota, desconecta el aparato, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo)... el rostro contra sus senos, y mi mano sobre ella. Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro.*⁴

El Krapp que habla en la cinta es forzado a callar para ceder la palabra al Krapp del enojo presente. *Fragmentación*. Pero si todos los Krapp se fusionaran, Krapp seguiría siendo un hombre incompleto. *La suma de los fragmentos no es igual a la totalidad*. El fracaso es evidente porque la reunión de los

signos y las cosas existe solamente como presupuesto convencional o en meros enunciados de intenciones. La consciencia difícilmente se detenga cotidianamente en este malentendido básico del lenguaje; pero cuando esto le es revelado, cuando se para mientes en el asunto, lo que cae es la noción de punto de encuentro, ese precario sinónimo de *palabra*. La caída es estrepitosa y ensordece. Quizás por eso Samuel Beckett haga decir a otro de sus personajes que "el rol de los objetos es el de restaurar el silencio". El encuentro con lo real aparenta ser posible a través de la acción de nombrar, pero frente a ellas, a la palabra y a la cosa, el artificio se torna patente. *Paradoja*.

Así, el artefacto con el que Krapp reproduce los fragmentos del pasado le habla como una conciencia externa, pero, paradójicamente, el personaje no alcanza a reconocer(se en) esa voz y experimenta una sensación de extrañamiento que llega hasta el lenguaje:

CINTA: *Recuerdo el año transcurrido, tal vez con -así lo espero- algo de mi vieja mirada futura, está naturalmente la casa del canal, donde mamá se extinguía, en el otoño moribundo, después de una larga viudez (KRAPP se sobresalta), y el... (KRAPP desconecta, hace retroceder un poco la cinta, se inclina sobre el aparato y lo conecta de nuevo)... se extinguía, en el otoño moribundo, después de una larga viudez y el... (KRAPP desconecta el aparato, levanta la cabeza, mira frente a él, al vacío. Sus labios se mueven en silencio articulando las sílabas de viudez. Se levanta, va al fondo de la escena, en la oscuridad, vuelve con un enorme diccionario, se sienta, lo coloca sobre la mesa y busca la palabra.)*

KRAPP (leyendo en el diccionario): <<Estado o condición de quien es o permanece viudo, o viuda>>. (Levanta la cabeza. Intrigado.) ¿De quien es o permanece...? (Pausa. Se inclina otra vez sobre el diccionario. pasa unas hojas.) <<Viudedad>>... <<viudez>>... <<viudo>>, <<viuda>>... (Leyendo) *Los tupidos velos de la viudez... viudita, ave insectívora de la familia de los loros, con plumaje verde... y en la cabeza una especie de toca blanca...*⁵

Apoteosis de la imposibilidad de comunicación: en el registro lingüístico, el recurso al diccionario intenta deshacer la extrañeza de *la* palabra; en el regis-

tro subjetivo, Krapp escucha desde su presente recuerdos que no recuerda y que no son traídos por su memoria, sino reproducidos mediante otro diccionario inútil, el artificio técnico.

¿Qué es un recuerdo? El perfume metafísico de una circunstancia; no sus particularidades, sino una sensación difusa impregnada de contundencia. Los recuerdos son como contornos cartográficos que la memoria tantea para regresar a ellos, hitos de una geografía llena de presencia y de ausencia y de lo que habita entre ellas, para lo que no hay palabra.

Esto que Krapp escucha no puede recibir la denominación de "recuerdo" porque tales supuestos recuerdos no son el pasado de este Krapp sino el presente de otro. Presencia y ausencia. Es en el propio lenguaje donde se produce la realización de la determinación mutua de estos dos términos. Es el lenguaje el que carga con la imposibilidad de decir. El lenguaje es lo presente de la ausencia que persiste, paradójicamente, innostrada.

Krapp escucha una voz que sabe suya, pero sabe también que, "a pesar de la variedad de experiencias de esa voz, no existe el consuelo de la confirmación de que haya un 'yo' que sea tal en tanto causa o efecto de dicha voz. [...] El pronombre 'yo' permanece para ser utilizado infinitamente. Pero no posee la voz, es poseído por ella."⁶

Lo anticipaba ya el primer epigrafe y la obra de Beckett ha probado ser consecuente con este principio: *es preciso permanecer allí donde no hay pronombre, ni solución, ni toma de posición posibles*⁷. Es preciso permanecer en la paradoja de lo vertical: una caída a lo alto.

NOTAS

¹ Ernst. Bruno. *The magic mirror of M.C.Escher*. New York. Ballantine Books. 1976.

² Gardner. Martin. *¡Ajá! Paradojas. Paradojas que hacen pensar*. Barcelona. Editorial Labor, 1983.

³ Se podrá pensar -en una primera lectura- que esta afirmación acerca de la condición de inhabitables de los mundos paradójales que se atribuyen aquí a Beckett, contradice la anterior acerca de que la estética beckettiana se obliga a habitar la imposibilidad de esos universos. Si tal contradicción existiera, cabría preguntarse qué hay de malo en lo contradictorio y hasta quizás se experimentaría una cierta inclinación a considerarlo un valor ponderado. Pero la decisión deberá postergarse porque no hay contradicción. Se trata, en realidad, de otra paradoja: la de habitar una imposibilidad para que pueda haber movimiento por sobre el universo que esa misma imposibilidad determina.

⁴ Beckett, Samuel. "La última cinta de Krapp". In *Pavesas*. Buenos Aires, Tusquets, 1987, p. Mi énfasis.

⁵ Op.cit.

⁶ Deanne, S. *Celtic Revivals*. London, Faber and Faber, 1985. (La traducción es mía).

⁷ Juliet, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Fontfroide, Fata Morgana, 1986, p.19. (La traducción es mía).

RESEÑAS

John Minihan. *Samuel Beckett Photographs*. Riverside Studios, Londres.
Muestra fotográfica.

John Minihan (Dublín, 1946) es uno de los retratistas más importantes de Samuel Beckett. Su libro de retratos del escritor figura entre los más conocidos de su obra. Fue editado en 1995 y las fotografías, sacadas entre 1980 y 1985. Este libro no sólo tiene retratos, sino también fotos de algunas puestas en escena (*Rockaby* o *Krapp's Last Tape*), de lugares que Beckett solía frecuentar en París, de motivos relacionados con su obra como bicicletas, un tronco en un paisaje vacío, etc.

La muestra en Riverside Studios, exhibición presentada en el hall de entrada, se limita sólo a los retratos. Beckett con su particular mirada, con sus gestos adustos, dirigiendo *Waiting for Godot*, reunido con amigos, son algunos de los momentos captados por Minihan. Son fotos en blanco y negro, donde los grises juegan un papel importante en cuanto relación con el fotografiado. El espacio que rodea a Beckett en cada fotografía es casi borroso resaltando el foco en su rostro, en sus gestos, en sus marcas y en sus arrugas que dan una impresión de vitalidad atemporal.

Una de sus fotos más conocidas -incluso aparece en la portada del programa de Noviembre-Diciembre 1997 de Riverside Studios- es aquella en que se lo ve frente a una mesa con dos tazas blancas en un café de París, con la mirada fija en el vacío, hacia abajo, con un pañuelo y su mano sobre la mesa. Otra lo muestra a la salida del mismo Riverside Studios, con un morral colgando de su antebrazo, con la mano izquierda en el bolsillo, en una actitud de sorpresa. En el ángulo inferior derecho una bicicleta fuera de foco.

Sin duda esta muestra es no sólo un reconocimiento a Samuel Beckett, sino también un documento que nos muestra a un hombre en su cotidianidad, muy particular por cierto, pero que en su rostro se refleja el silencio y su reflexión. Quizás un pensamiento que calla mientras nos da la espalda en esa última fotografía donde lo vemos alejarse por una calle de Londres, con el cuello del abrigo levantado, el morral ahora sobre su hombro y un paso que lo aleja de la cámara que lo está percibiendo.

Lucas Margarit

Beckettiana 143

Oh! Les beaux jours (Riverside Studios, Londres). Director: Peter Brook, con Natasha Parry y Jean-Claude Perrin. Vestuario: Chloé Obolensky.

Quizás esta obra de Beckett sea una de las que más riesgos presenta para un personaje femenino; el papel de Winnie sin duda es complejo, su texto contiene variantes y sutilezas que deben ser representadas con la precisión que señala el mismo Beckett en el texto.

Esta obra fue un desafío para Peter Brook, quien desde su "espacio vacío" nos introduce en la obra y el clima beckettianos con una limpieza y claridad técnica casi perfectas.

Al tomar asiento en las gradas, frente a ese espacio vacío, uno se encuentra también frente a un escenario con un tenue telón que cubre la escenografía, una luz blanca diluye los contornos de los objetos sobre el escenario. Este telón se levanta y vemos el escenario con nitidez. Una claridad blanca que recubre y exagera el montículo desde donde emerge Winnie, pálida y escotada, con un collar de perlas recorriendo su esbelto cuello. Una elegancia perdida se percibe en ese tronco emergente, una elegancia que se desintegra con el cuerpo que se pierde.

La imagen: frente a un fondo blanco, cuadrado, casi sin ángulos se levanta este montículo. Un montículo de arena y hierba. La luz se intensifica y deja al descubierto la escena. El paraguas continúa en su lugar, tal como lo indica Beckett. Primer timbre, segundo timbre, Winnie se despereza, un rezo casi inaudible es dicho por la protagonista con gestos leves pero seguros. Gestos delicados ejecutados con las pausas necesarias, con los tiempos respetados al pie de la letra, pero a su vez con la torpeza gris que traen los años y la decadencia.

Quizás a esta Winnie le falte un poco de trivialidad en sus gestos pero no en su enunciación de las palabras, sin embargo el cuerpo de la actriz rememora a esas mujeres elegantes en plena y completa decadencia. Un cuerpo blanco, esbelto, de brazos finos y manos delicadas y firmes. Su vestuario remarca el recuerdo de los restos de una elegancia austera.

La decadencia del cuerpo, su hundimiento en el montículo, (en el segundo acto sólo emerge la cabeza de Winnie) trae como consecuencia la imposibilidad

de los movimientos, lo que implica el hundimiento de un sistema de gestos que debe ser suplantado por las palabras que enuncia.

En esta obra es necesario que la representación de la gestualidad se manifieste por el rostro de la protagonista, por sus ojos. En esta oportunidad Natasha Parry sorprende por la ductilidad de su mirada, por el movimiento de sus labios, creando un personaje con rasgos mínimos pero significantes. Los objetos, estando la protagonista en esta posición son ahora inútiles, como lo fueron siempre las palabras que los nombran. ¿Para qué un espejo si no puede ser sostenido por una mano? Es necesario volver a empezar, pero peor... La actriz en un decir continuo, en su monólogo, logra captar el clima de esta compleja escena, respetando los silencios y las pausas y los tonos de voz, que acompañan los gestos recién mencionados. Así podemos decir que esta es una obra carente de acción. La acción son las palabras, el decir y cada vez más el decir y su gestualidad. Winnie habla, Willie casi contesta, a veces. Casi un monólogo que no cesa de repetirse. Es necesario hablar para no hundirse más...

Todos estos rasgos reflejan en esta puesta de Brook la solidez de una de las obras más complejas de la dramaturgia de este siglo. La excelente y precisa actuación de Natasha Parry -pese a que antes remarcábamos la falta de un toque de trivialidad-, coordinaba sus movimientos con sus palabras de una manera asombrosa. Los silencios precisos daban al texto la relevancia que merece. El papel de Willie en manos de Jean-Claude Perrin, pese a estar en un segundo plano sigue las indicaciones textuales de forma exacta, complementando su actuación con la de Natasha Parry con la sobriedad y la precisión que esta obra requiere.

Esta puesta refleja una dirección de actores impecable. Peter Brook dirige desde un seguimiento muy cercano al texto, respetando los silencios, las pausas, el lenguaje de la obra beckettiana, donde el espacio, el tiempo y el decir deben funcionar como una maquinaria. Esta lúcida visión de *Oh les beaux jours* junto a la actuación de la protagonista y su acompañante se complementaba con una puesta, sobria y elegante, donde cada lugar del escenario respetaba esa mirada hacia el vacío. La decadencia del cuerpo en íntima relación con ese espacio que remarca con el montículo ese desierto blanco que sólo es un accidente habitado.

Lucas Margarit

Beckett Shorts. Burton Taylor Theatre, Oxford. *Footfalls*, *Play*, *Act Without Words I*, *Catastrophe*.

Uno de los primeros inconvenientes de esta puesta en escena fue la falta de información ya sea por la no existencia de un programa o porque en el teatro no había quién informara acerca de los actores ni de la dirección. Por lo que pudimos apreciar eran actores jóvenes pertenecientes al Studio Theatre to the Oxford Playhouse, pero desconocemos sus nombres así como quién realizó la puesta.

La primer obra representada fue *Play*. Una correcta interpretación, con una dicción buena y con una coordinación de voces quizás mejor. La escenografía en el centro de la pequeña sala, eran tres paneles que representaban las tres urnas desde donde surgían las cabezas de los personajes. Las luces funcionaron sincronizadamente. Pese a ser una obra que guarda suma dificultad en el aspecto de la coordinación, la puesta se presentó en forma ordenada y correcta. No podemos negar que pese a no llegar a convencer, podemos decir que no faltó detalle en el que no se hubieran percatado ni tomado las precauciones necesarias.

La segunda quizás la mejor de las cuatro fue *Footfalls*. La actriz -la misma que asomaba de la urna de la izquierda en *Play*- aunque muy joven para ese papel protagónico, se desenvolvió de manera eficaz sobre el escenario. Diciendo el texto con una neutralidad asombrosa. El espacio vacío era recorrido por el personaje, enfatizando una presencia remarcada aún más por el texto que decía. Asimismo la coordinación de la voz con la grabación resultó técnicamente irreprochable.

Act Without Words I se presentaba previsible, aunque la sincronización entre el personaje y los objetos haya sido buena. Sin embargo resultó sin gracia la actuación del protagonista.

Los objetos bajaban nuevamente en ese espacio vacío. el sonido del silbato al estar grabado no provenía de una dirección determinada. lo cual no nos ubicaba en el sistema espacial de la obra. No podemos decir que estuvo fallida la elección de las obras. La última representada fue *Catastrophe*. Bien

planteada, actuada quizás en forma un poco exagerada, pero manteniendo el ritmo marcado por el texto. Esta última fue la más ambiciosa de las cuatro puestas. Pero pensemos también que esta ambición para poner en escena piezas de tal calibre hizo que se notara -sobre todo en esta última- estas puestas como ejercicios de estudiantes. Si lo pensamos desde esta óptica los actores resolvieron bien este desafío, si cambiamos el lugar de mira excepto *Footfalls*, las demás se nos presentaban sólo como -lo decíamos antes- un ejercicio dramático.

Lucas Margarit

Samuel Beckett y Morton Feldman. Morton Feldman 2 - *Words and Music*. Köln: WDR Auvidis Montaigne, 1996. Interpretado por **ensemble recherche**.

Esta grabación forma parte de una serie que podemos dividir en dos ramas. Por un lado es la edición número 8 de los registros de música contemporánea del **ensemble recherche**, entre los cuales podemos citar obras de Helmut Lachenmann o Luigi Nono; por el otro es el segundo CD dedicado a Morton Feldman, de allí que el nombre del compositor esté seguido del número 2.

La colaboración entre Beckett y este compositor no se limita sólo a esta grabación. Beckett escribió un breve poema, "Neither" para la creación de una "ópera" (ver *Beckettiana* 6). En este caso estamos ante la grabación de una de obra radiofónica escrita en inglés alrededor del año 1961, publicada en *Evergreen Review* (Nov./Dec. 1962) y estrenada en la BBC el 13 de noviembre de 1962 con música de John Beckett.

En esta versión cuya música fue compuesta en 1987. la pieza es acompañada por dos flautas, vibráfono, piano, violín, violoncello y alto. y fue creada para la difusión integral de cinco piezas radiofónicas de Beckett en el *Beckett Festival of Radio Plays* de 1989. en el programa *Voices International* dirigido por Everett Frost. Las voces en esta grabación están a cargo de Omar Ebrahim (Croak) y Stephen Lind (Words).

La fragmentación del texto de Beckett es continuada por la música creada por Feldman. También vemos, como en otros casos (Mantler por ejemplo), que se acerca tangencialmente a una concepción minimalista. Las voces diferenciadas por el tono, la de Croak más neutral que la de Words, respetando las pausas y los silencios como una partitura, con una dicción inmejorable.

La música de Feldman es interpretada de manera precisa por el **ensemble recherche**, que muestra una experiencia y un conocimiento de la música contemporánea notables (para lo cual remito también a sus grabaciones de obras de Luigi Nono). Los silencios así como las pausas del texto se marcan siguiendo las indicaciones de Beckett, incluso hay que destacar la forma en que las notas se van diluyendo para dar paso al silencio, tan importante en la creación de ambos. Es interesante tener en cuenta cómo Beckett es consciente de que la música es la complementación de los sonidos y los silencios como lo es también el lenguaje, la escritura. Esta grabación es ejemplar en cuanto a esta continuidad de los silencios, de las pausas y sus sonidos.

La edición de este CD está muy cuidada, contiene tres introducciones diferentes, una en francés por Frank Mallet, una en inglés por Richard Toop y la última en alemán por Ernstalbrecht Stiebler. Además hay que destacar los extractos de una entrevista a Feldman realizada por Everett Frost, donde comenta su acercamiento a la obra de Beckett, y en especial *Words and Music*. Esta información además se completa con una ficha técnica muy vasta y un fragmento -específicamente el poema de la obra- transcrito en los tres idiomas antes mencionados.

Sin duda esta grabación será una visión particular de la interacción de dos disciplinas que comparten en este caso un mismo silencio. Ambos, tanto Beckett como Feldman tienen en común asimismo, la sutileza de poder decir con lo mínimo, de poder enunciar lo sutil.

Lucas Margarit

Qué Dónde en el Teatro La Carbonera (Capital Federal) durante el mes de enero de 1998.

Dirección: Leandra Rodríguez.

Intérpretes: Liliana Iníguez, Sang Min Lee, Rosario Silva y Florencia Vsky.

Música: Nicolás Diab.

La puesta en escena de cualquiera de las obras contenidas en el universo dramático de Samuel Beckett, nunca es tarea fácil. Por el contrario, requiere un conocimiento cabal del texto en relación/función de su propio sistema semiológico, y la aceptación tácita y rigurosa de las proliferantes y detalladas indicaciones escénicas. Cualquier alteración de estas premisas, ya sea intencional o no, conduce necesariamente a una suerte de exilio irremediable.

La perspectiva moderna del teatro contemporáneo parece permitir, tanto a actores como a directores, la adaptación y actualización de las obras durante el proceso de puesta en escena. La mayor parte de los directores sostienen que una obra debe representar y corporizar sus propias lecturas e interpretaciones, en lugar de ajustarse a la forma y el sentido originales; además, interpretar una obra se transforma en un proceso de actualización que la coloca en relación con el presente. Desde esta perspectiva, la intromisión se vuelve lícita, aun cuando ésta desvirtúe el sentido original. El proceso de adaptación de puesta en escena inscribe en las obras, a medida que las modifica -actualiza-, diversas "marcas estéticas" que tienden, a veces, a *desfigurarlas*: si pensamos en las innumerables versiones y adaptaciones del teatro de Shakespeare, encontraremos desplegado un amplio espectro que va desde la lectura precisa y mimética de las mismas, hasta la tergiversación apresurada e irreverente. Interpretar implica, para la mayoría de los directores, un acto de re-creación, un alejamiento del original en pos de una nueva versión personal.

Las obras escritas por Beckett se resisten a cualquier tipo de adaptación. El "poner en escena" significa, en el teatro beckettiano, el fiel reflejo de la pieza tal y como ha sido pensada y escrita por el autor: nada queda por agregar o corregir, como tampoco es necesario ningún tipo de simplificación o explicitación. La obra -su forma y contenido- se encuentra cristalizada en su versión más perfecta y hermética; por lo tanto, ese texto es, en función de su puesta en escena, *definitivo*. Aunque esto moleste e indigne a ciertos críticos y

miembros de la comunidad teatral, no cabe la posibilidad de una interpretación que contradiga o altere, ni la forma, ni el contenido. Nada existe fuera de la dimensión del texto: Beckett es, en última instancia, el único director posible de sus obras. Representar una de sus piezas, requiere de una fidelidad extrema, respetando hasta el más mínimo de los proliferantes detalles escénicos. La transgresión de estos parámetros, aun cuando se haga en nombre de la más vanguardista de las experimentaciones, deviene en inevitable caricatura, en una suerte de híbrido sin sentido. Por más fundamentalista que parezca, solo existe una forma de "hacer" Beckett: hacer Beckett.

Leandra Rodríguez nos brinda una interesante adaptación de *What Where*, la última obra para teatro, escrita en 1983. *Qué Dónde* se constituye en una versión que toma la pieza original como punto de partida -casi diríamos como excusa-, para recorrer el camino de la experimentación. Así, los cuatro personajes (Bam, Bem, Bim y Bom) condenados a una suerte de caminata geométrica casi automática, dan paso a cuatro mujeres que se pierden en el escenario, escondiéndose y persiguiéndose, una y otra vez.

La indiferenciación física, muy común en las *dramaticula* beckettianas, es reemplazada por ciertas marcas individuales distintivas: si en la pieza original debían ser "tan parecidos como sea posible", "vestir idénticas batas grises" y llevar "idénticos largos cabellos grises", estos personajes femeninos son bastante diferentes entre sí, visten batas con motivos variados y llevan el cabello (que no es gris) recogido.

En la adaptación, el pequeño megáfono ha desaparecido, y la voz de Bam se ha convertido en una acumulación de voces distintas (a veces, superpuestas). La indiferenciación está dada por la imposibilidad de asociar las voces con los personajes: éstos se mantienen mudos mientras se reproducen las palabras que han sido previamente grabadas en cinta. La autoridad de Bam queda reducida tan solo a una diferencia física: uno de los personajes viste una bata de color oscuro: salvo por este hecho, pareciera que los roles de las voces son intercambiables.

La escenografía prescinde de las tres puertas por las que entran y salen Bam y sus compañeros: en su lugar, se han levantado cuatro pilares huecos

rectangulares entre los cuales las cuatro intérpretes se esconden, se persiguen, aparecen y vuelven a esconderse. La secuencia geométrica de entradas y salidas, se ha elidido totalmente y se la ha reemplazado por una serie de persecuciones. Detrás de los pilares aparecen manos haciendo gestos, caras que observan, cuerpos suspendidos de manera horizontal sobre el extremo superior o cuerpos que caen hacia el interior. La sincronización automática y minuciosa del original ha devenido en una sucesión de ritmos que alternan movimientos lentos y rápidos.

La adaptación propone y explota la noción de los juegos infantiles: las escondidas, las persecuciones, las estatuas, etc.; los personajes reaccionan ante la inminente tortura, riendo. Los únicos sonidos que se generan en el escenario son las risas, que tienden a sorprender al espectador por su estridencia y frenetismo (Bim ríe durante gran parte de la obra; Bam también ríe al preguntar "¿lloró? ¿gritó? ¿imploró clemencia?", y quien contesta ríe con él).

En algunos pasajes, quienes van a ser torturados buscan generar compasión en el otro mediante el abrazo (a Bam): esto marca claramente una ruptura respecto del original, dado que no queda lugar para la emergencia de sentimientos. El clima opresivo y repetitivo, ligado al círculo vicioso en un sistema cerrado, propio de la pieza de Beckett ha sido desmantelado por la lógica ingenua del juego, por momentos casi inconsciente; la exposición de la imposibilidad de encontrar una salida al sufrimiento cíclico, se desgarrá ante la ilusión de la locura como forma de evasión posible.

La obra es acompañada al comienzo y al final, por una prolija secuencia musical de notas tocadas en un instrumento de cuerdas (guitarra), que generan un clima armónico de sonidos metálicos. La iluminación sencilla -intensificadora de esa sensación intimista que producen las dimensiones de la sala- sirve de complemento perfecto para lograr un clima de misterio e hipnotismo. Al concluir, la luz desaparece, mientras la música se entremezcla con las risas, hasta volverse inaudible.

Con una labor actoral estable y una singular marcación, Leandra Rodríguez y su compañía combinan elementos del teatro beckettiano con una mirada particular sobre los distintos modos de reacción ante la instancia de la

tortura. Como resultado, obtuvieron, una sugestiva muestra de experimentación que, lejos de reflejar el espíritu de *What Where* y su descripción del dolor humano y la inagotable angustia de existir, intentó plantear cuestiones inherentes al teatro desde una perspectiva lúdica.

Juan Carlos Nicora

Mary Bryden, Julian Garforth and Peter Mills. *Beckett at Reading. Catalogue of the Beckett Manuscript Collection at the University of Reading*. Reading: Whiteknights Press and the Beckett International Foundation, 1998.

Todo archivo requiere de un orden para ser consultado, por lo tanto, la necesidad de un catálogo es inevitable. Desde que se fundó el Beckett Archive en 1971, su documentación creció de manera inevitable gracias a varias donaciones que fueron y son enviadas por distintos especialistas, actores, investigadores de todo el mundo. La primera forma de catalogación del Archivo fue un pequeño volumen editado en 1978 que más tarde fue poniéndose al día con diversos suplementos. Esto trajo con el tiempo una serie de dificultades en la búsqueda del material, ya que la cantidad de agregados al primer volumen tuvo como consecuencia una dispersión de información que interrumpía la investigación y hacía lenta la búsqueda de los datos de los documentos. Sin embargo, a fines del año pasado se intentó subsanar estas complicaciones con la edición de un nuevo catálogo, objeto de esta reseña.

Los colaboradores del catálogo. *Beckett at Reading*, son el Dr. Peter Mills que estableció los principios de catalogación y que realizó el primer bosquejo y la Dra. Mary Bryden, quien revisó y completó dicho borrador con la ayuda de Julian Garforth. La corrección de las pruebas corrió por cuenta del Dr. John Pilling y el encargado del Archivo de la Universidad, Michael Bott.

Este catálogo está destinado sólo al ordenamiento de los manuscritos de las obras de Beckett. Se han dejado de lado para este volumen los textos editados, los libros de crítica, los "off print" de ensayos sobre su obra, las revistas, etc. relacionados con la producción de Beckett. Es decir que este catálogo

ofrece a los investigadores, sólo una descripción de los manuscritos del Archivo y otros documentos fotocopiados de otras bibliotecas como la de Washington University.

Pasemos ahora al contenido del volumen y su ordenamiento. El material está dividido en cuatro secciones: *Poetry, Drama, Prose y Miscellaneous*. Cada una de ellas contiene en un primer índice el nombre de la obra, la página y el número de documento, por ejemplo: *Alba 3, MS 3058*.

Luego, estos datos nos remiten al catálogo propiamente dicho donde encontramos la descripción del manuscrito en cuestión, ejemplificamos: *Alba, MS 3058. Photocopies of three separate publications of a seventeen-line poem by Samuel Beckett entitled 'Alba', two in English and the third in French (translated by A.R. Peron). 3 leaves. 38 x 21 cm.*

La importancia de este catálogo radica en la rapidez ya que tenemos todos los documentos ordenados por tema y por obra, lo cual nos ayuda en la búsqueda del tópico de la investigación que estemos realizando. En muchos casos con los suplementos esta búsqueda se complicaba, ya que teníamos de una misma obra, datos esparcidos por diferentes lugares.

Los títulos de las obras aparecen siempre en inglés excepto los casos en que el Archivo posee el documento sólo en francés, por ejemplo *Mime du rêveur*.

Podemos decir que esta publicación, pese a varias carencias (como la ausencia de algunos documentos de Beckett), ofrece al investigador la posibilidad de encontrarse de forma más directa con la descripción detallada de los manuscritos. Nuestra experiencia nos muestra que esta descripción es útil (más en nuestro caso que nos encontramos lejos del Archivo), ya que nos posibilita el estudio genético de una obra de forma más precisa. Sabemos por estos datos qué cantidad de borradores encontramos, es decir cuántas variantes disponibles hay de un texto, en algunos casos las fechas de composición, etc.

Podemos decir que este aporte a los estudios sobre la obra de Beckett es importante para aquéllos que quieran acercarse a sus manuscritos y pensar las

posibilidades que ofrece la lectura de esos textos inéditos. Este catálogo ordena los primeros pasos (y también los siguientes ...) de toda investigación que se desarrolle en este Archivo.

Lucas Margarit

ABSTRACTS

Los Textos Para Nada de Joe Chaikin (Ruby Cohn - University of California)

En este trabajo Ruby Cohn se interesa por las representaciones dramáticas de Texts For Nothing desarrolladas por el actor Joe Chaikin. Cohn recorre la evolución de las distintas propuestas de Chaikin, desde el surgimiento de la idea original hasta las características de la puesta en escena, pasando brevemente por el trabajo de Chaikin junto con otros directores y actores y sobre el texto. La comparación de las puestas se vuelve especialmente interesante al considerar los efectos de un ataque que dejó a Chaikin afásico en el interín entre la puesta en escena original y sus sucesoras.

Joe Chaikin's Texts for Nothing (Ruby Cohn - University of California)

In this paper Ruby Cohn is interested in those performances of Texts For Nothing developed by actor Joe Chaikin. Cohn follows the evolution of Chaikin's different approaches from the original idea to the traits of the actual performance, summarising Chaikin's work with other directors and actors and on the text itself. The comparison of the performances becomes especially interesting when the fact that Chaikin was left aphasic by a stroke in the time between his original performance and its followers is brought into consideration.

La metáfora escénica en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (Eli Rozik -Universidad de Tel Aviv)

Este trabajo revisa la importancia del concepto de metáfora escénica, aplicándola a *Esperando a Godot*. En primer término, se consideran los diferentes modos de predicación (literal y metafórico) y las distintas concepciones de la Teoría Clásica y la Teoría Modernista. Luego, se analiza el Sistema icónico y los aspectos de la metáfora (verbales y no verbales). Por último, se establece una clasificación de estos conceptos y se proveen ejemplos basados en *Esperando a Godot*.

The scenical metaphor in *Waiting for Godot* by Samuel Beckett (Eli Rozik -Tel Aviv University)

The present paper revises the importance of the concept of scenical metaphor, applying it to *Waiting for Godot*. The first part of this work considers the different modes of predication (literal and metaphoric) and the different conceptions of Classical and Modernist Theory. Then the Iconic System and the aspects of metaphor (verbal and non-verbal) are analysed. Finally a classification of these concepts is made, and examples based on *Waiting for Godot* are provided.

Modalidades de apropiación intertextual en Beckett: el caso Leopardi (Daniela Caselli - Università di Trento, University of Reading)

En este ensayo, publicado en 1997 en el *Journal of Beckett Studies*, Vol.6, nro.1, la investigadora italiana desarrolla una lectura poco transitada en el seno de los estudios dedicados a Beckett, es decir la incidencia de la poética de Giacomo Leopardi en la obra del escritor irlandés. El sólido marco teórico, que revisa las diversas relaciones tejidas por la dialéctica intertextual, le permite analizar las múltiples transformaciones del texto aludido desde Dante... Bruno, Vico... Joyce a Molloy. La progresión en las modalidades de apropiación confirmaría la supervivencia de un núcleo de interés deontológico común que Beckett reconociera muy tempranamente al leer a Leopardi.

Different modes of intertextual appropriation in Beckett: the Leopardi case (Daniela Caselli - Università di Trento, University of Reading)

In this essay, published in the *Journal of Beckett Studies* (Vol.6, number 1) in 1997, this Italian researcher develops a reading of Beckett's texts that is seldom undertaken in studying this author, as is the incidence of Giacomo Leopardi's poetics on his work. Her solid theoretical background -which revises the diversity of relationships woven by intertextual dialectics- allows her to analyse the multiple transformations of the text that is alluded to from Dante... Bruno, Vico... Joyce to Molloy. The progression of different modes of appropriation confirms the ongoing existence of a core of deontological interest which Beckett recognised very early in his reading of Leopardi.

Algunas lecturas clásicas en «Echo's Bones» de Samuel Beckett (Laura Cerrato - Universidad de Buenos Aires)

En este el período de la vida de Beckett, que marca el pasaje de una poesía absolutamente libresca y académica, como la de Whoroscope (1930), hacia una mayor incidencia del elemento biográfico en su creación, sin embargo, las intertextualidades literarias son muy variadas y heterogéneas. El trabajo se centra en tres de ellas: la de Ovidio, la de Dante y la tradición del alba provenzal (y los Tagelieder de Walther von der Vogelweide), que se entrecruzan en algunos de los poemas, para construir un entramado de lecturas que reflejan las preocupaciones del joven Beckett en ese momento.

Some classical "precipitates" in Samuel Beckett's Echo's Bones (Laura Cerrato - Universidad de Buenos Aires)

In this period of Beckett's life, marking the passage from an absolutely academic and scholarly poetry, as that of Whoroscope (1930), towards a greater importance of biographical elements in his creation, literary intertextualities are nevertheless very rich and heterogeneous. This article is centered in three: Ovid's, Dante's, and the provençal alba (together with Walter von der Vogelweide's Tagelieder), that intercross in some of the poems to build up a warp of readings reflecting young Beckett's preoccupations at the moment.

En busca de lo incompleto. La proyección del pensamiento científico sobre la obra de Samuel Beckett (María Cristina Figueredo - Universidad de Buenos Aires)

Los discursos científico y literario han influido uno en el otro por largo tiempo. Este trabajo trata, en particular, la visión científica del siglo XX proyectada en el obra de Samuel Beckett y propone a dicha obra como ejemplo de "estructura disipativa". Para ello se analiza el terreno encontrado por los científicos hacia fines del siglo XIX y cómo, en lugar de hallar el orden en el cosmos, el siglo XX halló el caos. Si, como asegura Prigogine, "lejos del equilibrio la materia puede ver", el caos llevaría en sí la semilla de la creación, más aún de la auto-complejización de una obra, asegurando así que para esa obra no rija el segundo principio de la termodinámica.

In search of the incomplete. Projections of scientific thought on the work of Samuel Beckett (María Cristina Figueredo - Universidad de Buenos Aires)

Scientific and literary discourse have influenced each other for a long time. This paper deals particularly with the scientific vision of the 20th century reflected on Samuel Beckett's work and proposes such work as an example of "dissipative structure". In order to do that it will analyze the field which the scientists found at the end of the 19th century and how instead of finding order, the 20th century has found chaos. If Prigogine's claim is true and "far from equilibrium matter can see", then chaos would carry the seed of creation in itself, even the self-differentiation of a work, thus assuring for such work the absence/invalidation of the second principle of thermodynamics.

Entre manuscritos e inconclusiones: el archivo Beckett (Lucas Margarit - Universidad de Buenos Aires)

Este trabajo es un informe acerca de los manuscritos que encontramos en el Archivo Beckett de la Universidad de Reading, Inglaterra. Es una descripción del soporte material de algunos documentos y el comentario de su contenido en relación a las distintas etapas del pensamiento beckettiano. Se comentan no sólo los escritos inéditos, sino también algunas rarezas bibliográficas, como por ejemplo las ediciones numeradas ilustradas por artistas. Presentamos este trabajo como un acercamiento al archivo y las posibilidades de encontrar nuevas formas de aproximación a los textos de Samuel Beckett.

On the manuscripts of the Beckett Archive (Lucas Margarit - Universidad de Buenos Aires)

This paper is a report on the manuscripts found in the Beckett Archive at Reading University, England. It is a description of some of these documents in their materiality and a comment on their contents in relation to different stages of Beckettian thought. Not only are the unpublished writings commented, but also some bibliographic rarities, such as numbered editions illustrated by artists. We wish to present this paper as a means of approaching the Archive and a possibility of finding new ways of tackling Samuel Beckett's texts.

Mantler - Feldman: traducciones musicales de textos de Beckett (Andrea Fernández - Universidad de Buenos Aires)

Este trabajo plantea las distintas relaciones que tienen dos músicos contemporáneos, Feldman y Mantler, con respecto a la escritura de Samuel Beckett. En el primero la idea de descomposición de la palabra, cercana al balbuceo de "What is the word" articula la pieza *Neither*; y el segundo, señala cómo las palabras del poema se articulan con la música, es decir qué relación guardan palabras y sonidos en la obra musical. Tenemos dos ejemplos de cómo la descomposición del lenguaje musical se mimetiza con la poética beckettiana de la imposibilidad.

Mantler - Feldman: musical translations of Beckett texts (Andrea Fernández - Universidad de Buenos Aires)

This paper deals with the different type of relationship of two contemporary musicians, Feldman and Mantler, with the work of Samuel Beckett. The first is concerned with the notion of word de-composition, akin to the aphasic expression in "What is the word", to create his opera *Neither*, while the second concentrates in the articulation of the words in the poem with the sounds in the musical composition. They are two examples of how deconstruction of musical language may reproduce a Beckettian poetics of impossibility.

Leopardi, Friedrich, Beckett: los universos silenciosos (Elina Montes - Universidad de Buenos Aires)

¿Cuáles son los elementos que determinan nuestros modos de aproximación a un texto? Este breve texto expone una intuición de lectura que pone en relación tres obras separadas tanto por su materialidad como por su época de producción pero recorridas por un mismo sentido de inadecuación y de perturbación.

Leopardi, Friedrich, Beckett: silent universes (Elina Montes - Universidad de Buenos Aires)

Which are the elements that determine the way we approach a text? This brief paper sets out to explain an intuitive reading that establishes a link between three literary works differing as much in their materiality as in their time of production, but which are run through by a similar sense of inadequacy and perturbation.

Cuasi modos (Sandra Santana Mora - Universidad de Buenos Aires)

Samuel Beckett se ha obligado a habitar la imposibilidad de los universos inconcebibles que crea la paradoja. La del lenguaje. La de la experiencia. La de la experiencia del lenguaje. La del lenguaje como experiencia. El escribir (traducir) y la traducción (re-escritura) actualizan la condena a reproducir sin pausa ni alivio los ecos del ruido del derrumbe siempre inacabado de Babel. Este trabajo reflexiona sobre el rol de la paradoja en el pensamiento y la obra beckettianos. O mejor, sobre su presencia.

What is the way (Sandra Santana Mora - University of Buenos Aires)

Writing -that is(.) to translate- and translating -that is(.) to overwrite- add topicality to the condemnation of reproducing Babel's fall echoes, perpetually. Samuel Beckett has compelled himself to inhabit the non-habitability of the inconceivable worlds of paradox. The paradox of language. That of experience. The paradox of language experience. That of language as experience. This paper focuses on the role of paradox throughout both Beckett's thought and work. Or, rather, on dealing with its presence.

