

# Algunas figuras de la primera (y última) antropomorfia de Beckett.

Autor:  
Rabaté, Jean-Michel

Revista:  
Beckettiana

2002, 9, 5-25



Artículo

# ALGUNAS FIGURAS DE LA PRIMERA (Y ÚLTIMA) ANTROPOMORFIA DE BECKETT

JEAN-MICHEL RABATÉ (Pennsylvania University)

Como pueden ver, hubo un tiempo en que me interesó la astronomía. No voy a negarlo. Después me ocupó bastante la geología. Luego la antropología me sirvió para cagar una temporadita, junto con las otras disciplinas, como la psiquiatría, que se entroncan con ella, se desentroncan y se vuelven a entroncar según los últimos descubrimientos.

*Molloy*, pág. 50. <sup>a)</sup>

Murphy, patónimo trivial para una silueta estafalaria de bufón conmovedor, bien merece su título y puede con todo derecho inaugurar la serie de nombres ficticios que los textos de la trilogía, comenzando por *Molloy*, recuerdan en distintas ocasiones: “Oh, la de historias que podría contaros, si tuviera un poco más de tranquilidad. Qué turbamulta en mi cabeza, qué procesión de fantasmas. Murphy, Watt, Yerk, Mercier y tantos otros. Jamás hubiera creído que.... sí, sí, lo creo. Historias y más historias. No he sabido contarlas.” (pág. 173). Hacinamiento sorprendente, en efecto, la que conecta el arquetipo irlandés del *bog-trotter* a la turba o populacho de las ficciones pobladas de epónimos M (“yo, mi madre, mi hijo, su madre, Yudi, Gaber, Molloy, su madre, Yerk, Murphy, Watt, Camier y los demás” (pág. 211). ¿Esto significará que Beckett que se ha

vuelto Moran a la búsqueda de Molloy, no habría sabido narrar sus primeras historias? ¿No será más bien que él ha “sabido” demasiadas cosas, comenzando por saber atar un relato, evocar una intriga, describir individualidades? Sin lugar a dudas ha fallado con *Murphy* y su tono más controlado en relación a las fulgurancias barrocas de *More Pricks than Kicks* donde Beckett aprende a dilapidar las posibilidades narrativas que aún veía en la novela; *Watt* será la segunda etapa en la vía de este empobrecimiento, de esta extinción a través de la permutación serial, antes de acceder a la voz monocorde, blanca, neutra, asexual, de *El Innombrable*<sup>1</sup>.

Quizás *Murphy* sea la única obra de Beckett que juega con una “historia” sin reducirse a la misma, por cierto, y que da pruebas de un pensamiento de construcción elaborada. Son cierto tipo de modelos formales que me retendrán aquí, los que Beckett toma prestados de las ciencias del psiquismo, y que mezcla en esta reconquista esplendorosa de las problemáticas de la filosofía post-cartesiana.<sup>2</sup> Hablar de modelo formal presupone ya que el nombre de los “héroes” prefigure una intriga que no se limita a las relaciones de los personajes, ya que este nombre, el nombre irlandés más corriente, singular variante del “Here Comes Everybody” de *Finnegans Wake*, encierra un juego sobre el término griego que significa “forma”, *morphe*.<sup>3</sup> Es de este modo que uno de los nudos esenciales de la novela se encuentra en la descripción de la mente de Murphy, verdadera llave maestra del conjunto. El juego con el concepto clásico de “forma” pudo parecerle a Beckett demasiado evidente, demasiado fundamentado, en el momento de retomar su texto para traducirlo del francés, porque cuando desliza una clave transparente en inglés, después de la primera conversación entre Neary y Murphy, la traducción reemplaza el “griego” del original con “turco”.

Neary le expone a Murphy su concepto sobre el amor, que le hace percibir a la Señorita Dwyer como la sola forma de su universo: “¡Única figura cerrada en un espacio horrible sin forma y vacío!”<sup>b)</sup> el texto se encadena ahí con una ronda de deseos completamente joyceana<sup>4</sup>, y Murphy no puede aceptar los argumentos de su maestro en sabiduría:

- El amor correspondido -dijo Neary- es un cortocircuito.
- *Si es horrible, no es sin forma, dijo Murphy* <sup>c)</sup>

- El amor que levanta los ojos -dijo Neary- cuando está en tormento [...] este amor, Murphy, a ti te es extraño, supongo.
- Chino -dijo Murphy (*Greek, said Murphy*, en la versión original)
- O dicho de otro modo -dijo Neary- la mancha simple, brillante, organizada, compacta, en el tumulto de los estímulos heterogéneos.
- La mancha sin Cordero -dijo Murphy.

(*Murphy*, 12.)

La ironía de la versión inglesa le hace rechazar a Murphy el reconocer la forma que estructura las percepciones de Neary a través de un llamado a cierta falsa etimología que lo liga a él mismo, a la forma. Si él relaciona esta “psicología de la forma amorosa” con un saber libresco, el griego, es porque no está llamado a jugar el rol de sujeto del deseo o de la percepción: se torna sólo objeto de la *quête* de otros personajes, no entra en la ronda de los amantes desventurados y eternamente insatisfechos. La novela ha encontrado ya su estructura: todos los personajes secundarios están en la búsqueda de su objeto M, Murphy, punto de encuentro asintótico de sus deseos ilusorios. El texto inglés le hace decir a Murphy, asintiendo esta vez, “Blotch is the word” (“Mancha es la palabra”). Esto ha sido transformado en “La mancha sin Cordero”, inversión paródica del Cordero sin mancha, que se volvió, a través de una muerte redentora, objeto de todas las “imitaciones” católicas. Cristo le presta aquí, y más rápidamente, un primer travestismo a Murphy, que hemos encontrado crucificado por él mismo a su mecedora, y que caerá, luego, yaciendo en cruz. Murphy hace mancha sin hacer forma y, por lo tanto, esta mancha les permite a los demás personajes elaborar formas. Pero por él mismo no alcanzará el reposo del último rescate más que cuando sepa que esta mancha es verdaderamente ciega, que ata el principio de la forma a la desaparición de las formas.

No quisiera sugerir que Murphy responde a una mística cristiana, que contrastaría sobremanera con los análisis filosóficos y psicológicos de Neary; la traducción francesa ha subrayado este nivel de sentidos (sutilizando la descripción de la primera habitación de Murphy “a mew in West Brompton” en “l’impasse de ‘Enfant-Jésus” [“el pasaje del Jesús Niño”], lo religioso bien desemboca en un pasaje suicida. Pero más suicida aún será para la crítica lanzarse cabeza abajo sobre los símbolos y las claves que parecen sernos ofrecidos en forma demasiado complaciente; eso equivaldría a ese error de lectura que muchos cometen y

que consiste en creer que Murphy se ha suicidado deliberadamente, cuando todo muestra que su muerte es accidental (aun si había podido armar el escenario para que alguien tirara inadvertidamente de la cadena del gas que conducía a su reducto). El consejo dado por las notas finales de *Watt* se aplica a *Murphy* “Honni soit qui symboles y voit.” [“Maldito sea el que vea símbolos”].

Cuando nos sentimos tentados de fijarnos en la textura literal de la novela, la atención escrupulosa por los detalles arriesga perderse en los arcanos de esta cultura omnipresente que Beckett todavía no logra hacer estallar. Sabemos que Murphy ha ido a Cork, antes de perderse en la metrópolis londinense, para intentar sanar su corazón de las “irracionalidades” que lo afligen. El corazón metaforiza a la vez la vida sentimental y el cuerpo todo, y sabemos hasta qué punto la escritura de la novela toma la posta del análisis de Beckett con Bion.<sup>5</sup> Como Bion, que Beckett abandonó para seguir por sí mismo la terapia de su propia división, Neary es abandonado por Murphy, que ha tomado nota del diagnóstico definitivo que se le hace: él está dividido, cortado, fracturado, y la escena inicial insiste sobre su escisión entre “su parte que detesta” (es decir la del corazón y del cuerpo sensual) y “la parte que intenta amar” (su mente). Pero, ¿por qué haber situado la academia privada de Neary en Cork? Estamos autorizados a pensar en una alusión casi respetuosa al padre de Joyce, famoso habitante de Cork y orgulloso de haber transmitido un poco de la befa irónica de su ciudad de origen a su hijo primogénito. Pero la novela indica sólo otra dirección: la que hace de Cork la ciudad del célebre autor de parodias, Francis S. Mahony, que firmaba bajo el nombre de Father Prout. La Señorita Counihan fija su encuentro con Neary sobre la tumba del Padre Prout en el cementerio de Shandon, que alude también a las Shandon Bells de uno de los poemas más conocidos de Mahony. Mahony tenía por costumbre componer “traducciones” de falsos originales griegos o latinos que pretendía haber descubierto, otorgándole de ese modo una falsa antigüedad a sus canciones populares, por ejemplo. “The Bells of Shandon” habría tenido múltiples versiones latinas y griegas, que Mahony escribía con la ayuda de un viejo alumno, Frank Stack Murphy, del que había helenizado el nombre presentándolo como “un oscuro poeta griego”, Στακκοδ Μορφιδηδ. <sup>6</sup> Así entonces el par Morphidès-Mahony parece anticipar otro par de maestro y discípulo, Murphy-Neary. Este nombre de pluma paródico, que hace eco a través de las redes intertextuales, resuena también en las preocupaciones más inmediatas de los personajes. Porque, si desde el comienzo,

la pregunta sobre el amor está hecha en términos de “forma” que estructura el caos, es que Neary es un defensor declarado de la *Gestaltpsychologie*: “Murphy, la vida entera es figura y fondo” (pág. 11).

Ahora, una segunda coincidencia nominal puede ayudar a iluminar las asociaciones de los protagonistas con psicólogos conocidos y discutidos en la época. No puede tratarse más que de otro Murphy, ya que está probado que se multiplican cuando uno explora aunque sea un poco, un Murphy que podría bien haberle servido de fuente principal a Beckett por todo lo que respecta a la psicología y a la psiquiatría en el libro.

El doctor Gardner Murphy fue el primer gran iniciador en lengua inglesa de las grandes teorías de la psicología alemana de principio de siglo, sin olvidarnos, por cierto, del psicoanálisis (pero es revelador que la novela *Murphy*, escrita a todas vistas como una novela psicoanalítica, no mencione jamás los nombres de los psicoanalistas, mientras que los psicólogos sí están presentes). Por este motivo, sus obras, publicadas poco antes de la redacción de *Murphy*, no pueden sino interesar a los lectores de Beckett que quisieran elucidar las referencias algo enigmáticas a la escuela de Würzburg o a la psicología de la forma, independientemente del hecho de saber si Beckett las ha utilizado o no.

La *Introducción histórica a la psicología moderna* de Gardner Murphy se publicó en Londres en 1929 e incluye un suplemento de Klüver sobre los desarrollos de la psicología en Alemania<sup>7</sup>. Desde el comienzo el libro hace un llamado a las concepciones de Descartes, que constituyen el punto de partida obligatorio de toda la reflexión sobre la psicología moderna, y su trayecto conceptual es, por ende, idéntico al del joven Beckett, cartesiano en París en los tiempos de *Whoroscope*, escribiendo *Murphy* en Londres y tomándose enseguida unas largas vacaciones en errancia melancólica por la Alemania hitleriana cuando su novela no encontraba editor<sup>8</sup>. De acuerdo con Gardner Murphy, cuando Descartes radicalizó el dualismo separando el orden de lo mental del de lo psíquico, condujo a la pregunta crucial para toda psicología: ¿cómo el cuerpo puede actuar sobre el alma y viceversa? La teoría de la glándula pineal, ese *conarium* que para Murphy quedará reducido a poca cosa (pág. 12), no resuelve de ninguna manera el problema y las doctrinas clásicas no pueden darle una formulación definitiva. Entonces, y ésta es la tesis de

Gardner Murphy, las concepciones clásicas, incluso y especialmente el asociacionismo de la psicología anglosajona, no salen de ese cuadro dualista.

Las teorías originales de Külpe se elaboran a partir de una crítica al asociacionismo que prevaleció en Europa y en la escuela de Wundt, donde él había sido alumno. Para Külpe, las asociaciones de ideas no alcanzan para dar cuenta de las variaciones de conducta de un mismo individuo, variaciones que podemos observar de una experiencia a otra. Se tratará para él de tomar en cuenta la realidad de las determinaciones inconscientes de una acción y establecer el vínculo entre determinaciones conscientes e inconscientes. Lo que une a los psicólogos de la escuela de Würzburg, fundada por Külpe, a Marbe, Watt y Ach, consiste entonces ante todo en una serie de experimentaciones tendientes a medir los factores de adaptación a las experiencias mismas y a su cuadro.

En un primer momento, Marbe analiza los procesos cognitivos que preceden a la acción<sup>9</sup>, luego Watt y Messer se sirven de los test asociativos para descubrir los procesos mentales que intervienen entre la presentación de una palabra y la respuesta verbal<sup>10</sup>. Esto se realiza a través de experiencias que profundizan las intuiciones de James sobre la corriente de consciencia y paralelamente con la utilización de asociaciones permitidas en listas de palabras sin vinculación lógica que Jung utiliza en psiquiatría en la misma época (en un momento en el que trabaja independientemente de Freud). Los resultados de Watt y Messer parecen confirmar la existencia de “pensamientos sin imágenes” que Stout había evocado en los últimos años del siglo anterior<sup>11</sup>. Los tests ponen de relieve las experiencias de la duda y la certidumbre, de la corroboración y de la recusación tal como las perciben los sujetos, que dan de ellas una descripción en medio de la introspección, y subrayan su propia consciencia de un deber o de una tarea a cumplir que irá de inmediato a estructurar inconscientemente su predisposición a la respuesta.

Finalmente, Ach analiza el modo en que cada individuo llega a una decisión, y clasifica a los sujetos en tipos de decisión de acuerdo con su testimonio. Las “tendencias determinantes” así relevadas se acercan mucho a lo que Jung denominará “tipos psicológicos” sobre la base de ciertos “complejos”, pero en el cuadro de la escuela de Würzburg, se le otorga un gran crédito a la

introspección. Ach le hace una embarazosa pregunta a un sujeto experimental, al que le pide que observe atentamente todas las etapas recorridas antes de llegar a una conclusión. Los defensores de la escuela de Würzburg llegarán entonces a postular la existencia de elementos cognitivos inconscientes, lo que reanima el debate sobre la naturaleza del pensamiento: ¿puede existir un pensamiento inconsciente, no es ésta una contradicción en los términos? Las preguntas formuladas por Ach y Bühler introducen la mayor controversia de la psicología de los años 1900-1910 y alimentan la querrela llamada de “pensamiento sin imágenes”. Y los wundtianos, por su lado, admiten las conclusiones deducidas del método introspectivo pero rehusan garantizar la herética idea de un pensamiento desprovisto de imágenes.

Ahora bien, la doble posteridad de la escuela de Würzburg será la de dar a luz a la *Denkpsychologie*, que por una parte se mantiene cercana a la fenomenología y por la otra se transforma en la nueva *Gestaltpsychologie*. Pero una transformación de esta índole, llevada a buen puerto por Koffka, que había empezado a trabajar en Würzburg, implica una orientación del todo diferente. Ciertamente, él también critica al conductismo, pero se esfuerza por abandonar todo lo que aún está impregnado por el viejo dualismo cartesiano en las teorías de Külpe, Marbe, Ach, Watt, Messer y Bühler, un dualismo que Koffka y Köhler no dejan de identificar con la oposición aún practicada en Würzburg entre los procesos orgánicos y las leyes psicológicas. Pero antes de exponer estas diferencias, es necesario comprender cómo Beckett se sirve de tales teorías en sus novelas.

Un pasaje esencial es aquél que nos expone cómo Murphy logra cada día que le sirvan dos tazas de té cuando no paga ni por una. Murphy le ordena a Vera, la camarera, su té de un modo harto ritual:

La camarera estaba de pie ante él, con un aspecto tan abstraído que él no se creyó con derecho a considerarse a sí mismo como un elemento constitutivo de la situación de ella. Al fin, viendo que no se movía, dijo:

- Traígame..., -con la voz de un maestro disponiéndose a encargar la especialidad de la casa para una excursión de toda la escuela. (pág. 60)

Es entonces que la escena se describe como si se tratara de una experiencia psicológica, con estímulos y respuestas apropiados:

Hizo una pausa tras aquella señal preparatoria, para dejar que se desarrollara el período inicial, el primero de los tres períodos de reacción en los que, según la escuela de Külpe, se dividen los grandes tormentos del enfrentamiento con las punzadas del mundo exterior, y luego soltó el estímulo propiamente dicho-. Una taza de té y un paquete de galletas surtidas. [...] Murphy tenía cierta fe en la escuela de Külpe. Marbe y Bühler podían equivocarse, incluso Watt era sólo humano, pero Ach, ¿cómo podía Ach caer en el error? (pág. 60)

Si Ach aparece aquí como referencia última, seguramente es porque había elaborado experiencias sobre series de palabras desprovistas de sentido que le lanzaba al sujeto para medir exactamente la diferencia entre las fuerzas asociativas y las tendencias determinantes. El trato algo inhumano de Murphy parece ser apreciado por Vera que reconoce ahí su famosa “calidad quirúrgica” ya notada por Wylie. Él ha hecho un “corte” entre los dos vínculos asociativos, lo que hace que la camarera sea eficaz y casi inteligente, ya que ella termina su “performance” sin haber necesitado estímulo alguno. Pero el punto culminante de la acción de Murphy no ha llegado, él deberá simular que el té de Ceylan no es de su agrado, y ha de recurrir a otro estímulo verbal cuidadosamente preparado (que es conveniente citar en inglés, la traducción desplaza notablemente los acentos): “I know I am a great nuisance, but they have been too generous with the cowjuice.’ Generous and cowjuice were the keywords here. No waitress could hold out against their mingled overtones of gratitude and mammary organs”<sup>12</sup>.

Esta vez, es con el inconsciente de la camarera con el que Murphy se enfrenta, y lo podremos reconocer fácilmente, en todo este dispositivo que mira en apariencia al fraude en contra de “un poderío financiero” que le hace pagar su “veneno” diez veces más caro de lo normal, una puesta en escena que juega con la anorexia involuntaria de Murphy a través de un mecanismo de transformación de la práctica de amamantamiento o del desvío hacia una experiencia psicológica en el que la nodriza posee todas las coordenadas. Que el nombre de la camarera sea Vera -lo que la inserta en la serie de mujeres con nombre en a, Celia, Smeraldina, Thelma, Alba de *More Pricks than Kicks*- no hace sino evocar una de las teorías más interesantes del psicoanalista de Beckett, Wilfred Ruprecht Bion, para el que la relación primera entre la madre y el hijo es una relación de verdad; si la madre lo nutre en falsedad, lo nutre con veneno: “La privación de la verdad es análoga a la privación de la nutrición”<sup>13</sup>. Volveré

sobre estos temas más específicamente psicológicos y me limitaré a notar aquí la imbricación entre el dominio inconsciente y la puesta en escena condicionante que le consiente a Murphy salirse con una de sus raras victorias simbólicas en el “gran mundo”. Esta victoria descansa sobre un ardid sobre el principio maternal ya que sabemos que enseguida Murphy podrá consumir “tanta leche y tanto azúcar gratis como pudiera echar mano”. No estamos lejos de los mecanismos de regulación lingüística y alimentaria por el que según Louis Wolfson el “esquizo” llega a nutrirse sin sentirse herido por los violentos *stimuli sonores* emitidos por su madre<sup>14</sup>.

Murphy se remite directamente a las teorías de la escuela de Würzbourg porque éstas confirman su elección de un dualismo radical y lo ponen a prueba en las situaciones en el mundo. Sin embargo es este dualismo que es un obstáculo para Koffka y Köhler, y por lo tanto, por extensión, para Neary. Porque, a diferencia de los psicólogos de la escuela de Würzbourg, creen en una unidad esencial de las formas de la materia y de la mente: es en esto en lo que consiste el dogma del isomorfismo, que resurge bajo el nombre de “isonomía” en las doctrinas “pitagóricas” de Neary<sup>15</sup>. Para Koffka y Köhler, las estructuras psicológicas no se distinguen fundamentalmente en tanto que formas de las estructuras físicas del mundo orgánico. No hay diferencia cualitativa en la distribución de la electricidad en un conductor más que la lima de hierro y nuestra percepción del mundo organizado por esquemas estructurados. Nuestras percepciones imitan más los procesos somáticos que los sobreentendidos y la diferencia no es que de escala, ya que podemos distinguir entre la organización a niveles molares de las grandes masas y la organización a niveles moleculares de los átomos<sup>16</sup>.

Para Koffka, toda la falla de la escuela de Külpe es no haber llevado más lejos la crítica al asociacionismo: se conformó con modificarla y adaptarla agregándole el tema de “tendencia determinante”. Agregarle a las asociaciones una tendencia propia del individuo supone un principio exterior a las determinaciones, una suerte de *deus ex machina* psíquico. Külpe y sus alumnos siguen de este modo en esta óptica de quiebre entre una mecánica ciega y fuerzas mentales dispensadoras de orden. Este dualismo no pueden respaldarlo los defensores de la *Gestalt*, dado que su monismo se inspira, en efecto, más en la dialéctica hegeliana o materialista que en residuos del cartesianismo o del mito de un cuerpo-máquina habitado por un fantasma todopoderoso<sup>17</sup>.

Por eso en la novela Neary es a la vez un hegeliano y un adepto de la Gestaltpsicología. Intenta, por ejemplo, “conciliar los contrarios en el corazón de Murphy” pero no lo logra a causa de su irracionalidad. Beckett se bafa de las pretensiones de síntesis de Neary y parodia la dialéctica hegeliana en el párrafo donde describe las posiciones de sus manos. La posición y la negación se representan respectivamente a través del cierre y la apertura de las manos y la “sublación” observada por Murphy (otro nombre de la síntesis o “traspaso” de la *Aufhebung* que se traduce aquí literalmente) no llega; en lugar de volver a la posición de retorno inicial, o bien de elevarse hacia la cabeza, Neary se rasca violentamente el pecho, el lugar del corazón.

La parodia que propone Beckett de estos intentos monistas de unificar el campo de la percepción no se basa en la elección arbitraria de una filosofía dualista de inspiración cartesiana contra una filosofía monista y dialéctica. Hace jugar la psicología de la percepción y la psicología del deseo en un hiato que remite a la imposibilidad de su conciliación. Cada vez que Neary desea ardientemente una mujer, tiende hacia una estasis en la dialéctica; cuando Wylie desarrolla la teoría de los “dos cubos” (“uno que baja para llenarse y otro que sube para vaciarse”, pág. 45) de la humanidad, Neary espera que el objeto de sus atenciones permanezca estable:

- Lo que gano cortando los cupones de Miss Counihan –dijo Neary-, si te comprendo bien, lo pierdo pagando los corretajes de lo no-Miss Counihan.
- Muy bonita formulación –dijo Wylie.
- No existe ningún no-Miss Counihan –dijo Neary.
- Existirá –dijo Wylie. (pág. 45)

Miss Counihan es el “único síntoma” que se conoce Neary por el momento. Pero, tal como lo recuerda Wylie, cada vez que un síntoma se cura, otro lo reemplaza. Ahí nuevamente, el efecto de ida y vuelta entre lenguaje y psicología de la forma y el de la psiquiatría admiten el cuestionamiento paródico de todos estos intentos de comprensión de lo dado sentimental y pasional. Y, como sea, Neary deberá rendirse ante la evidencia, la tan ansiada posesión de Miss Counihan la reenviará al estado de caos indiferenciado sobre cuyo fondo ella se destacará en adelante, como Miss Dwyer. “En cuanto a Miss Dwyer [...] dio a Neary toda la felicidad que un hombre puede desear, se confundió ella con el fondo frente al cual había destacado tan placenteramente, Neary escribió

a Herr Kurt Kaffka requiriendo una explicación inmediata. No había recibido todavía respuesta” (pág. 39)<sup>18</sup>.

Las oposiciones con las que trabaja Neary juegan en varios niveles. El orden se opone al caos en la vida, como en la percepción opone la figura al fondo; a esto se superpone la oposición entre el rostro amado y la confusión amenazadora de las otras apariencias. Ahora bien, lo que destaca a la figura de su fondo no es, tal como lo pretendiera la *Gestaltpsychologie*, un simple esquema perceptivo, sino más bien obra del deseo. Es el objeto promovido a “figura” por el deseo que se encarga de organizar el campo perceptivo; y el deseo no puede plegarse al esquematismo de las formas ya que, por definición, desde que ha sido colmado, saciado, se anula y renace una *quête* hacia otro objeto que pueda, a su vez, estructurar lo vivido. El reemplazo de la “figura” por un “rostro” amado supone un deslizamiento en el juego de las formas que vuelve absurdo el intento de unificar emociones y percepciones en un campo común. *Murphy* destruyó también las pretensiones de una constitución dialéctica del sentido a partir de lo vivido, ya que no quedan puentes que puedan unir sensaciones, emociones y entendimiento.

La pregunta central de la psicología de la forma, y que recorta en muchos puntos las intuiciones de Beckett, se resumiría en una pregunta que no es la pregunta por excelencia de la metafísica: “¿Porqué hay algo en vez que nada?”, sino su versión perceptiva: ¿Porqué percibimos algunos objetos y no los huecos que existen entre ellos?<sup>19</sup> La figura supone una articulación, un contorno, una definición, o sea la organización de un cuadro racional. Cuando Miss Dwyer no le interesa más a Neary, es devuelta al fondo ambiental, y la primer preocupación de este es entonces romper con “ese pedazo de caos sin herir sus sentimientos” (pág. 39). Neary no sabe “cortar”, como *Murphy*, porque su sistema monista lo priva de esta posibilidad, él necesita constantemente elaborar un objeto de repuesto para seguir viviendo.

Si este caos atemoriza tanto a Neary que está dispuesto a sacrificarlo todo, trabajo, consideración social, movimientos, cuando un objeto se le escapa, se opone a lo buscado por *Murphy*. El drama de la novela es que Celia no ha querido jugar el rol de simple compañera, hueco y puro hueco, sino el de objeto, y que ella ha intentado arrastrar a *Murphy* hacia una *quête* cualquiera (por

ejemplo, la de un trabajo). El esquema dialéctico se aplica, entonces, nuevamente a sus comportamientos y es perfectamente lógico que, desde el momento en que Murphy anuncia con orgullo que ha encontrado trabajo, esto no le interese más a Celia; ella ha comenzado a reemplazar a Murphy en la felicidad contemplativa ligada a su habitación, en el ocio y en la mecedora. Por otra parte, Murphy se ha deslizado hacia otro espacio, un lugar que le ofrece una metáfora de su mente, el hospital psiquiátrico.

Es en este hospital en el que se encuentra con seres que le son cercanos, se le parecen de tal modo que no obedecen ni al esquema dialéctico, ya que habitan un dominio insondable, ni a los efectos espejo que antes habían cautivado a Murphy. Es con Mr. Endon que ve literalmente lo que había amado sólo en su mente. Al finalizar una partida de ajedrez con un adversario cuya única táctica es la de esquivar el combate para devolver los peones a su orden inicial, su mirada queda capturada por la “cola de golondrina” que formaban los miembros de su contendiente, “hasta que no vio nada más, y al poco tiempo sólo lo vio como una confusión vívida, la inmensa floreciente y zumbante confusión o fondo de Neary, fondo afortunadamente sin figura” (pág. 165)<sup>d)</sup>

Esta figura que se confunde luego con una “post-imagen apenas inferior al original” (*Ibid.*) -de acuerdo con el fenómeno de permanencia óptica tan estudiado por los psicólogos de la forma, ya que libera la ley de la simplicación de los contornos que conduce al esquema visual propiamente dicho (y la figura de la “cola de golondrina” es una de las figuras privilegiadas para algunas experiencias)-, se diluye poco a poco y se identifica con la Nada: “... y Murphy empezó a ver la nada, aquella ausencia de color que constituye una tan rara festividad postnatal, ya que su esencia es la ausencia (par abusar de una delicada distinción) no de *percipere* sino de *percipi*” (pág. 165). Esta contemplación de la nada, una nada no dialectizable, ya que se opera por regresión fuera de la historia personal del sujeto para hacer que se encuentre con el estado de beatitud prenatal, conduce nuevamente a la percepción a su relación de ciega simbiosis con la madre. El motivo berkeleiano del *esse est percipi* calza como guante porque es el *percipere* lo que conduce a Murphy hacia su no-ser primero, como a lo Real absoluto: el éxtasis de no haber aún nacido que disuelve la angustia de no haber en sí nacido. Tenemos una vez más el “nacer sin haber nacido”<sup>20</sup>, no abandonar a la madre para evitar las patéticas y ridículas payasadas de la experiencia (“das fruchtbare Bathos der Erfahrung”<sup>21</sup>), no asimilar el

cuerpo a la mente para reemplazar la ronda de objetos del deseo por la Cosa (das Ding), hecha de la nada y de lo real, de lo incognoscible y de lo irracional, de lo inconsciente y de la pureza absoluta.

Este momento de paradójica iluminación a través de las tinieblas nos permite entender mejor el capítulo 6, que describía las tres zonas de la mente de Murphy. La primera zona, que es “clara”, reproduce todavía las experiencias de la vida, dándoles otro sentido, de acuerdo con el soñar despierto que da cuenta de los fantasmas. La segunda, que está en “penumbras”, propone “formas sin paralelo”, a la salida al mundo de la pura imaginación creadora que ya no necesita reproducir lo real. La tercera, la zona “negra”, consiste en “un flujo de formas, una perpetua fusión y separación de formas” (pág. 80). Esta zona concilia lo irracional con un movimiento desordenado y “no newtoniano” con la producción de formas y líneas que se multiplican anárquicamente, aunque ya no haya diferencia entre forma y caos: “Allí él no estaba libre, sino que era una partícula en la tiniebla de la libertad absoluta. No se movía, era un punto en la incesante e incondicionada generación y degeneración de las líneas.” (pág. 80).

Esta zona es la de la beatitud absoluta en la que Murphy intenta proyectarse tan a menudo como le sea posible. Por lo tanto, después de su breve desfallecimiento que le permite aprehender la nada en el hospital psiquiátrico, Murphy busca nuevamente a Mr. Endon y mira otra vez el vacío de sus ojos, la experiencia que se desarrolla no parece ser agradable, más bien evoca a la muerte y al horror. “Lo último que Mr. Murphy vio de Mr. Eldon fue Mr. Murphy no visto por Mr. Endon. Esto fue también lo último que Murphy vio de Murphy” (pág. 167). Murphy, que quería ser “átomo en lo negro de la absoluta libertad”, se convierte en “átomo en lo desconocido de Mr. Endon”.

Comienza entonces una secuencia muy bella pero de forzada pesadilla, a lo largo de la cual Murphy se despoja de toda su vestimenta y luego de todas sus imágenes mentales. Pero este despojamiento se percibe como inquietante, como una pérdida sin fin:

Cuando estuvo desnudo, se tumbó en un macizo de hierbas empapadas e intentó obtener una imagen de Celia. En vano. De su madre. En vano. De su padre (porque no era hijo ilegítimo). En vano. Era lo usual en él fracasar con su madre; y también usual, aunque no tanto, el fracasar con una mujer. Pero hasta entonces

nunca había fracasado con su padre. Vio los puños cerrados y la cara vuelta hacia arriba del Niño de la Circuncisión de Giovanni Bellini, a la espera de sentir el cuchillo. Vio ojos que eran raspados, primero ojos cualesquiera, luego los de Mr. Endon. (pág. 168)

Es en forma sorprendente que la evocación del padre reemplaza aquí a la de la madre, hasta el momento suficiente, tal parece, para aportar la gran calma del éxtasis de la Nada. Más aún, un Padre bíblico, en posición de infligir la circuncisión o de exigirle a su hijo el sacrificio último, se trate de Cristo o de Isaac. Es por cierto el ojo que es “raspado” para abrirse más radicalmente a lo Otro. La experiencia que Beckett describe traza un marcado paralelo con aquella en la que Blanchot lanza una soberbia meditación sobre la visión en un texto que comienza casi en la misma época en la que Beckett escribía *Murphy*, *Thomas l'Obscure*<sup>22</sup>:

Súbitamente, la noche le pareció más sombría, más terrible que cualquier otra noche, como si hubiese realmente salido de una herida del pensamiento que ya no se piensa, del pensamiento tomado irónicamente como objeto de otra cosa que no fuese pensamiento. Era la noche misma. Imágenes que hacían su oscuridad la inundaban. No veía nada y, lejos de sentirse abatido, hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada. [...] Era entonces en este vacío donde la mirada y el objeto de la mirada se mezclaban. No sólo este ojo que nada veía aprehendía algo, sino que aprehendía la causa de su visión. Veía como objeto lo que hacía que él nada viera. En él, su propia mirada entraba bajo la forma de una imagen, en el momento en que esta mirada se consideraba como la muerte de toda imagen.

Para Murphy, este momento corresponde a un abandono, a un des-ser total; no puede formar ninguna imagen coherente, y esta vez, no reconoce ya el vacío, sino un caos de formas fisuradas que lo amenazan. “Trozos de cuerpos, de paisajes, manos, ojos, líneas y colores que no evocaban nada, surgían, se abrazaban y desaparecían, como si se desenrollaran de una bobina a la altura de su garganta” (pág. 168). La versión inglesa agrega de inmediato: “It was his experience that this should be stopped, whenever possible, before the deeper coils were reached.” (Su experiencia le decía que había que parar aquello, siempre que fuera posible, antes de alcanzar los estratos inferiores.<sup>23</sup>). Esta experiencia de la desposesión de imágenes no se superpone, entonces, a la regresión hacia un paraíso fetal, entraña la fuga, y Murphy no se calma sino

cuando logra dominar un poco ese caos a través de un juego sobre los ritmos binarios (camina, luego corre, luego camina, luego corre, antes de meterse en su “cuna” y esperar el “caos” de gas que pondrá fin a sus días).

¿Porqué, entonces, la experiencia de la Nada que parecía tan positiva al finalizar la partida de ajedrez se revierte en un desposeimiento de pesadilla? Una primera respuesta consistiría en sugerir que Beckett no ha podido, o querido, volver compatibles e isomorfos los esquemas de la mente de Murphy que le entregaban por un lado el misticismo y la filosofía (desde Descartes a Shopenhauer, con un poco de Demócrito y de Geulincx) y por el otro la tradición psicoanalítica o psicológica (Jung sobre todo, reforzado con la meditación sobre las aporía y las ilusiones de la percepción). Porque el modelo jungiano, por ejemplo, supone que la zona central del negro total, que representa al inconsciente como centro de la conciencia individual, es una zona peligrosa cuando el sujeto se sumerge en ella; de acuerdo con las palabras de la conferencia de Jung que tanto había impresionado a Beckett cuando intentaba concluir *Murphy* y que cita Deirdre Bair, el paciente o el esquizofrénico son víctimas de su inconsciente<sup>24</sup>. El esquizofrénico está parasitado por los arquetipos del inconsciente colectivo y su actividad inconsciente desborda sobre el yo, lo que puede revelarse fecundo en el caso de un artista o de un creador, pero muy nefasto para lo demás<sup>25</sup>.

Otro análisis, que no puede sino ser prudente y que exigiría aún muchas verificaciones, situaría el modelo del aparato psíquico de Murphy y de sus protagonistas, ni dentro la tradición racionalista del dualismo, ni retomando el motivo jungiano, sino en el marco del estudio de los casos de esquizofrenia que Beckett podría haber conocido, y más específicamente de los que podría haber conocido a través de su propio analista, Bion. Es en efecto sorprendente constatar que las teorías de Bion, elaboradas lentamente en el curso de los años treinta y cuarenta, a partir de numerosos análisis de los esquizofrénicos, divergen poco a poco en relación con la ortodoxia kleiniana sobre la que su trabajo había descansado anteriormente. Después de que Melanie Klein había dado una descripción muy afinada de las proyecciones e introyecciones de los objetos buenos y malos, Bion intentó por su lado proponer un modelo de “teoría del pensamiento”. Este modelo logra efectuar en modo decisivo la conexión entre los “pensamientos sin imágenes” de los psicólogos de la escuela de Wurzburg y los conceptos fundamentales del psicoanálisis<sup>26</sup>. Para Bion, pensar

no es simplemente producir objetos mentales sino que consiste en un acto que es superado por su propio pensamiento; para él, el pensar estaría siempre más cercano a la visión paradójica que describe *Thomas l'Obscur*: un pensamiento que ya no se piensa, tomado irónicamente como objeto por otra cosa que no sea pensamiento. Esta otra cosa es un aparato: el pensar no se considera más, entonces, “como un simple producto del acto del pensar”, es un “desarrollo de la psiquis hecho bajo la presión de esos pensamientos y no de otro modo”<sup>27</sup>. Bion llama “función alfa” la que hace nacer esos pensamientos que nos obligan a pensar, que son conceptos vacíos, esquemas generales que de inmediato pueden transformar los elementos vividos en imágenes, sueños, recuerdos. Los elementos alfa se acercarán a lo que llamamos “la verdad”, pero una verdad vacía, a ser llenada por lo dado, y fundada en la auténtica relación entre madre e hijo. Lo esencial es que la actividad del pensamiento descansa sobre un aparato de conceptos vacíos (lo suficientemente elásticos para incluir las grandes instancias de la metafísica freudiana, por ejemplo Eros y Thanatos) y que tan sólo el vacío permite conectar lo somático (la organización de los cuerpos en órganos y en síntomas) y lo psíquico (que en sentido amplio no se diferencia de lo intelectual). En este sentido comprendemos el esfuerzo de teorización del psicoanálisis, el más clínico, aquél que trabaja con los esquizofrénicos, como una total subversión con relación a los presupuestos de la *Gestaltpsychologie*; lo que prima no son ya las relaciones que estructuran los contornos y las formas de los objetos en el espacio sino el vacío que los separa. La “capacidad negativa” es la más fundamental de todas las afirmaciones de un deseo positivo que persigue a sus objetos, siempre en otro lado, siempre en el lugar del objeto ya irremediabilmente perdido.

Será vano pretender que todo esto viene de Bion, que habría mágicamente transmitido, de sillón a diván, lo esencial de sus enseñanzas elaboradas casi treinta años después del análisis a Beckett. Disponemos sólo de nuevos modelos para interpretar la obra, modelos formales que sean aptos para percibir, debajo de las formas, la Nada, vacío o silencio que los trae. Murphy es a la vez la conciencia privilegiada de la novela y el lugar del vacío, porque la experiencia de la Nada es aquélla que responde a la *quête* desesperada de los objetos. Es esta Nada última que él conecta con Celia, más allá del duelo .... Los otros textos de Beckett se apoyarán sobre todo lo que se ha entrelazado en algunas páginas de una impactante densidad. El vértigo que probamos ante el balanceo

nihilista de este héroe succionado por el vacío nos es ofrecido como el punto medio entre la total inmovilidad y la absoluta rapidez, como un arresto ante la repetición infinita de una palabra neutra y después de los últimos petardos de la fiesta verbal post-joyciana.

Comprendemos ahora hasta qué punto las formulaciones que hacían del capítulo 6 sobre la mente de Murphy una llave maestra fuesen insatisfactorias; el centro no se alcanza con la muerte de Murphy, ya que la novela continua un poco más (y Beckett se explica con gran lucidez en una carta a McGreevy<sup>28</sup>). El centro es separado ineluctablemente y desde el comienzo. La *Quête* se anula en el vértigo del Vacío y descubre la nada sobre sus pasos, lo que elimina también la tabla de salvación humanista que los defensores declarados del “teatro del absurdo” del postguerra pretendía tenderle a Beckett. La muerte de la “antropomorfía” y la burla hacia las mujeres demasiado “antropoides” (como es el caso de Miss Counihan, descrita como “excepcionalmente antropoide” (pág. 84) es la condición para que el lenguaje deje hablar a la verdad, aunque sabe que no puede decirla completamente. El vacío de la ontología y la nada de la antropología admiten esta inquietud ética que se halla en el corazón de toda la obra de Beckett, obsesionada por la ausencia de significación y el deber de decir para crear sentido en el mundo de los hombres. Lo que no desemboca ni sobre un humanismo ni sobre el nihilismo, sino sobre una exigencia de verdad cada vez más pronunciada. Una verdad de esta naturaleza acepta nacer, o más bien quedarse en un estado de nacimiento perpetuo, aunque esto implique una horrenda sensación de derrumbe interno, aunque prescinda una vez y para siempre de las formas estructuradas. Hay en este reconocimiento algo así como la aceptación de un destino; es lo que sugiere *Molloy*:

Y también meditaba sobre mí mismo, sobre lo que de algún tiempo a esta parte había cambiado en mí [...] Y lo que veía se parecía más bien a un desmigajamiento, a un derrumbamiento implacable de cuanto desde siempre me había protegido de aquello en lo que desde siempre estaba condenado a convertirme. O como si estuviera asistiendo a una especie de perforación hacia no sé que día y qué rostro, conocidos y abolidos. Pero cómo describir aquella sensación sombría y pesada, chirriante y pedregosa, que de pronto se hacía líquida. Y entonces veía una pequeña esfera que ascendía lentamente de las profundidades, a través de aguas sosegadas, primero compacta, apenas más clara que los molinos que la escoltaban, para convertirse de pronto en un rostro, con los orificios de los

ojos y la boca y los demás estigmas, sin que se pudiera saber si era un rostro de hombre o de mujer, joven o viejo, ni si su serenidad no se debe también a un efecto del agua que le separa de la luz. (*Molloy*, 187)

(Traducción de Elina Montes)

## NOTAS

<sup>1</sup> Citaré cada vez que esto sea posible la versión francesa de los textos escritos luego en inglés: *Murphy*, Picador, Pan Books, 1973, y *Murphy*, novela, Éditions de Minuit, 1965. *Molloy*, Éditions de Minuit, 1951. Para el tema del “bog” (que en Irlanda significa pantano, turbera, turba) que conecta a Joyce con el joven Beckett, me referiré a mi artículo “Bogland, quelques tours de tourbe, de Joyce à Heaney”, *Critique*, “Un lieu: ‘Irlande’”, junio-julio 1982, nr. 421-422. [“La tierra del bog, algunas vueltas de turba, de Joyce a Heaney”].

<sup>2</sup> Los comentaristas, desde Kenner a Hesla, siempre han puesto el acento sobre las relaciones complejas de Beckett con Descartes, especialmente por la intermediación de Gueulincx que se cita en *Molloy*.

<sup>3</sup> Sighle Kennedy, en *Murphy's Bed, A Study of real sources and surreal associations in Samuel Beckett's first novel*, Bucknell University Press, 1971, consagra un desarrollo interesante al concepto de “forma” que combina con el de Sueño con la intermediación de Morfeo, el dios del sueño; cft. pág. 62-64.

<sup>4</sup> Comparar *Ulysse*, traducción Morel, Larbaud, Gilbert y Joyce, Gallimard 1948, págs. 326-327 (“L’amour aime aimer l’amour. L’infirmière aime le nouveau phramacien. L’agent 14 A aime Mary Kelly”, etc.) [“El amor ama amar al amor. La enfermera ama al nuevo farmacéutico. El agente 14 A ama a Mary Kelly”], y lo que Beckett le agrega de “raciniano” conservando una intención paródica: “Así era el amor de Neary por Miss Dwyer, la cual amaba a un cierto teniente Elliman de la aviación, que amaba a una cierta Miss Ferren ... (etc.) ... que amaba a Neary” (*Murphy*, op.cit. en b, pág. 11)

<sup>5</sup> Cft. la biografía de Deidre Bair, *Samuel Beckett*, traducida por Léo Dillé, Fayard, 1979, pág. 167 y siguientes.

<sup>6</sup> Para mayores detalles, consultar Vivian Mercier, *The Irish Comic Tradition*, Oxford, 1962. pág. 223-224.

<sup>7</sup> Gardner Murphy, *An Historical Introduction to Modern Psychology, with a supplement by Heinrich Klüver*, Londonm Kegan and Paul, 1929.

<sup>8</sup> Cft. Bair, págs. 115-231.

<sup>9</sup> Gardner Murphy, *A Historical Introduction*, pág. 237.

<sup>10</sup> *Ibid.*, págs. 237-238.

<sup>11</sup> Alrededor de 1896, *ibid.*, pág. 238.

<sup>12</sup> La traducción de Beckett elimina el tono educado del comienzo de la frase, y transforma “órganos mamarios” en algo más abstracto: “Je vous emmerde, je le sais bien, mais que voulez-vous, ils m’ont foutu tout plein de jus de vache. ‘Emmerde’ et ‘vache’ furent ici les mots actifs, nulle serveuse ne pouvait résister à leurs harmoniques mélangées d’amour et de maternité.” [“Se muy bien que la jodo, pero qué quiere, me lo han estropeado por completo lleno de jugo de vaca. “Jodo” y “vaca” fueron aquí las palabras detonantes, ninguna camarera podría resistir sus armónicas resonancias de amor y de maternidad”].

<sup>13</sup> Esto se extrajo del artículo fundamental sobre el que volveré más adelante, “Théorie de la pensée” [“Teoría del pensamiento”] (leído en el Congrès d’Edimbourg, julio-agosto, 1961), traducido al francés en la *Revue française de psychanalyse*, tomo XXVIII, nr. 1, enero-febrero 1964, pág. 83.

<sup>14</sup> Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, [El esquizo y los lenguajes], Gallimard, 1970.

<sup>15</sup> Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology*, New York. 1920, que funda la psicología sobre el concepto, y Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, London, 1935 (es este último texto que parece haber sido la fuente de Beckett y sobre el que basa la psicología de la forma), págs. 62-67.

<sup>16</sup> *Principles of Gestalt Psychology*, págs. 25-28 y 55-61.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 559 y siguientes para una presentación de las teorías de la escuela de Würzburg y sus críticas al nombre de monismo y de “isomorfismo”.

<sup>18</sup> ¿Es una distorsión voluntaria la que acerca Kurt Koffka a Kafka?

<sup>19</sup> *Principles of Gestalt Psychology*, pág. 208: “Why we see things and not the holes between them.”

<sup>20</sup> *Watt*, traducción al francés de Agnès et Ludovic Janvier con el autor, Éditions de Minuit, 1968, pág. 261.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 267.

<sup>22</sup> *Thomas l'Obscur*, págs. 20-21.

<sup>23</sup> *Murphy*, pág. 141, para el original. La traducción francesa dice sólo: “Il préfère ne pas attendre les couches inférieures” (pág. 180) (Prefirió no llegar a los estratos inferiores).

<sup>24</sup> Cft. Bair, págs. 194-198. El esquema de zonas de la psique que elabora Jung en ese momento mantiene relaciones con el de las tres zonas de la mente de Murphy, si aceptamos ver en la zona oscura la del inconsciente colectivo y arquetípico. Beckett no podía ignorar las teorías de Jung concernientes a la creación literaria, porque el artículo, entonces célebre de Jung, “Psychology and Literature”, había sido traducido por Jolas y publicado en el nr. 19/20 de *transition*, que publicaba también un poema de Beckett “For future reference”. Puede consultarse el artículo de Jung en la recopilación *The Spirit in Man, Art and Literature*, traducida por R.F.C. Hull, Princeton, 1971, págs. 84-105.

<sup>25</sup> Jung intenta hacer una psicología del arte y no del artista, protestando implícitamente contra la reducción a una neurosis individual de las grandes creaciones como él podía encontrar en algunas producciones freudianas. Cft. “Psychology and Literature”, *ibid.*, págs. 93 y 103-104.

<sup>26</sup> Para una apreciación de conjunto de la obra de Bion, fallecido en 1979, cft. la necrológica que lo consagra en la *Revue française de psychanalyse*, tomo XLIV, nr. 2, marzo-abril 1980, págs. 349-354, como así también la introducción de André Green a los *Entretiens psychanalytiques* de Wilfred R. Bion, traducidos por B. Bost, Gallimard, 1980, págs. IX-XXI.

<sup>27</sup> “Théorie de la pensée”, *Revue française de psychanalyse*, *op.cit.* pág. 76. Cft. la importante colección de los primeros textos de Bion sobre el pensamiento, *Second Thoughts*, London, Heinemann, 1967.

<sup>28</sup> Citada por Bair, pág. 213. Beckett evoca la “mezcla de compasión, de paciencia, de mofa y de ‘tat twam asi’ “ con la que ha dotado a Murphy en su

novela. No sin evocar las calidades “negativas” (“negative capability” de Keats) que Bion preconiza en su análisis. El leitmotiv de Bion es una cita de Freud escribiéndole a Lou Andréa-Salomé: “Sé que, después de escribir, debo encegucarme artificialmente para poder concentrar toda la luz sobre un punto oscuro.” Cft. los *Entretiens psychanalytiques*, págs. 106, 200 (con un juego sobre el “agujero negro”), 244, etc.

### Notas de la Traducción:

- a- Samuel Beckett. *Molloy*. Barcelona: Lumen, 1989. Traducción del francés: Pedro Gimferrer.
- b- Seguiremos, cuando posible e indicando su paginación, la versión de Gabriel Ferrater para *Murphy*. Barcelona: Lumen, 1990. Aquí, sin embargo Ferrater traduce “Unique figure fermée dans un lieu hideux sans forme et vide” por “La única figura encerrada en el desierto sin forma” (pág. 11).
- c- Esta respuesta de Murphy no figura en la edición castellana.
- d- Ferrater traduce aquí “..... confusión o fondo de Murphy, consoladoramente libre de cara”, cuando el francés reza: “.... confusion bourgeonnante et bourdonnante de *Neary*, fond par bonheur sans figure”. No tenemos la versión original inglesa para saber si se trata de una modificación del autor.