

860
BCSB
199



Beckettiana

CUADERNOS DEL SEMINARIO DE BECKETT



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

- En el año de su centenario -

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

5

1996

Decano
Prof. Luis A. Yanes
Vicedecano
Prof. José Emilio Burucúa
Secretario Académico
Lic. Ricardo P. Graziano
Secretario de Investigación y Posgrado
Prof. Félix Schuster
Secretario de Supervisión Administrativa
Dr. Antonio Marcelo Scodellaro

Prosecretaria de Publicaciones
Prof. Gladys Palau
Coordinador Técnico de Publicaciones
Lic. Mauro Dobruskin

Consejo Editor
Berta Braslavsky
Francisco Bertelloni
Susana Romanos de Tiratelli
Fernando Rodríguez
Adrián Vila
Susana Zanetti
Carlos Herrán

Beckettiana. Publicación anual del SEMINARIO DE BECKETT.
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
Año 5, 1996.
Dirección
Dra. Laura Cerrato

Correspondencia a: T. Guido 135 - (1834) - Temperley - Argentina - Tel:284-0624
e-mail: qcerrato@criba.edu.ar
postmast@liting.filo.uba.ar

Composición y Armado
Nicolás Espósito

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 1996
Puán 480 Buenos Aires Argentina

SERIE: FICHAS DE CATEDRA

ISSN : 0327-7550

INDICE

ARTÍCULOS Y NOTAS

Abandonné Samuel Beckett	7
Beckett, una estatua y un recuerdo Geneviève Asse	9
Beckett y Cixous: Extranjeros en el lenguaje Mary Bryden	11
Samuel Beckett, Fritz Mauthner y los límites del lenguaje Linda Ben-Zvi	23
Beckett o el silencio de la memoria (Una lectura de <i>Krapp's Last Tape</i>) Gloria Peirano	59
Apuntes para una aproximación a las poéticas de Joyce y Beckett Elina Montes	73
RESEÑAS Y DOCUMENTOS	
Samuel Beckett Carta Alemana de 1937	89
Mantler, Michael. <i>Many Have No Speech</i> . Lucas Margarit	95
<i>Mercier & Camier</i> en la Fundación Banco Patricios. Lucas Margarit	96
Cochran, Robert. <i>Samuel Beckett. A Study Of The Short Fiction</i> . María Inés Castagnino	97
ABSTRACTS	100

**ARTICULOS
Y NOTAS**

ABANDONNÉ
SAMUEL BECKETT

Lieu du crâne noir clos seul le crâne front posé sur une planche vide alentours. Seul le crâne sans plus ni tronc ni trait fixe dans le noir. Crâne lieu dernier lieu des reste où luit de loin en loin dans le noir un reste. Derniers restes des jours du jour jamais lumière aussi faible que la leur aussi blanche. Exemple une main ouverte poigné ceint du fil d'argent doigts recourbés comme pour fondre. Seule la main avec poigné sans plus lent éclair dans le nom. Ainsi à la fin il commence le crâne à se faire pour finir s'éteindre recommence au lieu d'abandonner.

1971

ABANDONADO

Lugar del cráneo negro cerrado solo el cráneo frente reclinada sobre una TABLA vacío alrededor. Solo el cráneo sin más ni tronco ni rasgos fijos en lo negro. Cráneo lugar último lugar de los restos donde brilla de lejos en lejos en lo negro un resto. Ultimos restos de los días del día nunca luz tan débil como la de ellos tan blanca. Ejemplo una mano abierta con el puño ceñido del hilo de plata dedos encorvados como para FUNDIRSE/GOLPEAR. Solo la mano con puño sin más lento relámpago en el nombre. Así al final comienza el cráneo a hacerse para terminar extinguirse recomienza en lugar de abandonar.

1971

Traducción y nota: Laura Cerrato

Este texto, bastante más extenso y con variantes importantes formará parte, más adelante, de *Pour finir encore et autres foirades* (Paris: Minuit, 1976).

BECKETT, UNA ESTATUA Y UN RECUERDO ¹

Geneviève Asse

S.B.S. Usted hizo un libro con Beckett...

G.A. Beckett me fascinó siempre y no soy la única. Yo lo había encontrado en lo de Jean Bauret acompañado de su mujer quien era música. Luego lo volví a ver en el barrio de mi madre; él vivía en el Boulevard Saint-Jacques, no lejos de mi *atelier*. El ya conocía mi pintura y con motivo de una gran exposición en el C.N.A.C., en 1971, le pedí un texto para hacer con él un libro acompañado con grabados. Me respondió que ya no escribía más, pero que buscaría entre sus papeles. Algún tiempo después vino a mi *atelier* y me dio un texto breve que formaba parte, me dijo, de sus trabajos para *Têtes mortes*. El texto no tenía título y, como yo le reclamé uno, me volvió a visitar y me lo participó: *Abandonado*. Ese título me encantó y creo que él era feliz con el proyecto. Un poco más adelante, hice un descubrimiento: a Samuel Beckett le gustaba caminar y, a menudo, tomaba el café en el P.L.M. del boulevard Saint-Jacques, para luego ascender por el boulevard Blanqui. En este trayecto, que es el que sube hacia mi *atelier*, hay una casa que en otra época fuera destinada a los niños de la Asistencia Pública. Frente a ella, en un rincón verde, se puede ver la estatua de un niño, de 1880, reclinado a medias, debajo de la cual había una inscripción en letras altas y clásicas: *Abandonado*. La estatua todavía existe y fue al pasear yo misma por el lugar que la descubrí y tuve la certeza que allí fue donde Beckett encontrara su título. Nunca le hablé de ese descubrimiento tan asombroso y conmovedor, pero mucho tiempo después le conté esta anécdota a uno de sus grandes amigos ingleses²; quien no solo

comparte mi certeza, sino que además fotografió la estatua. De este modo nació doblemente nuestro libro, *Abandonné*.

S.B.S. ¿Qué decía él al mirar su pintura?

G.A. Casi no hablaba. Miraba. Me pedía que sacara dos, tres telas, no más, y se quedaba largo tiempo frente a ellas, sin hablar. Yo esperaba que me dijera una palabra, pero la palabra no llegaba a menudo. Luego se iba. Cuando volvía al *atelier*, quería volver a ver las mismas telas. Una vez me dijo: "Es trabajar sin red". Fue todo. Cuando vio el libro pareció muy contento, recorriendo los numerosos grabados reunidos en el centro de las páginas, los trazos incisivos del buril, el engranaje de silencio, precisamente como una segunda escritura. Creo que le gustó. Son recuerdos inolvidables.

NOTAS

¹ Este fragmento está tomado del libro de entrevistas de Silvia Baron Supervielle, *Un été avec Geneviève Asse*, que se publicará en París, en septiembre de 1996, en las ediciones L'Echoppe.

² Creemos que se trata de James Knowlson, aunque él no lo ha confirmado.

Traducción y notas: Laura Cerrato

BECKETT Y CIXOUS: EXTRANJEROS EN EL LENGUAJE

Mary Bryden

Al leer el gran número de cursos anunciados en las revistas y los periódicos, es fácil tener la idea de que la creación literaria tiene algo que ver con la adquisición. Después de pagar el costo, los estudiantes se hallan incitados a creer que las estructuras, los estilos y las técnicas que adquirirán dentro de este ambiente regulado van a equiparles para una vida de realización imaginativa.

Sea que la identificase en el embarcadero de Dun Laoghaire o no, la percepción de Beckett de la escritura es radicalmente diferente. Para él, la escritura llamada creadora es también de-creadora. Sólo los dioses pueden crear algo de nada. El punto de partida es el mismo: nada. Pero Beckett mira a la nada. El lector mira a Beckett mirando a la nada. El lector mira a la nada. Nada es un sitio donde se puede vivir, a condición de que uno siga moviéndose. Si sigues moviéndote, como Molloy, entonces doce piedras pueden reducirse a una sola, después a nada. Sin embargo no es ya totalmente nada, porque ellas estuvieron allí un día: ayer.

El artista israelí, Avigdor Arikha, que llegó a ser un gran amigo de Beckett, describe su trepidación al mostrar por primera vez a Beckett los lienzos que resultaron de su abandono de la pintura abstracta. Beckett contempló durante media hora este realismo nuevo, entonces asintió con la cabeza. 'For him', observa Arikha, 'art has to be moving: that's the important thing' [Para él, el arte tiene que ser móvil: es lo más importante].¹

Supongo que eso no quiere decir que el arte condensa, por decirlo así, en un congelado de imagen, un instante de acción, sino que el arte ha de ser provisional, estar en tránsito, en tratos consigo mismo y con el espectador o lector. Esto corresponde, me parece, a la distinción que hace la escritora francesa Hélène Cixous entre la 'oeuvre d'art' [obra de arte] y la 'oeuvre d'être' [obra de vida o de ser]. La primera es estática, completada, se saca a relucir; la otra late, está provisional, en evolución.

Arikha preguntó luego a Beckett por qué dejó de escribir sobre el arte después de los años cuarenta, y Beckett contestó: 'I don't want to pull all the covers over to my side of the bed' [No quiero tirar todas las mantas a mi lado de la cama] (p.105). 'Tirando todas las mantas', Beckett no sólo se habría rodeado, sino también habría afirmado una propiedad artística que era totalmente contraria a su carácter.

Estas dos ideas - la de dejar sueltas las mantas (desnudarse), y la del movimiento - son las dos esenciales para la dinámica de la escritura de Beckett. Respecto a esto, Beckett y Cixous se pueden afiliar, en que ambos han abrazado la noción según la cual la escritura no se funda en la autoridad ni la familiaridad sino en la pobreza, el destierro y la extrañeza.

¿En cuáles niveles, pues, podemos comprender esta pobreza, este destierro? Hasta cierto punto, la obra es en sí misma obra de extrañeza o de enajenación. Muchos escritores prolíficos prefieren el hecho a la obra. Es decir, mientras que sacan gusto del haber escrito, o de la preparación para la escritura, detestan la obra. Es difícil relacionar esto con Beckett o con Cixous, en quienes esta jerarquía de estados se junta en la compulsión decisiva de escribir: suceso en que el gusto o el dolor del escritor son accidentales. Toda obra, para ellos, debe salir no tanto de una disposición apropiada como de un desposeimiento, un vaciamiento.

La experiencia de la extrañeza de la escritura y del proceso de escribir es más accesible a los que, como Beckett y Cixous, han experimentado la extrañeza o lo extranjero en toda la extensión de estas palabras. Hélène Cixous nació en Argelia en 1937 de una familia judía. Su madre era alemana y había salido de Alemania en 1933 después del acceso de Hitler al poder. Su padre nació en Argelia, pero su familia había vivido en Marruecos antes de establecerse en Argelia y, como muchas familias sefardíes en el Medio Oriente, hablaban español en casa. Su padre murió cuando Cixous era muy joven; su madre y su abuela la educaron por medio del alemán. Aprendió el inglés y el francés en la escuela, pero, como dijo en una entrevista, sentía

que no era ni de Francia ni de Argelia. Cuando se fue a estudiar a la universidad en Francia, le parecía que su 'extrañeza' la percibían los otros en tres niveles: era de Argelia, era judía, y era mujer. En su ensayo, 'La venue à l'écriture', describe como estos datos le parecían constituer tres motivos que la excluían de entrar en el jardín santificado de la Literatura Francesa, tal como había sido expulsada un verano de la catedral de Colonia por un cura oficioso a causa de sus brazos y su cabeza descubiertos: 'Pas le lieu d'où écrire. Pas de patrie, pas d'histoire légitime. Ni certitude, ni propriété. Pas de langue sérieuse déclarée' [No hay lugar desde dónde escribir. Ni patria ni historia legítima. Ni certeza, ni propiedad. Ninguna lengua sería declarada].²

De estas aparentes negaciones o ausencias nació la fascinación de Cixous con el lenguaje y con la escritura. Sentir la extrañeza del lenguaje llano le impedía, más bien la invitaba a sentirlo, a probarlo, a extender sus límites, a percibirlo como ilimitado. Como lo describe en 'La venue à l'écriture': 'Pas de savoir. Surtout aucun savoir. De diplôme d'écriture: aucun. Affiliation: nulle. Modèle: point. L'infinie' [Ningún saber. Sobre todo ningún saber. Título de escritura: ninguno. Afiliación: ninguna. Modelo: ninguno. Lo infinito] (p.46). Cuando recuerda su propio auto-interrogatorio: 'Mais écrire? De quel droit?' [¿Pero escribir? ¿Por qué razón?] (p.21), provee así su propia contestación ganada con el sudor de la frente. En un texto primero Beckett también refuta el concepto del arte como emanación de los que tienen el 'derecho' de ejercerlo. En *Le monde et le pantalon*, exclama: 'Droit! Depuis quand l'artiste, comme tel, n'a-t-il pas tous les droits, c'est-à-dire aucun?' [¡Derecho! Desde cuándo el artista, en sí mismo, no tiene todos los derechos, es decir ninguno?].³ El único 'derecho' del artista, como Beckett lo declaró famosamente en el tercer diálogo con Georges Duthuit, es el derecho 'to fail, as no other dare fail' [de fracasar, como ningún otro se atreve a fracasar]. El retirarse del fracaso no es más que 'art and craft' [arte y oficio], o 'estheticized automatism' [automatismo estetizado].⁴

Como Cixous, Beckett empezó a escribir en francés con mucho conocimiento; estaba enterado de lo forastero de este idioma. El escritor francés Charles Juliet comunica una conversación que tuvo con Beckett en 1968: 'S'il a choisi notre langue, c'est parce que, pour lui, elle était neuve. Qu'elle gardait un parfum d'étrangeté. Lui permettait d'échapper aux automatismes inhérents à l'emploi d'une langue maternelle' [Si él ha escogido nuestra lengua, es que, para él, era nueva. Tenía perfume de extrañeza. Le permitía escaparse de los automatismos inherentes al empleo de una lengua materna].⁵

Por cierto, cuando optó por vivir en Francia, Beckett se distanciaba de una madre biológica y de una madre patria (Irlanda). Escribiendo la primera novela de la trilogía, *Molloy*, novela que se abre en el cuarto de la madre del narrador, Beckett renuncia a su lengua materna. Si él hace un viaje hacia la madre, éste ha de hacerse viniendo de lejos. Distancia que, como lo explicó Beckett a su colaborador en la traducción inglesa, el recién desaparecido Patrick Bowles, prestaba claridad a sus ideas: 'In French, without all the old associations English has for me, I was able to get at it more clearly; the outlines were clearer' [En francés, sin toda la vieja carga semántica que el inglés posee para mí, pude alcanzar la meta más claramente; los contornos sobresalían más].⁶

Hélène Cixous está de acuerdo con este anhelo de orfandad en la obra, como dice en 'La venue à l'écriture': 'Ni père ni mère, ni frère ni homme ni soeur, mais l'être qu'à l'instant l'amour nous propose de devenir' [Ni padre ni madre, ni hermano ni hombre ni hermana, pero el ser que al instante el amor nos propone devenir] (p.55). Es una opción radical: una disolución del contexto y de la genealogía. Conduce a lo incomprendible y a lo innominable, al sitio que describió Beckett a Charles Juliet: 'Il faut se tenir là où il n'y a ni pronom, ni solution, ni réaction, ni prise de position possible' [Hay que mantenerse allí donde no existen ni pronombre, ni solución, ni reacción, ni toma de posición posible] (p.49).

Nadie, por supuesto, puede escribir en una posición de entera neutralidad. Todos tenemos biografías y recuerdos. Un desterrado voluntario, lo mismo que Jano, puede contemplar al menos dos culturas. Pocos pueden contemplar más de tres o cuatro. Pero no se trata de contabilidad. Tanto Beckett como Cixous sostendrían que lo que Beckett llamaba 'the flavour of strangeness' [el sabor de la extrañeza] es para ellos esencial a la obra.

Sin embargo, el destierro geográfico o cultural no es requisito previo: los dos escritores se identificarían con el anhelo de ser extranjeros en su propia lengua materna. Gustave Flaubert comprendió esto muy pronto en su carrera de escritor. Describió a un amigo cómo la experiencia de oír la palabra más trivial podía a veces fascinarle por su extrañeza, como si escuchara una lengua extranjera. El énfasis dado al oír es importante. Beckett reveló a su amigo André Bernold: 'J'ai toujours écrit pour une voix' [He escrito siempre para una voz],⁷ y Cixous explicó en un congreso en 1990 que: 'Quand je commence à "écrire", je n'écris pas, je me pelotonne, je deviens une oreille, je suis un rythme' [Cuando empiezo a escribir, no escribo, me amontoño, me

hago oreja, soy un ritmo].⁸ Ser extranjero en el lenguaje quiere decir que uno adopta a menudo el papel de oyente o de procesador de palabras. Abrazar la extrañeza es renunciar al entendimiento, aunque no al deseo de entender. Por eso, Jean-Paul Sartre observa en su largo análisis de Flaubert, *L'idiot de la famille*: 'La langue étrangère, [...] c'est [...] le langage saisi comme étranger: [...] il suffit de [...] se tenir devant lui en état de pure passivité' [La lengua extranjera, [...] es [...] el lenguaje percibido como extranjero: [...] basta [...] tenerse frente a él en un estado de pura pasividad].⁹

Dicha pasividad es oximorónica, pues es un estado de pasividad activa. Sus experiencias se fundan en dos lenguas al menos; como en Beckett y Cixous, es una actitud que siempre está oscilando entre dos puntos. Es 'transposicional', entre posiciones. Como lo indicó Sartre, este territorio, en el que el lenguaje es no sólo extranjero sino también se percibe en su extrañeza, es igualmente el del juego de palabras. El retruécano se opone muy apropiadamente al estado de destierro, en el que prevalece una perspectiva binaria. Como observa Walter Redfern en su libro sobre los juegos de palabras: 'It is hard to be entirely serious in your non-native tongue - or even, unrelievedly, in the maternal. You see the second language from the outside, and its mechanisms, its automatism, are that much more apparent to you' [Es difícil tomar las cosas enteramente en serio en su lengua adoptiva - ni siquiera, continuamente, en la materna. Ves la segunda lengua desde el exterior, y sus mecanismos, sus automatismos, son tanto más evidentes para ti].¹⁰

Por cierto, tanto Beckett como Cixous son aficionados a los retruécanos: muchas veces cómicos, irreverentes. Como lo dice Beckett en *Murphy*, citando traviesamente el comienzo del Evangelio según San Juan: 'In the beginning was the pun' [En el principio fue el retruécano]. Mis propias experiencias, cuando he tratado de traducir Cixous, me han estimulado, puesto que Cixous, propensa a la innovación lingüística y a los juegos de palabras, es notoriamente intraducible. Cixous domina el inglés, pero no traduce, en general, sus propias obras. Beckett, autotraductor supremo, cambiaba constantemente de punto de vista lingüístico. Como saben todos los traductores, una buena traducción puede producir tantos dilemas como una obra de escritura *ex nihilo*. Patrick Bowles describe, por ejemplo, como Beckett y él bregaron mucho tiempo y duro con el loro mal hablado y bilingüe durante la traducción de *Molloy*. En el original francés, el loro, que pertenece a la amiga de Molloy, Lousse, dice malas palabras en dos lenguas, la francesa y la inglesa. Molloy conjetura que el ave tuvo antes un dueño francés que le enseñó a decir malas palabras y que el loro ha dado con la palabra inglesa 'Fuck' [Joder] por sí mismo. Parece que Bowles y Beckett

no han podido hacer al loro lo bastante obsceno en la versión norteamericana. Por fin, se pusieron de acuerdo para retener parte del original francés, y de asignar tres dueños en vez de dos al loro. Así reza ahora el pasaje: 'She had a parrot, very pretty, all the most approved colours. I understood him better than his mistress. I don't mean I understood him better than she understood him, I mean I understood him better than I understood her. He exclaimed from time to time, Fuck the son of a bitch, fuck the son of a bitch. He must have belonged to an American sailor, before he belonged to Lousse. Pets often change masters. He didn't say much else. No, I'm wrong, he also said Putain de merde! He must have belonged to a French sailor before he belonged to the American sailor. Putain de merde! Unless he had hit on it alone, it wouldn't surprise me. Lousse tried to make him say, Pretty Polly! I think it was too late. He listened, his head on one side, pondered, then said, Fuck the son of a bitch. It was clear he was doing his best'.¹¹

El loro era la divisa de los intérpretes en los ejércitos de la antigüedad, y hay en efecto otro loro en *Malone Dies* que sabe hablar un poco de latín. Su dueño, Jackson, le enseña a decir 'Nihil in intellectu', pero el narrador declara: 'Las tres primeras palabras el pájaro las pronunciaba bien, pero no pasaba de la famosa restricción, sólo se oía couah, couah couah couah'.¹² Lo que es interesante en estos dos loros, en contradicción con el verbo 'to parrot' [hablar como loro], que se refiere habitualmente a la repetición insensata, es, primero, que los loros parecen estar enterados de la extrañeza del lenguaje. En primer lugar, invierten cierto compromiso emocional en su discurso: el primer loro medita, se esmera; y el segundo se enfurece y se amohina cuando lo están obligando a intentar la famosa restricción, restricción que, a propósito, reinstala el contenido del intelecto en el campo de los sentidos. En segundo lugar, hay una cantidad considerable de interés común entre cada loro y el narrador. En verdad, en *Molloy*, el narrador lleva una existencia similarmente enjaulada en la casa de Lousse, y admite que come como un pájaro. En *Malone Dies*, el narrador se traslada por la imaginación a la jaula del loro: 'Era una jaula muy bonita, bien arreglada, con trapeacios, comedores, bebedores, rampas y huesos de jibia en cantidad. Había demasiadas cosas, yo me hubiera encontrado estrecho en ella' (p.56).

Así al fin la voz narrativa, sintiéndose sujeta en un sitio, siempre se aleja, en la obra beckettiana, se aleja, o regresa, para hallarse en la misma extrañeza. Como medita el narrador en *Molloy*: 'Pues en mí siempre ha habido, entre otros, dos payasos, el que sólo pide permanecer en el lugar donde está y el que se imagina que, algo más lejos, se hallaba un tanto menos mal' (pp.62-3). El organismo beckettiano se pone en marcha con la pisada inflexible del viaje sin objeto, como lo describe una de las

'mirlitonades': esos poemas cortos que Beckett escribió de prisa en varios pedacitos de papel a fines de los años setenta y que están en la Colección Beckett de la Universidad de Reading: 'de pied ferme/ tout en n'attendant plus/ il se passe devant/ allant sans but' [A pie firme/mientras no espera más/ se pasa delante/ caminando sin objeto].¹³ ¿A dónde va? Me parece que va a un lugar muy parecido al país descrito por Hélène

Cixous en su texto de 1990, *Jours de l'an*. No es un país 'avec passeport, où l'on entre et l'on sort, avec profession, grandes villes, bois de noisetiers' [con pasaporte, donde uno entra y sale, con profesión, con grandes ciudades, con avellanares].¹⁴ Más bien, es el 'pays des pays perdus' [país de los países perdidos], 'que l'on ne trouve pas sur la carte, et dont nous croyons tous savoir qu'il est, par définition, perdu, que nous n'y reviendrons jamais, que nous n'y avons même jamais été autrement qu'une fois, la première et la dernière' [que no se encuentra en el mapa, y que, todos creemos saberlo, queda, por definición, perdido, que no volveremos nunca allí, que no lo hemos visitado nunca sino una vez, la primera y última] (p.10). No se trata de nostalgia, aunque ésta no quede excluida. Esencialmente es una busca, en el lenguaje, por lo que llama Cixous 'le pays chantable, mangeable, haïssable' [el país cantable, comestible, detestable] (p.10).

De modo que continua el tránsito, para Beckett y para Cixous, en aquella tierra fronteriza que se halla entre dos puntos - el primero y el último. La describe Beckett con exquisita delicadeza en una de sus 'mirlitonades' (*Collected Poems*, p.72):

lueurs lisières	destellos límites
de la navette	del recorrido pendular
plus d'un pas s'éteignent	más de un paso se extinguen
demi-tour remiroitent	media vuelta destellan
halte plutôt	deténte más bien
loin des deux	lejos de los dos
chez soi sans soi	en casa sin uno
ni eux	ni ellos

Estos poemas parecen ser parte integrante de las obras serenas y completas de Beckett. Pero, así como en casi toda su obra publicada, las palabras que vemos son sólo las más recientes entre muchas candidatas. En la Colección Beckett de la Universidad de Reading se hallan seis borradores de esta 'mirlitonade'¹⁵. En cada uno, vemos a Beckett persistiendo con esta idea de la ida y vuelta entre dos puntos de luz. La primera

versión que concibe del primer verso es 'navette entre deux lueurs' [transbordador entre dos destellos]. En la segunda y la tercera versión, introduce la frase 'va-et-vient' [ida y vuelta]. Diferentes elementos y frases se desprenden a medida que se desarrollan las versiones. El movimiento de ida y vuelta, el viajar y el volverse para mirar las luces, permanecen. Sin embargo, hay una disminución progresiva, en estas versiones, de la accesibilidad de los dos destellos. Desde la cuarta versión, la palabra decisiva 'lisières' aparece: orlas, o bordes. Repite la 'l' de 'lueurs' [destellos], pero introduce también la idea que hasta estos destellos no son tanto puntos fijos de luz como destellos alrededor de los bordes del espacio viajante. La sexta y última versión, con la fecha del 22 de febrero 1977, parece ser definitiva. Sin embargo, Beckett la cambió una vez más antes de la publicación. Cuando se para el movimiento de ida y vuelta entre las dos luces, unido ni con la una ni con la otra, la posición descrita es 'dos aux deux' [de espaldas a las dos]. Puede ser que Beckett haya sido seducido más por el sonido de esta frase que por su elemento semántico, porque la versión publicada reza así: 'loin des deux' [lejos de las dos]. No se vuelve ya la espalda; la posición es solamente la de la conciencia de su distancia de los dos destellos.

Cito este poema en detalle aquí porque resume con enorme economía esa dinámica nómada del extranjero. Uno está, como lo propone el verso penúltimo, 'chez soi sans soi'. Esto se podría traducir como 'en su casa sin sí'. Es lo contrario diametral de 'être bien dans sa peau' [estar a sus anchas]. Para Beckett, uno está 'at home without oneself' [en su casa sin sí mismo], donde en inglés, 'without' puede significar lo contrario de 'with' [con], pero también de 'within' [adentro]. Uno está así en su casa sin la presencia de sí mismo, pero también cuando está fuera de sí mismo.

Hay aquí una especie de paradigma de aquella subjetividad nómada por excelencia: el estado esquizofrénico. Es exacto también que la escritura de Beckett, y sobre toda su prosa, está llena de voces dentro de las voces, de seres dentro de los seres. En 1955, Beckett describió a Patrick Bowles la experiencia de algo semejante: 'It is as if there were a little animal inside one's head, for which one tried to find a voice; to which one tries to give a voice. That is the real thing. The rest is a game' [Es como si un pequeño animal estuviese dentro de la cabeza, para el cual uno tratara de obtener una voz; al cual uno trata de dar una voz. Eso es la cosa verdadera. Lo demás es un juego] (p.28). Pasó luego a decir que cuando olvida aquella pequeña voz lejana y se enfrasca en lo que llaman 'the outer world of frills and customs and the conventions of verbal clarity' [el mundo exterior de ornamentos y costumbres y las convenciones de la claridad verbal], ha abandonado entonces 'the most profound fact of his existence' [el hecho más profundo de su existencia] (p.29). Cixous anuncia también

en 'La venue à l'écriture': 'Mon écriture est issue de deux langues, au moins. Dans ma langue ce sont les langues "étrangères" qui sont mes sources, mes émois' [Mi escritura sale de dos lenguas, al menos. En mi lenguaje son las lenguas extranjeras] las que constituyen mis fuentes, mis emociones] (p.31).

La escritura de Beckett y de Cixous, pues, contiene impulsos complementarios en que los dos se ponen en aquel sendero lingüístico que se bifurca y que les deja comprender la extrañeza del lenguaje sin trazarla, domesticarla. Además de una posición móvil, nómada, es un renunciamiento. Como escribió aquel escritor supremamente consciente de sí mismo, Boileau: 'Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois' [Si escribo cuatro palabras, borro tres].¹⁶ Son precisamente aquellas tendencias que escoge Cixous en un artículo corto pero muy impresionante que escribió sobre Beckett hacia 1975 y que tituló 'Une Passion: L'un peu moins que rien'. En este texto, llama a Beckett uno de la 'espèce de mendiants sublimes' [especie de mendigos sublimes]¹⁷. Jugando con el título de una obra en prosa de Beckett, escribe: 'Imagination morte pas morte s'imaginant morte donc imaginez' [Imaginación muerta no muerta imaginándose muerta por eso imaginad]. Ve la escritura de Beckett, avanzando entre la inercia y el movimiento, entre la palabra y el silencio, entre el cansancio y el deseo, como exposición de 'la richesse de la pauvreté' [la riqueza de la pobreza] (p.399). Además, el artículo, en reconocimiento a la voz dentro de la voz susodicha, contiene un texto dentro del texto: un fragmento dramático, en el cual la voz del autor [Beckett] habla de la esencia pasajera, vagabunda del lenguaje y de la identidad: 'Aucun nom ne suffirait à aucun tout plus d'un instant de temps. Ça n'arrête pas de devenir' [Ningún nombre bastaría a ningún todo más que un instante de tiempo. Eso no para de suceder] (p.406).

Cixous no escribe ya sobre Beckett. Sin embargo, su propia obra, a pesar de las divergencias, sigue sugiriendo afiliaciones. Su ensayo de hace veinte años sobre Beckett fue escrito unos veinte años después del período de su adolescencia en que la escritura de Beckett la había impresionado con mucha fuerza. Emplea la analogía del abono compuesto para describir este procedimiento de maduración. En un montón de abono compuesto, se juntan los componentes, pasa el tiempo, se disuelven los componentes y se mezclan, se promete nueva fertilidad. Lo que se echa en el montón de abono compuesto es por lo general material usado o desechado, detritus, y Cixous inventa una nueva palabra 'détritextes' [detritextos] para describir estos textos. Uno los ha leído y digerido, y entonces se yuxtaponen y se sumergen con otros textos. Cixous se sienta en el montón descompuesto de su lectura anterior de Beckett para escribir su artículo sobre Beckett, y una vez más nos volvemos a la noción de la de-

creación en vez de la creación, de la descomposición en vez de la composición. Sin embargo, como observa Molloy memorablemente: 'En medio de la tranquilidad de la descomposición, recuerdo esa prolongada emoción confusa que fue mi vida, la que juzgo, como se dice que Dios nos juzgará, con igual impertinencia. Descomponerse es también vivir' (p.31).

[Este artículo está basado en el texto de una comunicación que leí en un congreso sobre 'Beckett, Londres y otros asuntos', en Goldsmiths' College, Universidad de Londres, 29-31 de marzo 1996].

Traducción de Walter Redfern

NOTAS

¹ Dan Hofstadter. *Temperaments: Artists Facing Their Work*. New York: A. Knopf, 1992. p.105.

² Hélène Cixous. 'La venue à l'écriture' [1976], in *Entre l'écriture*. Paris: Des femmes, 1986. p.46.

³ Samuel Beckett. 'Le monde et le pantalon'. In *Disjecta*, ed. Ruby Cohn. London: John Calder, 1983. p.121.

⁴ Samuel Beckett. 'Three Dialogues with Georges Duthuit'. In *Disjecta*, ed. Ruby Cohn. London: John Calder, 1983, p.145.

⁵ Charles Juliet. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Fontfroide: Fata Morgana, 1986, p.19.

⁶ Patrick Bowles. 'How to Fail: Notes on Talks with Samuel Beckett'. *PN Review*, Vol 20, No 4 marzo-abril 1994, pp.24-38 [p.27].

⁷ André Bernold. *L'amitié de Beckett*. Paris: Hermann, 1992, p.107.

⁸ Hélène Cixous. 'Contes de la différence sexuelle'. In *Lectures de la différence sexuelle*. ed. Mara Negrón. Paris: Des femmes, 1994, p.59.

⁹ Jean-Paul Sartre. *L'idiote de la famille*. Paris: Gallimard, 1971, p.1978. Agradezco amigamente, al profesor Walter Redfern, que haya llamado mi atención a este paralelo.

¹⁰ Walter Redfern. *Puns*. Oxford: Blackwell, 1984, p.164.

¹¹ Samuel Beckett. *Molloy*. In *The Beckett Trilogy*. London: Picador, 1979, p.36. El dueño norteamericano no es necesario en la versión española, que sigue el original francés:

'Poseía un loro muy hermoso, cuyas plumas exhibían los colores más apreciados. Lo comprendía más. No quiero decir que yo lo comprendía más de lo que ella lo comprendía, quiero decir que lo comprendía más de lo que la comprendía a ella.

Decía de vez en cuando: Puta, reputa de mierda de cloaca. Debió haber pertenecido a una persona francesa antes de pertenecer a Lousse. Los animales cambian a menudo de propietario. No decía muchas otras cosas. Sí, decía también: ¡Fuck! Seguramente no había sido un francés quien le había enseñado a decir ¡Fuck! Acaso fuera una ocurrencia de él; y eso no me asombraría. Lousse Intentaba hacerle decir: Pretty Polly! Creo que era demasiado tarde. El loro escuchaba con la cabeza ladeada, reflexionaba y después decía: Puta reputa de mierda de cloaca. Véase que realizaba un esfuerzo.'

(*Molloy*, tr. Roberto Bixio, Buenos Aires: SUR, 1961, pp.47-8).

¹² Samuel Beckett. *Malone muere*. tr. Ana María Moix. Barcelona: Editorial Lumen, 1969, p.56.

¹³ Ver Samuel Beckett. *Collected Poems 1930-1978*. London: John Calder, 1984, p.90.

¹⁴ Hélène Cixous. *Jours de l'an*. Paris: Des femmes, 1990, p.10.

¹⁵ RUL MS 2460.

¹⁶ Nicolas Boileau. *Satires*. ed. Charles-H. Boudhors. Paris: Société des Belles Lettres, 1952, Satire II, verso 52 [p.27]. ¹⁷ Hélène Cixous, 'Une Passion: L'un peu moins que rien'. In *Cahier de l'Herne: Samuel Beckett*. eds. Tom Bishop y Raymond Federman. Paris: l'Herne, 1976, p.398.

SAMUEL BECKETT, FRITZ MAUTHNER Y LOS LIMITES DEL LENGUAJE

Linda Ben-Zvi

En discusiones sobre las influencias filosóficas en la escritura de Samuel Beckett, el nombre de Fritz Mauthner, un empirista austriaco y filósofo del lenguaje, ha estado apareciendo con frecuencia creciente en los pasados años. Richard Ellman fue el primero en prestar atención a la conexión Mauthner-Beckett, revelando que en 1932 un Joyce casi ciego le “había pedido al joven que le leyera párrafos del *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* de Mauthner (Contribuciones a una crítica del lenguaje) en el cual la nominalista visión del lenguaje se parecía a algo que estaba buscando Joyce¹. El trabajo de Mauthner, de 3 volúmenes y 2200 páginas, escrito en 1902 y todavía sin traducir al inglés de su alemán original, proveyó al joven Beckett de una verificación filosófica de su propio escepticismo acerca del lenguaje, expresado un año antes en su estudio sobre Proust: “No hay comunicación porque no hay vehículos de comunicación”². También dio a Beckett un modelo. Ubicando al lenguaje en el corazón de la *Critique*, subsumiendo debajo de él a todo conocimiento, y luego sistemáticamente negando su eficacia básica. Mauthner ilustra la posibilidad de usar el lenguaje para cuestionarlo. La misma centralidad y nulidad lingüística la encontramos en el núcleo de la obra de Beckett. La posición de idealismo lingüístico que Beckett afirma -“el espíritu de Mauthner”, como lo llama Edith Kern- ha sido notado por varios críticos. Kern atribuye “el alejamiento de los patrones lingüísticos tradicionales” de Beckett a la influencia de Mauthner³. David Hesla, en una extensa nota al final de su libro *La forma del Caos*, llega al extremo de decir que “una de las perlas de este estudio puede

bien ser la omisión de Fritz Mauthner⁴. Más recientemente, tanto James Knowlson (p. 42) como John Pilling (pp. 127-29) han hecho comentarios acerca de la significación de Mauthner para los estudios beckettianos. Pilling señala que "siguiendo a Descartes y Schopenhauer como figuras claves en el pensamiento de Beckett está Fritz Mauthner (p. 127) y enfatiza que

Sería difícil enfatizar demasiado la relevancia [de las ideas de Mauthner sobre el lenguaje] para los estudiosos de Beckett. Las premisas son las mismas, las conclusiones son las mismas: sólo el campo del discurso... es diferente... En realidad Mauthner provee a Beckett de la munición necesaria para destruir a todos los sistemas de pensamiento que fueren, incluido el "irracionalismo". (p. 128)

A pesar de este creciente interés entre los estudiosos de Beckett, Mauthner sigue siendo una figura en las sombras: es casi totalmente pasado por alto en los círculos filosóficos y sólo una de sus once obras mayores -una refutación de Aristóteles- ha sido traducida al inglés.⁵ Los breves comentarios acerca de sus teorías del lenguaje que han aparecido en estudios sobre Beckett están generalmente tomados del único libro en inglés dedicado a su *Critique*, de Gerson Weiler, *Mauthner's Critique of Language*. Weiler, quien también escribió el corto esbozo biográfico de Mauthner, que aparece en la *Encyclopaedia of Philosophy*, ofrece un claro resumen del análisis del lenguaje de Mauthner, pero fracasa en transmitir el espíritu de Mauthner, que debe ser lo primero que impresionó a Joyce y Beckett, con su apasionadas divagaciones, contradicciones y logorrea⁶. Al volver al original, sin embargo, uno es golpeado inmediatamente por las similitudes entre la *Critique* y la escritura de Beckett, similitudes explicadas en parte por el reconocimiento compartido por los autores de los límites del lenguaje.

I

El escepticismo de Mauthner acerca del lenguaje puede ser conectado a dos fuentes interrelacionadas: su biografía personal y la biografía de su tiempo, los días decrecientes de la dinastía de los Habsburgos⁷. Fritz Mauthner nació en 1849, de padres judíos germano-parlantes, en Horice, Bohemia, y se mudó con su familia a Praga cuando tenía siete años. Sus primeros años en Praga -que, junto con Viena y Budapest era un centro cultural de la sociedad de los Habsburgos- son de un gran parecido a aquellos

de Franz Kafka, nacido en la misma ciudad treinta y cuatro años después que Mauthner. Ambos hombres crecieron hablando alemán en una sociedad de habla checa; ambos estuvieron expuestos, en grados variados, al lenguaje hebreo como parte de la superficial educación judía, que ambos encontraron aborrecible; ambos concurren a gimnasios alemanes; ambos estudiaron leyes en la Universidad de Praga y participaron, como estudiantes, de la fraternidad de leyes de los germano-parlantes; ambos tenían un amor por Goethe que bordeaba la idolatría; y ambos sacaron de la educación de su infancia un profundo odio por el régimen embrutecedor y las formas huecas en los que fueron educados. Kafka llamó a su propia educación "aserrín-aserrín, que además ya ha sido masticado por miles de judíos antes de mí"⁸. De forma similar, una de las imágenes recurrentes que usa Mauthner en la *Critique* es la del rígido sistema escolar que él iguala con los fútiles ejercicios de la filosofía misma:

Así, uno puede concebir la vieja escuela de la pregunta (*Frageschule*) de la humanidad, de la filosofía, como una escuela en la cual se trabaja en una y la misma pregunta y en la cual esta tarea nunca puede ser resuelta porque el trabajo necesita más de una generación de maestros y estudiantes. Después de sus dolores de parto, la humanidad envía nuevos estudiantes, y por cada nuevo estudiante, el trabajo debe empezar de nuevo. La muerte releva a los maestros y cada maestro debe comenzar de nuevo. Pero la pregunta que las generaciones trabajan para responder está escrita en el pizarrón eternamente. Cada generación precedente cree que trabaja para la siguiente, y cada una de las siguientes debe empezar de nuevo. Ya que el signo de pregunta del pizarrón no es en sí mismo inalterable: después de todo, es un signo, es lenguaje y tal vez aquello a lo que llamamos filosofía no es nada más que la mirada cuestionadora de la humanidad, la pregunta *per se*, una pregunta sin satisfacción.⁹

A pesar de que estaba muy influido por la *Crítica de la razón pura* de Kant y la *Cuádruple raíz del principio de la razón suficiente* de Schopenhauer, Mauthner creía que ambos trabajos caían en el error común de toda inquisición filosófica: dejaban de cuestionar las premisas en las cuales sus especulaciones metafísicas estaban basadas, porque no analizaban el lenguaje en sí. Esta preocupación por la articulación y crítica de las metodologías de la filosofía fue parte de un movimiento mucho más amplio en actividad durante el período en que escribió Mauthner. Como Allan Jamik y Stephen Toulmin han registrado en *La Viena de Wittgenstein*, una reafirmación radical en todas las áreas del esfuerzo intelectual caracterizó a la Viena y la Praga de fin de siglo. Adolf Loos en arquitectura, Ernst Mach en física, Gustav Klimt en pintura, Schönberg y

Mahler en música, y Freud en psicología - todos querían hacer retornar sus investigaciones a las bases en las que sus disciplinas individuales habían permanecido imperturbables durante tanto tiempo. "El campo de pruebas para la destrucción del mundo" fue el término con el que Karl Kraus, polemista líder y gran impulsor de la reforma del lenguaje, solía describir estos años, el período en el cual la complacencia presumida de la sociedad de los hasburgos, con su sentido de *Hausmacht*, estaba siendo erosionada por investigaciones sondeadoras que llevarían a las revoluciones del siglo XX en casi todas las áreas de la sociedad. Mauthner, como crítico de teatro del *Berliner Tageblatt*, fue atrapado en este fermento intelectual general, un fermento que ayuda a explicar las frases que a menudo suenan apocalípticas en la *Critique* y, aún más, la audacia de un periodista en llevar tal investigación.

La *Critique* tuvo relativo éxito cuando apareció por primera vez en 1901-02, y, eventualmente, hacia 1923, tenía ya tres ediciones; pero su forma iconoclasta y la posición independiente fuera de los círculos filosóficos establecidos la hicieron más una curiosidad de una época cuestionadora que una influencia significativa en el lenguaje filosófico del período¹⁰. Ahora, sin embargo, cuando muchas de las visiones escépticas de la crítica han devenido lugares comunes, Mauthner está recibiendo una atención atrasada. Desde 1975 dos libros dedicados a sus ideas sobre el lenguaje han sido publicados en Alemania¹¹.

El *Gescheiterte Sprachkritik: Fritz Mauthner, Leben und Werk* de Joachim Kühn estudia el papel que Mauthner ha jugado en la literatura alemana del siglo XX, particularmente en el movimiento llamado *Sprachskepsisdichtung*. Kühn dice que muchas de las mayores tendencias de la literatura alemana moderna toman su punto de partida del escepticismo lingüístico de Mauthner. Kühn también menciona brevemente la conexión de Joyce y Beckett a esta escuela escéptica de escritura. Observa que Beckett "buscó argumentos en la escritura de Mauthner [en contra del lenguaje] y el filósofo se los ofreció con su queja acerca de la falta de relación entre lenguaje y realidad, así como acerca de la corrupción del lenguaje de su tiempo" (p.17). Kühn es lo suficientemente inteligente como para reconocer que Beckett no "escribía de éste y no de otro modo porque le había leído a Joyce en voz alta los trabajos de Mauthner; sin embargo, parece que hubiera recibido un importante ímpetu de ellos".

Mauthner ha impactado a otro literato. Emir Rodríguez Monegal en su reciente biografía de Jorge Luis Borges, el escritor argentino que compartió con Beckett el

premio Formentor en 1961, informa que Borges, en una época temprana de su carrera, se familiarizó con el trabajo de Mauthner y encontró que muchas de sus ideas influían en su propia obra. Cuando lo entrevistaron acerca de Mauthner, Borges dijo: "Publicó algunas novelas muy malas, pero sus artículos filosóficos son excelentes. Es un escritor maravilloso, muy irónico, cuyo estilo nos recuerda el del siglo XVIII". A pesar de que Borges no menciona la *Critique* cita el *Diccionario de Filosofía* como "uno de los libros que he consultado con gran placer"¹².

Finalmente, Beckett mismo menciona el nombre de Mauthner, en *Radio II*, publicado en la colección titulada *Ends and Odds* (1976)¹³, y presentado en la BBC en abril de 1976 con Harold Pinter, Patrick Magee y Billie Whitelaw, bajo la dirección de Martin Esslin. En la pieza, un animador y un escenógrafo tratan de extraer secretos de un tal señor Fox, un prisionero torturado por un personaje llamado Dick para que haga ciertas revelaciones. Este no dice nada a lo largo de la pieza sino que esgrime un pene de toro cada vez que Fox se llama a silencio. En una lista de exhortaciones concernientes a su intento, el escenógrafo lee lo siguiente: "la menor palabra dicha en soledad y por consiguiente en el peligro, como Mauthner ha demostrado, de no ser más necesitada, puede ser la cosa- estas palabras subrayadas" (p.118).

Esta referencia, que reduce la noción del lenguaje de Mauthner a un virtual doble discurso filosófico, puede ser una broma personal de Beckett, dirigida a los estudiosos que quieren fijar a Mauthner como claves para el valioso descubrimiento de Beckett: que Mauthner "*puede ser la cosa- estas palabras subrayadas*". Lo que sostiene esta idea de parodia crítica es la inclusión de otro nombre, Laurence Sterne, en la obra para radio, autor que también se menciona con frecuencia como fuente de la obra de Beckett. Pero si Deirdre Bair tiene razón, Beckett ha rechazado la conexión con Sterne (p.257), y puede estar señalando una advertencia para aquellos que quieran cabalgar caballitos de batalla filosóficos. Abrir los secretos de la composición es de lo que se trata *Radio II*; y como indica el trabajo, los secretos, como los secretos del ser, no son reducibles a una sola cosa, por más que uno torture, con pene o con pluma.

Habiendo dicho esto, sin embargo, debería agregar que cualquier luz que pueda ser arrojada sobre la obra de Beckett y sobre el desarrollo de sus teorías del lenguaje es útil, a pesar de que una referencia o una influencia, nunca es el *quid*. La mente de Beckett ha absorbido muchas ideas, ninguna de las cuales puede arrogarse un poder definitivo sobre el proceso creativo pero todas las cuales dan algún grado de provisión

intelectual. Como ha señalado Ruby Cohn, "los héroes de Beckett no sólo niegan que son filósofos; ellos ostentan una ignorancia inviolable... Pero no importa cuán vituperantemente puedan insistir en su ignorancia, ellos, como su creador, revelan un impresionante fondo de conocimiento almacenado por una mente examinadora compulsiva. ¹⁴."

Es significativo notar, además, que dentro de la mente enciclopédica de Beckett, Mauthner no fue sólo un interés pasajero. A pesar de que Beckett leyera la *Critique* en 1932, ha admitido recientemente que él aún encuentra a Mauthner de importancia e incluye los valiosos volúmenes en su biblioteca personal hoy¹⁵. Más importante que la opinión actual de Beckett, es su reacción inicial a la *Critique* y la posible influencia que el trabajo tuvo sobre su propio uso del lenguaje cuando él lo encontró por primera vez.

II

En 1932 Beckett tenía veintiséis años: recién había abandonado su carrera académica en el Trinity College de Dublin, y se había embarcado en una carrera literaria en París. Detrás de él estaban el poema publicado "Whoroscope", basado en la vida de Descartes, y dos trabajos críticos: "Dante...Bruno. Vico...Joyce" (1929), un ensayo en defensa del *Work in Progress* de Joyce, y un tratado sobre Proust, completado en 1931. En el primero de estos estudios, básicamente una apología de las dificultades en la obra de Joyce, Beckett había emitido un fuerte llamado a una literatura donde "las palabras no son las contorsiones educadas de la tinta del impresor del siglo XX. Están vivas" (pp. 15-16). Marcando la dificultad de alcanzar esta vitalidad -donde "las palabras danzan"- Beckett indicó su conciencia de las limitaciones que el lenguaje, sobre todo el inglés, impone. Beckett ve a Joyce como intentando resistir la abstracción del inglés recurriendo a la "frontalidad económica primitiva", no dando lugar al "lenguaje convencional de sutiles artífices literarios" (p.17). Joyce, argumenta Beckett, es finalmente capaz de alcanzar "una quintaesencial extracción del lenguaje, la pintura y la gestualidad, con toda la inevitable claridad de la vieja inarticulación." (p.15) Beckett describe una claridad de inarticulación diferente en su siguiente trabajo crítico, *Proust*. Otra vez se preocupa por el problema de encontrar un lenguaje que no distorsione y que permanezca fiel a lo que Beckett aquí llama la ecuación proustiana: "lo desconocido, eligiendo sus armas del montón de valores, es también lo no-

cognocible" (p.1). A pesar de los propios logros de Proust, particularmente su habilidad para capturar la experiencia pasada a través del funcionamiento de la memoria involuntaria, "la realidad...sigue siendo una superficie, hermética" (p.56). Aunque las experiencias del pasado atravesaran la habitual naturaleza del hombre en el presente, el escritor aún está enfrentado al fracaso final del lenguaje para articular esta experiencia. Lo que Proust ha sido capaz de escribir es una "percepción inspirada" que puede dar forma al dilema de la vida pero no puede explicarla o alterarla: "no podemos conocer y no podemos ser conocidos" (p.49).

Ideas similares acerca de la insuficiencia del lenguaje y formas tradicionales literarias también se presentan en la novela inédita "Dream of Fair to Middling Women", que Beckett empezó poco después de completar *Proust*, aproximadamente en la época en que se familiarizó con la escritura de Mauthner. A través de la voz de su persona ficcional en la obra, Belacqua Shuah, Beckett cuestiona a la novela tradicional:

Leer a Balzac es recibir la impresión de un mundo cloroformizado. El es dueño absoluto de su material: puede hacer lo que quiera con él, él puede prever y calcular sus vicisitudes, él puede escribir el final de su libro antes de haber terminado el primer párrafo, porque ha convertido a todas sus criaturas en repollos mecánicos y puede confiar en que permanecerán quietos dondequiera se los necesite o seguirán andando a cualquier velocidad en cualquier dirección que él elija. Toda la cosa, desde el principio al fin, toma lugar en un embelesado baño de trasero"¹⁶.

Belacqua se entrega a un tipo bastante diferente de literatura, una clase prevista en la escritura crítica más temprana de Beckett: "si yo alguna vez saco un libro, Dios no lo permita, siendo el oficio lo que es, será destartado, desvenecado, un sacudidor de huesos, atado con pedacitos de piolin..." (p.124). Más específicamente, Belacqua describe la forma de lenguaje que ese libro emplearía:

Escribiré un libro, meditó, cansado de las rameras de la tierra y el aire...un libro donde la frase sea concientemente elegante y pulida, pero de una elegancia y meticulosidad diferente que la de sus vecinas de la página...La experiencia de mi lector se encontrará

entre las distintas frases, en el silencio, comunicada por los intervalos, no por los términos de lo enunciado, entre las flores que no pueden coexistir, en las antitéticas (nada tan simple como lo antitético) estaciones de las palabras, su experiencia será la amenaza, el milagro, la memoria, de una trayectoria indecible. (p.123)

Mientras la cita indica que Beckett, aún en esta etapa temprana, tenía alguna noción de la forma que tomaría su escritura, el resto de "Dream..." indica que todavía no había sido capaz de poner la teoría en práctica. Hay ejemplos de la fuerte influencia joyceana, - "Poppata, big breach, Botticelli thighs, knock-knees, ankles all fat nodules, wobbly mammoose, slobbery-blubbery, bubbububbub, a real button-bursting weib, ripe" (p.12)- que John Fletcher señala en un comentario sobre la fotocopia del manuscrito original corregido, ahora guardado en los Archivos Beckett en la Universidad de Reading.

Además de un reconocimiento de los límites del lenguaje, un compromiso con un nuevo tipo de literatura, y un tutelaje que todavía no tomó su curso. Beckett trajo a su primera lectura de Mauthner en 1932 una sólida base filosófica. El Trinity College era un centro de estudios tanto sobre John Locke como sobre David Hume; el tutor de Beckett, Arthur Aston Luce, era una autoridad líder en las obras de Berkeley y Descartes (Bair, p.37); y Beckett mismo, en los años precedentes a su introducción a la *Critique*, había hecho investigaciones sobre Descartes y sobre el ocasionalista belga Arnold Geulincx¹⁷.

III

El propósito admitido de la *Critique* de Mauthner es trazar el plano de lo que Beckett iba a describir en el "Dream..." como la "trayectoria indecible". Cito *in extenso* de la primera página de la *Critique* porque muchos de los temas que Mauthner desarrolla y que Beckett emplea están declarados en el principio del estudio.

"En el principio era la palabra". Con la palabra se encuentran los

hombres en el comienzo del conocimiento del mundo, y allí se detendrían si en las palabras permanecieran. El que quiera seguir adelante, siquiera sea un pequeñísimo paso alrededor del cual el trabajo de pensamiento puede aportar toda una vida, ése deberá librarse de las palabras y de las supersticiones de la palabra, ése debe intentar la liberación de su mundo de la tiranía del lenguaje.

Pero aquí no ayuda la inteligencia, aquí no ayuda ningún ateísmo crítico lingüístico. En el aire no puede hacerse alto. Hay que subir por peldaños y cada peldaño es una nueva ilusión, porque él no flota libremente. En cada peldaño, y por bajo que éste sea, y por ligeramente que detenga al que sube, si éste lo toca no más que con la extremidad del pie, no se moverá él tampoco libre desde ese momento, y se verá también sujeto al lenguaje de ese instante, de ese peldaño. Y aunque él mismo hubiera construido lenguaje y peldaño para ese momento.

Se llamaría, pues, a engaño, tras los largos años de trabajo, cada vez que creyera poder acabar su obra de una manera regular y graduada; aquél, que quisiera tomar sobre sí la redención del lenguaje. Aquel que se llama ateo no es un hombre libre, es un enemigo de aquel a quien niega.

La obra redentora del lenguaje no puede hacerla aquel que principia a escribir un libro con hambre de palabra y vanidad y amor de ella, y lo hace en el lenguaje de ayer, de hoy o de mañana, en el lenguaje cristalizado de un determinado y simple peldaño. Si quiero yo 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 pisarlo, cada barrote de la escala. El que quiera seguir, construirá unos nuevos peldaños para romperlos a su vez.

La renuncia al auto-engaño está contenido en esta intuición:

escribir un libro contra el lenguaje en un lenguaje rígido. Por tener vida el idioma, no permanece invariable desde el comienzo de una frase hasta su final: "En el principio era la palabra"; pues al pronunciar la sexta palabra varía ya su sentido la primera "en el principio". Así es que debía tomar la decisión o de publicar estos fragmentos como fragmentos o de entregarlos al más radical de los redentores: el fuego. El fuego hubiera aportado la calma. El hombre, sin embargo, mientras vive, es como el lenguaje vivo, y cree tener algo que decir, puesto que habla. (I, 1-2; las itálicas me pertenecen)

El lector de la *Critique* es inicialmente impactado por la clara comprensión de Mauthner de que su esfuerzo está sentenciado y por su igualmente claro compromiso de continuar. Como Beckett, en "Tres Diálogos", inexplicablemente continúa sintiendo una "obligación de expresar" lo que no se puede expresar,¹⁸ Mauthner persiste en considerar la "redención del lenguaje" como un desafío a pesar del predecible fracaso de sus esfuerzos. Todos los personajes de Beckett están en el principio con la palabra y por más que lo intenten, nunca pueden trepar la escalera hacia la libertad lingüística. Como Arsène en *Watt* (1959), que usa la misma imagen de la escalera en su largo monólogo -una imagen para la que el texto de Mauthner puede haber actuado como fuente¹⁹- siguen resbalando y están condenados a la "existencia fuera de la escalera" (p. 44). Mauthner estaría de acuerdo con Arsène en que, tratando con lo indecible o lo inefable, "cualquier intento de decirlo está destinado a fracasar, destinado, destinado a fracasar" (p. 62) Ese seguro fracaso no acobardó a Mauthner, como no acobardó a Beckett: ambos ubican la "fidelidad al fracaso" en el centro de sus obras y ven su mayor tarea en promover el reconocimiento de la básica condición de la experiencia humana - "desconocida e incognoscible".

Para indicar las similitudes entre las escrituras de los dos hombres, he aislado sólo aquellas secciones de la *Critique* que se relacionan con el tratamiento del lenguaje de Beckett y las he ubicado en el orden de importancia que les da Mauthner en su estudio, no necesariamente en el orden en que aparecen en los tres volúmenes²⁰.

- 1.- Pensar y hablar son una misma actividad.
- 2.- Lenguaje y memoria son sinónimos.

3.- Todo lenguaje es metáfora.

4.- No hay absolutos.

5.- El ego es contingente; no existe más allá del lenguaje.

6.- La comunicación entre los hombres es imposible.

7.- El único lenguaje debería ser el lenguaje simple.

8.- Las más elevadas formas de una crítica del lenguaje son la risa y el silencio.

1.- Pensar y hablar son una misma actividad.

El centro de la crítica de Mauthner es su insistencia en la primacía del lenguaje -no meramente como una herramienta de la expresión, un medio para articular la especulación metafísica, sino como preocupación central por derecho propio. Empieza su estudio con la aserción de que, en realidad, hay *un solo* lenguaje. Lo que comúnmente llamamos pensamiento es meramente lenguaje visto desde un punto de vista diferente; pensar y hablar son una y la misma actividad.:

Uno de los puntos de partida de este trabajo es que no hay pensamiento fuera del habla (esto es, fuera del lenguaje), que pensar es el símbolo muerto de un atributo del lenguaje ostensiblemente mal entendido: su habilidad imaginaria de producir comprensión [*Erkenntnis*]. (I, 507)

El tema más consistente de Mauthner es la inseparabilidad del pensamiento y el habla y la equivocada noción de la mayoría de los hombres de que piensan independientemente de su habla.

El obstáculo que se yergue más claramente en el camino del conocimiento de la verdad es que todos los hombres creen que piensan, cuando en realidad sólo hablan, y también que los estudiosos y estudiantes de la mente, todos hablan del pensamiento para el cual el habla sería como mucho el instrumento y el ropaje. Pero esto no es verdad: no hay

pensamiento sin habla, es decir sin palabras. No hay pensamiento, sólo hay habla. (I, 176)

Habiendo reducido el conocimiento a una forma de discurso, Mauthner es capaz de reducir el pensamiento a hábitos lingüísticos demostrables. Lo que consideramos conocimiento es siempre el uso actual del lenguaje (ver III, 458-59). Y lo que se gana de este lenguaje es por último muy poco. "Con seguridad, el conocimiento del lenguaje (el conocimiento de todos los lenguajes en existencia), si fuera posible, sería también comprensión del mundo" (I, 22). Pero Mauthner niega tal posibilidad. El lenguaje, en lugar de ofrecer comprensión, sólo ilustra cómo lo usan diferentes hombres en diferentes sociedades; se convierte en el reflejo de una *Weltanschauung*, una "visión del mundo", pero no en una comprensión de los interrogantes metafísicos. Por lo tanto Mauthner se queda con la afirmación de que todo lo que sabemos es lo que decimos y que lo que decimos sólo refleja quiénes somos y en qué sociedad vivimos - nada más. Niega incluso que los lenguajes tengan la misma estructura ósea e indica que una única lógica es por lo tanto imposible. Mauthner parece implicar que el entendimiento humano debería por necesidad reconocer que hay tantas lógicas como lenguajes con distintas estructuras (ver II, 66).

Cómo escribir tal "literatura de la despalabra"²¹ era la mayor preocupación de Beckett en 1937. Mauthner proveyó una respuesta. Reduciendo el conocimiento al habla, sugirió que el escritor podría meramente permitir a los personajes hablar y que sus palabras serían signos, no de conocimiento, sino más bien del fracaso del conocimiento. En lugar de ser acerca de algo, las palabras indicarían la imposibilidad de moverse más allá del lenguaje. "La batidora de palabras rancias", como Beckett se refirió a la comunicación en su poema "Cascando" (*Collected Poems in English and French*, p.30), se convierte en el concomitante observable de la inhabilidad de pensar, ya sea que los personajes hablen directamente o usen la modalidad de escribir sus palabras.

Yo no quiero escribir, pero tengo que resignarme a eso al final. Es para saber adónde he llegado, adónde ha llegado él. Al principio no escribía, sólo decía la cosa. Luego olvidé lo que había dicho. Un mínimo de memoria es indispensable, si uno debe vivir realmente. (*Malone Dies*, p.207) ²².

Cualquier forma que tome el "parloteo", el tema siempre sería el mismo -la inhabilidad de *decir*, esto es, de conocer. Todos los héroes de Beckett son como el hablante en *El innombrable*, que dice de sí mismo: "Soy una gran pelota parlante,

hablando acerca de cosas que no existen, o que tal vez existan, imposible saberlo, no viene al caso". La imposibilidad no impide al hablante de continuar hablando, sin embargo, ya que hablar es la única forma posible de pensamiento:

Esta voz que habla, sabiendo que miente, indiferente a lo que dice, demasiado vieja tal vez y demasiado humillada como para que alguna vez tenga éxito en decir las palabras que serían las últimas, sabiéndose inútiles y su inutilidad vana, no escuchándose a sí misma sino al silencio... (*The Unnamable*, p.307)

Equiparando palabras con pensamiento y ambos con confusión, Beckett se aproxima a una forma para crear el tipo de literatura que él había descrito en "Dream..." y en una carta a Axel Kaun escrita en 1937:

Hay alguna razón para que esa materialidad terriblemente arbitraria de la superficie del mundo no deba ser disuelta como, por ejemplo, la superficie tonal, carcomida por grandes pausas negras, en la Séptima Sinfonía de Beethoven, de modo que a lo largo de muchas páginas no podamos percibirla de otra manera que, digamos, como un *vertiginoso camino de sonidos* que conecta insondables abismos de silencio.

(Harvey, p.434; Las itálicas me pertenecen)

Tanto Mauthner como Beckett hablan del silencio, pero ninguno se refugia en él; registran en cambio el "vertiginoso camino de sonidos". Ambos hablan porque para ellos hablar es una condición necesaria de vivir. Beckett repetidamente iguala habla con la vida misma: "Haber terminado por fin entonces con todo eso últimos desechos absolutamente últimos cuando el jadear se detiene y esta voz haber terminado con esta voz es decir esta vida", proclama el hablante en *How it is* (1964, p.144). Todos los héroes de Beckett desean "palabras para ser aplicadas a su situación" (*Watt*, p.81), pero ninguna certeza se desprende de ello, porque las palabras nunca los acercan al conocimiento. La afirmación más directa de esta condición puede encontrarse en *Fizzles* (1976): "Lugar cerrado. Todo necesitaba ser conocido porque decir es lo conocido. No hay nada salvo lo dicho. Más allá de lo dicho no hay nada" (p.37).

Como Beckett le indicaba a Axel Kaun, y repitiera en "Three Dialogues", no sólo es posible un "arte de la impotencia", es el único arte que vale la pena buscar. Mauthner había dicho lo mismo:

Así la humanidad puede desesperar de conocer la realidad alguna vez. Todo filosofar fue un mero subir y bajar entre la desesperación salvaje y la felicidad de la ilusión tranquila. Sólo la desesperación tranquila puede -no sin sonreírse a sí misma por hacerlo- arriesgar un último intento de modestamente aclararse a sí misma la relación del hombre hacia el mundo, a través de una negación del auto-engaño, a través de la confesión de que el mundo no es de ninguna ayuda, a través de una crítica del lenguaje y su historia. Eso, por supuesto, sería el acto de redención: si la crítica pudiera hacerse con el calmamente desesperanzado suicidio de pensar y hablar, si la crítica no tuviera que hacerse con palabras aparentemente vivas (III, 64). En lugar de concentrarse en lo que no puede saberse, en especulaciones metafísicas que no tienen posibilidad de confirmación, Beckett toma como tema la "negación del auto-engaño" mauthneriano y la modela en lenguaje.

2. Lenguaje y memoria son sinónimos.

Habiendo vuelto sinónimos a pensamiento y palabra, Mauthner pasa a indicar la fuente de este proceso. Puesto que él permanece como un estricto empirista a lo largo de su trabajo, aún cuando esta afirmación le lleve a adoptar posiciones insostenibles acerca de la naturaleza de la comunicación y el lenguaje, Mauthner declara que todo lo que conocemos -todo de lo que el lenguaje consiste- son impresiones sensoriales. A diferencia del loro de Jackson en *Malone Dies*, que podía recordar sólo las primeras palabras del dicho: "nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu", Mauthner cree que todo lo que está en la mente estaba primero en los sentidos:

Durante estas investigaciones hemos aprendido una y otra vez que las expresiones de nuestras almas no pueden ser nada que no hayan sido primero en nuestros sentidos y que por lo tanto no puede haber nada en nuestra vida mental excepto impresiones sensoriales como memorias de estas impresiones de los sentidos, innumerablemente muchos recuerdos cuya existencia uno resume en las palabras fuerza-de-la memoria o simplemente memoria. (I, 451-52)

Mauthner rechaza una realidad que permanezca fuera de las expresiones usadas para transmitir experiencias, y como empirista basa el lenguaje en la memoria de experien-

cias sensoriales. Para Mauthner, entonces, la memoria deviene conexión entre experiencia sensorial y lenguaje:

Para abreviar, toda la vida de nuestras almas tanto la vegetativa como la animal y conceptual, *no es nada más que memoria*: y especialmente la vida conceptual de nuestras almas, o razón, la reconocemos como nada más o menos que la memoria de nuestras impresiones sensoriales o lenguaje. (I, 326)

La palabra "memoria" en el léxico de Mauthner incluye toda la experiencia, y el lenguaje vuelve "nada más que la memoria individual del hombre de su experiencia" (I, 455). Finalmente, dice, "somos tan poco capaces de separar nuestra memoria de cosas similares de los conceptos o palabras que muchas veces sería mejor decir simplemente lenguaje en lugar de memoria y palabras en lugar de recuerdos" (I, 522). Las palabras, para Mauthner, finalmente devienen "el único índice de la memoria" (II, 33).

En Proust, Beckett indica que él, también, reconocía la importancia de la memoria en relación con la habilidad de expresarse. En la mayoría de las situaciones, los seres humanos están atrapados en un mundo de hábito que les impide reclamar imágenes del pasado, encapsuladas en las memorias. Proust vio la posibilidad, sin embargo, de que en raras ocasiones los individuos pudieran trascender el presente y recapturar "lo real ideal" (p. 56) a través del trabajo de lo que él llamaba "memoria involuntaria". Mauthner niega a la memoria este poder. Toda memoria, arguye, distorsiona:

Eso que llamamos demasiado humanamente la falla básica de la memoria, eso es su esencia. No se da cuenta de la diferencia entre *lo mismo y lo similar*. Se da cuenta deficientemente, se da cuenta falsamente. Y sin este error esencial no habría desarrollo en el mundo orgánico, y en el mundo de la mente no habría conceptos o palabras. Pero la memoria es también esencialmente infiel. La memoria sería intolerable si no pudiéramos olvidar. Y las palabras o conceptos que sólo surgieron debido a la falsa memoria serían inutilizables para el uso cotidiano si no fuera por la característica de la memoria que consiste en ser infiel... No viviríamos ni pensaríamos si no pudiéramos *olvidar* (I, 531; las itálicas me pertenecen).

Después del *Proust* Beckett aparentemente adopta esta visión escéptica de la veracidad de la memoria. A pesar de lo mucho que sus personajes se esfuercen por recapturar el "ayer" -"ese malditamente horrible día" (*Endgame*, [1958], pp.43-44)- sus memorias son borrosas, a medias concientes: "objeto total, completo con parte faltante" ("Three Dialogues"). Cuando Molloy describe su bicicleta, comenta que el pasaje debería re-escribirse en pluscuamperfecto. Sin embargo, el pasado en la escritura de Beckett nunca está totalmente terminado: los personajes continuamente lo resucitan, y sus resurrecciones distorsionan el presente, en el cual la memoria se injerta.

3. Todo lenguaje es metáfora.

Ya que la memoria, que es sinónimo de lenguaje, es sólo capaz de ofrecer una aproximación de la experiencia sensorial pasada, Mauthner cree que el lenguaje en sí mismo sólo puede ser una aproximación, o lo que él llama una metáfora, de la realidad. Argumenta: "Ninguna palabra ha tenido nunca más que un significado metafórico" (II, 451). Lo que el lenguaje hace es crear una asociación entre eventos experimentados y eventos articulados. A la palabra "metáfora" la usa como intercambiable con asociación "en el sentido de tropo o comparación figurativa, generalmente hablando" (II, 460). El lenguaje está reducido a hacer "imágenes de imágenes de imágenes" (I, 129).

Mauthner acuña una palabra para indicar la base de esta condición metafórica del lenguaje; llama a la aproximación causada por la memoria *Zufallssinne*. La palabra traducida literalmente significa ocurrencias accidentales o casuales de los sentidos.²³

Sostenemos que nuestros cinco sentidos son accidentales y que nuestro lenguaje, que vino de los recuerdos de estos *Zufallssinne* y se extendió a través de la conquista metafórica de todo lo cognoscible, nunca puede darnos comprensión de la realidad (I, 114).

Lo que el hombre recuerda, entonces, no es la experiencia real sino una aproximación del original. La palabra *Zufall* es muy importante para Mauthner. Los sentidos son accidentales y todo fluye. "El mundo tuvo lugar gracias a nuestros sentidos en desarrollo, pero los sentidos también tienen lugar gracias al mundo en desarrollo. ¿Dónde puede haber una imagen separada del mundo?" (I, 342).

En ningún parte, contesta Mauthner. Es imposible llegar a ninguna idea de realidad, ya que todo conocimiento de la realidad se origina en los sentidos que son ellos mismos una parte de esa realidad. Todo lo que el hombre puede esperar conseguir es una representación o una aproximación de la realidad (ver III, 86-87). El centro del reconocido escepticismo de Mauthner viene de esta imposibilidad de aferrar más. Finalmente llega a la conclusión de que no hay certeza de nada (ver Pref. al vol. I). No importa cuánto un hombre desee alcanzar una certeza, nunca podrá ir más allá de la memoria y las subsiguientes distorsiones que ésta imparte al lenguaje.

Mauthner ve por lo menos dos ventajas al funcionamiento de la memoria, aunque estén asociadas con su tendencia a la distorsión. Por una parte, observa Mauthner, la memoria libera al hombre de los límites del tiempo:

De acuerdo con la memoria de la raza humana, un roble es este o aquel árbol tal como creció hace miles de años, y, de acuerdo con los resultados de la razón, tal como crecerá luego de miles de años. Este elemento temporal (*dieser Zeitmoment*) o -si queremos decirlo así- esta independencia del tiempo es esencial para la actividad de la razón; puede que esto sea debido al hecho de que a la producción del concepto o palabra más simple corresponde una comparación de la percepción presente con la pasada, i.e., la memoria, i.e., una superación del tiempo. (II, 712-13)

La naturaleza metafórica de la memoria y el lenguaje provee al hombre de la posibilidad de trazar inferencias y conexiones con otros tiempos, aunque imprecisamente.

La segunda bendición que otorga la memoria es una tregua del dolor. La memoria puede permitirle al hombre distanciarse de las fuentes del dolor que estuvieron ligadas a eventos temporales particulares:

Porque la comprensión es siempre consoladora puesto que el discernimiento, el conocimiento, la filosofía, el pensamiento...siempre consisten meramente de lenguaje. Pero el lenguaje no es más que recuerdos, la suma de los recuerdos de la raza humana, porque el recuerdo es consolador, aún el recuerdo de los hechos más penosos... Pero la comprensión misma de este dolor debe tomar la forma del lenguaje

- así el lenguaje es la liberación del dolor por medio de la memoria. (I, 89) Mauthner, sin embargo, califica los poderes curativos de la memoria indicando que el distanciamiento que la memoria permite -la habilidad para hacer un tema de la vida de uno- es una objetivización que pocos logran:

Aquí ya el lenguaje consigue su magia como un medio del arte: o más bien el arte se intensifica en el extremo, se vuelve una magia que permite al más exaltado ser humano verse como una obra de arte en su hora más amarga-el dolor más horrible no se siente más ya que se lo ha hecho tema de pensamiento. Esta es el calmo consuelo de los muy pocos grandes hombres: el lenguaje creó este consuelo para ellos. Confrontados con su hora más amarga el lenguaje se les volvió una risa airada. (I, 90)

De todos los personajes de Beckett los únicos que alguna vez escapan a las contingencias del tiempo son los que mueren, como varios personajes en *More Pricks than Kicks* y Murphy: "...la impresión que recibió fue la de aquella medio inmersa indiferencia a las contingencias del mundo contingente que había elegido para sí como la única felicidad y logrado tan rara vez" (*Murphy* [1957] p.168). Tal indiferencia, Beckett podría estar diciendo, se gana sólo a expensas de la vida misma. Murphy, recuerden, es capaz de subir la escaleras -posiblemente le escalera Mauthneriana- pero lo lleva a su muerte. "No bajes la escalera," se le advierte, "la han sacado" (p. 188). La admonición de Arsène acerca de la inevitabilidad de "la vida fuera de la escalera" es superada por Murphy en una cesación que Mauthner, también, ve como la única salida de la contingencia de los sentidos y la memoria.

Las dos concesiones que Mauthner hace a la memoria -el escape al tiempo y al dolor que brinda- también son tratadas en Beckett. Mientras que la memoria puede liberar al hombre de lo temporal, Beckett se da cuenta de que la memoria también obstaculiza el intento del hombre de vivir en el presente. Esta es la conciencia implícita cuando Hamm dice que la suya es siempre la vida por venir. O cuando el Innombrable se lamenta:

Yo que estoy aquí, que no puedo hablar, no puedo pensar, y que debo hablar, y por lo tanto tal vez pensar un poquito, no puedo en relación sólo a mí que estoy aquí, al aquí donde estoy, pero puedo un poquito, suficientemente, no sé cómo, no es importante, en

relación a mí que estuve en otras partes, que estaré en otras partes, y a aquellos lugares en donde estuve, en donde estaré. (p.301)

Y mientras los "pocos grandes hombres" pueden conseguir un "calmo consuelo", los héroes de Beckett nunca lo hacen. Hay mucho uso de la palabra "calma" en los escritos de Beckett: la palabra reverbera a través de *Waiting for Godot* (1954), actúa como estribillo en *Malone Dies* y *The Unnamable*, describe lo que se ve en *How It Is*. Sin embargo, a pesar de toda la charla sobre la calma, los personajes de Beckett nunca parecen alcanzar el estado que dicen desear.

4. No hay absolutos.

El escepticismo de Mauthner es a fondo²⁴. Yendo más allá aún de Hume, niega la posibilidad de saber nada: Dios, naturaleza o aún el yo: "La verdad real es un concepto metafórico; los hombres han alcanzado el concepto de verdad, como el concepto de Dios, sin basarse en la experiencia. De este modo es imposible decir que Dios sea verdad" (I, 697). Aplica el mismo rechazo a las leyes de la naturaleza: "Así lo que llamamos ley de la naturaleza no es más que nuestro estado de ánimo hacia conceptos inductivos o palabras que llegaron a formarse en nosotros. Bastante poco pero al mismo tiempo, todo lo que tenemos" (III, 564-65). Aún la naturaleza cae bajo el lenguaje y se la ve en un ejemplo de la reacción subjetiva del hombre a su propia experiencia, construida con palabras. Mauthner cuidadosamente edifica tal rechazo indicando que el lenguaje podría liberar al hombre si, y sólo si, fuera liberado de las contingencias que la memoria y el uso común le imponen. Aclara, sin embargo, que tal libertad, articulada a través de palabras que son ellas mismas distorsionadas, es imposible.

Beckett probablemente encontró la insistencia de Mauthner en la conexión entre negación y lenguaje más interesante que su negación total de absolutos. No parece haber una sola aserción de proporciones en todo Beckett. El color del mundo de Beckett no es negro sino gris, indicando la imposibilidad de afirmar aun la negación con cualquier certeza: "tal vez" es la palabra que asedia a los héroes de Beckett. Si sólo pudieran negar como hace Mauthner, estarían liberados de la espera: de Godot, del fin, de la salvación. Tal seguridad nunca llega. Ya que nunca alcanzan el consuelo que brinda la negación nunca pueden terminar con "todo". Por lo tanto están atrapados en una stasis que impide el cese: "Toda mi vida he soñado con el momento en que, moralmente redimido al fin, tanto como uno puede estarlo antes de que todo esté perdido, podría trazar la raya y sumar el total" (*Malone Dies*, p.181). En Beckett nunca

se toca fondo. Mientras que él, al contrario de Mauthner, no establece la imposibilidad de "sumar el total", sus personajes reconocen que el lenguaje es el mayor obstáculo que hace su tarea virtualmente imposible. Siguen intentando encontrar palabras que les permitirán dejar de hablar; pero fracasan continuamente y su fracaso es el mismo fracaso que Mauthner describe: no pueden vencer las limitaciones del lenguaje.

5. El ego es contingente: no existe aparte del lenguaje.

La extensión más radical hecha por Mauthner de su teoría del *Zufallssinne* es su afirmación de que el ego es también un mito: "cuando el ego quiere expresarse a sí mismo desde atrás de la memoria, entonces no nos dejamos engañar más. Nada sabemos de egos duraderos, sólo conocemos momentos del impulso de vivir y la memoria de cada momento individual" (I, 432). En *Proust Beckett* reconoce la falta de continuum en los seres, "víctimas y prisioneros" del tiempo (p.2) y de la "incesante modificación de la ...personalidad, cuya permanente realidad, si la hay, sólo puede ser aprehendida como una hipótesis retrospectiva" (p. 4). También Mauthner reconoce que la única corroboración de un yo, mientras siga siendo, es la que provee la memoria y que por lo tanto, ya que la memoria es falaz, el ego es imposible de verificar. El hombre puede *sentir* un sentido del yo, pero cuando tiende a ubicar un yo dentro de sí no puede encontrar nada -ningún objeto- con el cual identificar este sentimiento:

La raza humana en la actualidad ya no sostiene la conciencia de su existencia con el pedante "yo pienso" de Descartes, sino mucho más humildemente y de un modo infantil con el sentimiento de *yo soy*. Yo soy conciente de mí mismo, yo siento que soy el centro de tales y tantas percepciones de la visión y el oído que claman simultáneamente por mi atención.

Sin embargo, en la punta de aguja del momento yo puedo clavar una sola impresión, y entonces el ego en "yo soy" estaría perdido otra vez si yo no tuviera un recuerdo del hecho de que el ser permaneció en el fluir del devenir, de que *yo fui*. Así, mi ego se sumerge, desde lo pleno de la vida del presente, en la negra nada del pasado para poder encontrarse a sí mismo. Y aquél que quiere clarificar para sí este proceso tan común, o permanece inconsciente y silencioso o debe erigir espectros de palabras como si fuera un filósofo. (I, 653-54)

La situación que describe Mauthner, la de un yo buscando en la "negra nada" del pasado, la verificación de un yo que está siendo, se convierte en una de las mayores preocupaciones de los héroes beckettianos. Ellos tampoco pueden nunca reconstruir totalmente un evento pasado, ya que el pasado parece continuar siendo ese tiempo elusivo que no soporta un escrutinio minucioso. Puesto que este sentido del yo está ligado al pasado, el yo también se hace imposible de verificar. Molloy expresa el común dilema que sigue tan de cerca a la descripción mauthneriana de "espectros de palabras" erigida para describir el indescriptible sentido de ser:

Sí, aún entonces, cuando ya todo estaba desvaneciéndose, ondas y partículas, no podía haber ninguna cosa salvo cosas sin nombres, no podía haber ningún nombre salvo nombres sin cosas. Digo esto ahora, pero después de todo, qué es lo que yo sé ahora acerca de entonces, ahora cuando las palabras de hielo caen como granizo sobre mí, los significados de hielo, y el mundo muere también, malamente nombrado. (p. 31)

Mauthner provee a Beckett no sólo con el tema de un ego atrapado dentro de las contingencias del tiempo sino también con la idea de que un ego, aún si existiera y pudiera encontrarse, no tendría medios para expresarse: "El lenguaje es una herramienta para el entendimiento del mundo externo inadecuada para emitir opiniones acerca del mundo interior" (I, 235). El lenguaje, dice Mauthner, puede usarse para analizar el macrocosmos pero nunca para hablar del ser interior. Ya que el ego no tiene manera de articularse, no puede ser verbalizado y por lo tanto nunca puede ser conocido. Mauthner expresa este dilema del siguiente modo: "Tenemos órganos corporales y sentidos para la observación del movimiento de los cuerpos; pero no tenemos ningún sentido además de órgano de pensar para la observación de pensar. La así llamada auto-observación no posee ningún órgano" (I, 248). Esta situación es exactamente la situación familiar a todo estudioso de Beckett y en ningún otro lugar está más clara la influencia de Mauthner que en esta idea de un ser que no puede ser conocido ya que no es posible darle voz:

Este pícaro ego...precisamente en el hecho de que no puede proyectar sus sentimientos, lanzarlos para afuera, ni proferirlos, en el hecho que debe guardarlos dentro de sí, en esto radica la admisión de que es incapaz de incluirlos en el mundo de la realidad. (I, 420)

Beckett usa repetidamente la misma ecuación que Mauthner presenta -un ser sin ningún órgano de auto-observación. Laura Barge ha citado esta imposible búsqueda del yo como uno de los temas dominantes de la prosa tardía de Beckett: "Pero el yo subjetivo nunca encuentra un yo objetivo que pueda ser definido como el yo real...El yo nunca encuentra un me"²⁵. El tema, sin embargo, no es de cosecha reciente: ya en *Molloy* Beckett hacía que su héroe dijera "Y hasta mi sentido de identidad estaba envuelto en una carencia de nombre a menudo difícil de penetrar" (p.31). Como la novela misma indica, en la fútil búsqueda de Moran de su alter ego, Molloy, el yo nunca puede alcanzarse a sí mismo, por más que trate.

Una función de la pareja beckettiana es la verificación de un ego a través del testimonio de "otro". Si un personaje no puede recordar el día de ayer, siempre hay un compañero que actúa como testigo de otro tiempo y otro lugar. Incluso si los compañeros son "malditos progenitores", como Hamm llama a sus padres en *Endgame*, señalan un pasado y un yo que deben haber existido entonces. La presencia de Didi se convierte en testimonio de un pasado que Gogo no puede recordar; la presencia de Willie, aunque no sea visible, se convierte en evidencia del "viejo estilo" y del viejo yo de una Winnie que debe haber vivido entonces.

En otras obras, este reconocimiento de un pasado ha sido reemplazado por el sentido de lo que Ruby Cohn ha llamado la "vida sin antecedente"²⁶. Por ejemplo, en *Theatre I*, el lisiado B, ese muy reciente avatar de Hamm, pide a un hombre ciego una verificación del yo -"¿Qué aspecto tiene mi alma?" (p.76). Con ese personaje él no comparte ningún pasado, sino sólo un encuentro casual presente en una calle pública. En otras dos obras, *Theatre II* y *Radio II*, la verificación también proviene de extraños, que nuevamente carecen de historia común con el ser del héroe pero actúan más bien como grabadores, compiladores objetivos de la evidencia de su existir. En *Theatre II*, los personajes identificados como A y B escudriñan la evidencia de un ser dentro del "vacío interior" de C. Finalmente encuentran la tarea imposible, confrontados como lo están con "un futuro negro, un pasado imperdonable - hasta donde él puede recordar" (p. 96). De manera similar el animador y el estenógrafo de *Radio II* buscan la evidencia de un ego en Fox. Lo mejor que Fox puede hacer es hablar de otro, "mi hermano dentro de mí, mi viejo mellizo" (p. 121). Este mí dentro del yo, que nunca puede fundirse con un yo, también aparece descrito en *Fizzles*. Aquí, sin embargo, el punto de vista se desplaza: Beckett le da voz al "mellizo" atrapado en un ser que le da una voz que no es su voz: "Era él, yo estaba adentro" (p.25). El problema para el mí es encontrar palabras: "Está quieto, busca una voz para mí, es imposible que yo

tenga una voz y no tenga ninguna, él encontrará una para mí, este indecoroso mí (*Fizzles*, p.26). Desde este punto de vista, el mí inarticulado explica en la misma obra: "¿Al nunca dirá yo, a causa de mí?" (p.27). Este negarse a decir yo a causa de un mí que no puede ser cubierto por el pronombre personal y no puede ser articulado explica la vehemencia con la que el personaje de *Not I* se niega a dejar de usar su pronombre de tercera persona del singular. Esta negación es menos un rechazo del ser -como a menudo se dice que es- que una inhabilidad de la hablante para fusionar las partes interna y externa del ego.

En *Texts for Nothing* Beckett expresa la misma idea: "La voz de quién, de nadie, no hay nadie, hay una voz sin boca" (p.61). Si el ser interior pudiera simplemente existir inarticulado, el personaje tal vez no sufriría; a medida que el personaje habla, sin embargo, se encuentra perpetuamente plagado por la idea de que las palabras que usa no dan voz al ser cismático que siente: "No le hablo más a él, no me hablo más a mí, no me queda nadie a quien hablarle, y hablo, habla una voz que no puede ser sino la mía, ya que no hay nadie más que yo" (p.56). Y sin embargo el hablante sabe que miente porque sus palabras nunca cubren el ser interior: "Es el mismo viejo extraño de siempre, para quien sólo existo acusativo, en el pozo de mi existencia, de la suya, de la nuestra, hay una respuesta simple" (p. 22). El yo es siempre nosotros, se lo admita o no. La voz C en *That time* se hace eco del mismo dilema: "Alguna vez en tu vida te dijiste yo vamos...podrías alguna vez en tu vida decirte yo" (p.31). Ante esta pregunta, los ojos de la cara, proyectados a diez pies sobre el escenario, se cierran.

Cuando Mauthner habla de la dificultad de capturar el ser interior, también indica que nuestro sentido mismo de una realidad exterior se basa finalmente en nada más trascendente que nuestro sentimiento subjetivo de que debe haber un mundo real:

Creo en la realidad de un mundo exterior dado que, dentro de los límites de mi piel, creo que me encuentro determinado a veces desde el interior, a veces desde el exterior. Se conoce dentro de un espacio exterior infinito y un tiempo infinito un único caso de una noción de adentro y afuera, y de este único caso concluyo que hay una regularidad que uno podría llamar la más alta ley de la naturaleza: a saber, que existe algo semejante a lo real. Incluso la existencia de innumerables otros organismos que se sienten como yo es, una vez más, simplemente una conclusión inductiva derivada de un sólo caso.

Desde la cuna hasta la tumba mi ego se comporta como si la hipótesis de un mundo de realidad fuera un hecho comprobado. Y todas las inexplicables acciones de mi ego...nunca han dado lugar dentro de mí a la menor duda acerca de la corrección de esta tan abarcadora hipótesis. (I, 677)

La dualidad entre microcosmos y macrocosmos, vista a menudo en términos cartesianos como la dualidad entre mente y cuerpo, es reducida por Mauthner a un cisma en el lenguaje: "No podemos estar, con nuestro lenguaje, de ambos lados al mismo tiempo" (I, 291); "Sólo en el lenguaje existen los términos "mente" y "cuerpo". En la realidad no pueden ser separados" (I, 251). Lo que quiere decir es que la dualidad no es entre mente y cuerpo tanto como entre lo que puede articularse y lo que no puede decirse con palabras.

Es evidente que la presentación que Beckett hace de la dualidad entre la mente y el cuerpo, y entre el yo y el "no yo" también ubica el dilema claramente en el área de la lingüística. Sus personajes no luchan con ideas metafísicas, sino con el lenguaje mismo. No tratan de probar su existencia o de delimitar mente/cuerpo, microcosmos/macrocosmos; hablan porque ellos también aceptan la existencia de la realidad y del yo y porque buscan la substanciación de ambos. Admitir que ni un mundo exterior ni una realidad interior existen es demasiado aterrador para los héroes de Beckett, como lo era para Mauthner:

Mientras vivamos, la hermosa apariencia de un sentimiento de ego, de la unidad de la vida, y la apariencia aún más hermosa de una unidad entre el ego y la realidad son un regocijo, el incitante regocijo en la apariencia del conocimiento. (I, 665)

Las mismas palabras que Mauthner usa conjuran el mundo sobre el cual Beckett escribe: un mundo donde los personajes se aferran a la "hermosa apariencia" tanto de un mundo interior como uno exterior, un yo y un mundo exterior del cual el yo parte. Sin embargo, tal como Mauthner lo indica y los personajes de Beckett lo experimentan, el regocijo no es un paliativo suficiente para mitigar la incertidumbre. Los personajes de Beckett son demasiado conscientes. Están más cerca del filósofo que del hombre común, a quien Mauthner describe regodeándose en un falso sentido de la existencia:

La duda es la duda de Mauthner.

6.- La comunicación entre los hombres es imposible.

Habiendo ido tan lejos como pudo en el sentido del lenguaje individual, Mauthner se vuelve en el sentido opuesto y toma el problema del lenguaje en su función pública, como vehículo de la comunicación entre individuos y en la sociedad. Aquí enfrenta el problema que todos los empiristas han enfrentado: cómo explicar que el lenguaje existe como un medio de comunicación compartido entre individuos cuando su origen reside en la experiencia individual²⁷. Para explicar una función pública del lenguaje y seguir aferrado a su base empírica, Mauthner hace algunas aseveraciones un tanto complicadas. En primer lugar, reconoce que el hombre necesita a alguien con quien compartir la experiencia:

Dado que tiene que haber siempre por lo menos dos para el lenguaje, uno podría pensar que éste debería unir a los seres humanos como la cópula y que por lo menos representaría la conexión de dos organismos, el acto de engendramiento intelectual (*den Akt der geistigen Zeugung*). (I, 28)

El lenguaje, sin embargo, no funciona de esta manera. Mauthner admite que es imposible tener lenguaje sin un oyente. No obstante, como él ya lo ha demostrado, dos personas no pueden de ningún modo tener la misma comprensión de las palabras puesto que (1) las palabras surgen de experiencias individuales y (2) en el mejor de los casos son sólo representaciones metafóricas de experiencias de sentido previas. Entonces, aunque los hombres piensen que se comunican cuando hablan, de hecho no lo hacen: "Repartimos palabras como billetes y no nos preguntamos si hay fondos materialmente tangibles en el tesoro que se correspondan con ellos" (I, 496). Mauthner duda respecto a si dos seres humanos alguna vez conciben la misma idea cuando oyen o usan las mismas palabras. Esos seres sólo suponen una comunalidad de significado.

¿Qué es, entonces, el lenguaje? Mauthner responde de la siguiente manera: "El lenguaje es sólo una convención -como una regla de un juego: cuantos más participantes, más compulsiva será. Sin embargo, no comprenderá ni alterará el mundo real" (I, 25). En su rechazo de cualquier absoluto, Mauthner de hecho ha rechazado incluso la idea de que haya tal cosa como el lenguaje comunicativo; hay

simplemente individuos que hablan, que usan ciertas convenciones lingüísticas que, como todo lo demás, están sujetas a cambios a través del tiempo y que reflejan meramente un uso particular histórico y una particular *Weltanschauung*.

Al reflejar un tiempo y un hábito particular de uso, no obstante, el lenguaje cumple una función útil: ayuda en el intercambio social común. "Nadie", concuerda Mauthner, "negaría la impura y común utilidad del lenguaje" (I, 70). "Después de todo, es útil para la taberna mundana, para la *necesidad de comunicarse*, para el disfrute del chisme por parte de los parroquianos de la taberna, y para los gritos al mozo. Esa es la clase de cosa para la cual el lenguaje sirve" (I, 523). Dado que la mayoría de las personas, según cree Mauthner, están satisfechas con comunicarse a este nivel, nunca sienten las limitaciones del lenguaje que usan. "El lenguaje humano alcanza para los propósitos prácticos... *Sólo aquellos tontos que entienden y quieren ser entendidos sienten la insuficiencia del lenguaje*" (I, 50; las itálicas me pertenecen). Desde el punto de vista de Mauthner esos tontos existen.

Beckett tocó el tema del uso del lenguaje de la persona común en su reseña de 1938 sobre la poesía de Denis Devlin cuando dijo "...solución enganchada al problema como el despabilador a una vela, el gran público crucigramático en todos sus planos: 'Asa el asado y está satisfecho. Sí, se calienta y dice, Ajá, estoy caliente'" (Harvey, p. 420).

En su propia escritura, Beckett nunca presenta tal complacencia. Aunque sus personajes hablan de las cosas más mundanas -comida, vestimenta, el clima, sexo- siempre son conscientes de que sus palabras se usan sólo para llenar el tiempo, para defenderse del silencio. Incluso los dos vagabundos de *Waiting for Godot*, con todo su parecido al hombre común, son totalmente conscientes de su inhabilidad para alcanzar comprensión del mundo a través de las palabras que usan. "Ese trocete no fue tan malo" (p. 42), dice Estragon después de un intercambio particularmente largo. La señora Rooney en *All that fall* (en *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces* [1960]), que dice de sí misma que es "sólo una vieja bruja histérica" (p. 37), se ve elevada a una grandeza trágica precisamente porque, mientras se abre camino dolorosamente calle abajo, parando para hablar con sus vecinos, siempre está consciente del fracaso del lenguaje: "No uso más que las palabras más simples. Eso espero, y sin embargo a veces encuentro que mi manera de hablar es muy... rara" (p. 35). Como comenta su marido en el camino a su casa desde la estación, "a veces uno pensaría que estás luchando con una lengua muerta" (p. 80).

Sin embargo, a pesar de ser conscientes de que no se les comprende, la mayoría de los personajes de Beckett todavía desean un oyente, alguien con quien poder hablar. Todos comparten el miedo al aislamiento y el deseo de ser oídos: "Ah, sí, si pudiera soportar el estar sola, es decir seguir parlotando aunque no haya ni un alma que me oiga"; dice Winnie en *Happy Days* (p. 30). Pero no soporta esta soledad, de modo que se consuela con saber que en alguna parte detrás de ella, apenas visible y apenas audible, está Willie - alguien que mantiene viva la ficción del diálogo. En esta obra Beckett da muchos ejemplos de lo que Mauthner ha descrito como los malentendidos generales que elegimos no ver en nuestro deseo de creer que somos comprendidos. Winnie como Willie se ríen de la palabra "formicación". Pero como James Knowlson señala en sus notas a la edición bilingüe, la palabra en realidad posee dos asociaciones: una sensación como la de hormigas deslizándose por la piel, del sustantivo latino *formica* 'hormiga' y la connotación sexual del Latín *fornix*, 'burdel'. Knowlson agrega: "La risa, aunque compartida, surge de cosas diferentes" (p. 139). Esta mera apariencia de comunicación es a lo que Mauthner cree que se reduce todo discurso humano.

Aunque el fracaso de la comunicación en las obras de Beckett puede consistir en juegos de palabras tan sutiles como el anterior, o en lo que Niklaus Gessner ha esbozado en relación con *Godot*²⁸, en general los fracasos son más obvios. A menudo se trata de los típicos circunloquios que se encuentran en algunas obras naturalistas. "Una vez que se ha alcanzado cierto grado de comprensión", dice Wylie, "todos los hombres hablan, cuando deben hacerlo, las mismas sandeces" (*Murphy*, p. 59). Y escuchan con la misma indiferencia. Aunque muchas de las novelas consisten de un hablante en un monólogo extendido, en los raros lugares en que caen en el realismo tradicional -las escenas entre Moran y su hijo en *Molloy* y la historia de los Saposcats en *Malone muere*, por ejemplo- uno se encuentra con escenas familiares de malentendidos debido al lenguaje. De los Saposcats, Malone dice: "No tenían una verdadera conversación. Hacían uso de la palabra hablada de una manera muy similar a la que el guarda de tren hace de sus banderines o de su linterna" (p. 188). Lo mismo podría decirse de las parejas de Beckett, comenzando con los paradigmáticos Mercier y Camier: "Duermen uno al lado del otro el profundo sopor de los viejos. Todavía se hablan, pero solo al azar, como dice el refrán. Pero ¿alguna vez se hablaron de otra manera?" (p. 103)

7. El único lenguaje debería ser el lenguaje simple.

A pesar de todo su escepticismo acerca del lenguaje, Mauthner se aferra a la noción de que sean cuales fueran las palabras que usan los hombres deberían ser de la clase más sencilla. Uno de sus cuestionamientos de la filosofía tradicional y de toda búsqueda intelectual es su tendencia a reificar las palabras, a alejarlas de su empleo vernáculo. Mauthner argumenta continuamente a favor del lenguaje simple. Tal preocupación en un hombre que ha negado toda conexión del lenguaje con la realidad puede parecer extraño; pero debemos recordar que aunque niega que el lenguaje pueda escapar a sus limitaciones, Mauthner todavía está empeñado en refinar el lenguaje. Un lenguaje simple, divorciado de las abstracciones, es lo más aproximado para el hombre a liberarse de "la superstición de la palabra" (*Wortaberglauben*).

El lenguaje se extravía una vez que ya no se siente a gusto entre los hombres, acompañando con un quejido sus necesidades urgentes, una vez que quiere servir necesidades espirituales exaltadas [*überreizten*] que van más allá del hombre y están desvinculadas de sus necesidades urgentes. (I, 40)

Mauthner deja bien claro, sin embargo, que el hombre no podrá nunca librar el lenguaje de la ambigüedad mediante el uso de palabras simples. Como señala Gershon Weiler, "la crítica no es un programa para reformar el lenguaje, sino una actividad que lleva a una actitud crítico-escéptica frente al lenguaje." (p.290) Por más que el hombre lo intente, no puede llegar más allá de los límites de sus propias palabras y la tarea de la *Critique* es revelar este hecho. "Preferí el lenguaje cotidiano [a una definición erudita] para poder aclarar cuán poco explica una definición." (I, 610)

Como Mauthner, Beckett ve el uso del lenguaje simple como una ayuda en la comunicación, aunque sólo como una ayuda insignificante, teniendo en cuenta el problema mayor del misterio inherente a la vida. Su propia escritura, tanto en inglés como en francés, muestra un énfasis en las declaraciones directas y un rechazo de lo que Mercier y Camier llaman "el hedor del artificio" (p.9). Malone, el escritor que hila cuentos, comenta acerca de un pasaje particularmente florido: "Conozco esas frases que parecen tan inocuas y, una vez que se las deja entrar, contaminan todo el lenguaje. *Nada es más real que la nada*. Surgen del fondo del pozo y no saben de descanso hasta que te arrastran hacia su oscuridad. Pero ahora estoy en guardia." (p. 192) No importa cuán simplemente hablen los personajes, siguen sin ser comprendidos, porque las palabras no podrán usarse jamás para describir su condición. Beckett nuevamente demuestra la misma conciencia expresada por Mauthner; no importa cuán

cuidadosamente elijamos las palabras, "la noción exaltada de la verdad [es] parloteo humano." (III, 354) :

B. Las formas más altas de crítica son la risa y el silencio.

Mauthner, en la primera página de la *Critique* predecía el fracaso extremo de su empeño: la imposibilidad de escribir una crítica en un lenguaje que está en sí sujeto a las contingencias del tiempo y el uso lingüístico. La única verdadera crítica del lenguaje sería la que escapara a las vicisitudes que describe, una hecha sin palabras - con risa o en silencio. Las palabras sólo distorsionan, reflejando en el mejor de los casos una *Weltanschauung* particular, que pronto será obsoleta. Al reconocer que "nuestros sentimientos, nuestra vida misma, nuestra naturaleza misma... permanecen inaccesibles al lenguaje" (I, 422) y que "la esencia de nuestro ser nada tiene que ver con el lenguaje y el pensamiento" (I, 421), Mauthner se queda con lo que él mismo llama un "misticismo sin dios" [*gottlose Mystik*]. (Weiler, p.294)²⁹

La única articulación humana del estado místico, dice Mauthner, es la risa. "Básicamente hablando, la crítica pura es meramente risa articulada. Cada risa es crítica, la mejor crítica... y el peligro de este libro, el aspecto audaz de este intento, consiste meramente en haberle puesto un texto articulado a esta risa, de modo que el resultado para las masas de gente sea como la risa en una ópera." (III, 632) Llevando aún más lejos, Mauthner también escribió en su novela *Kraft*, publicada en 1894:

El primer filósofo, el último redentor de la humanidad; reirá y mantendrá la boca cerrada; reirá contagiosamente y enseñará a sus prójimos a mantener cerrada la boca como él y a abrirla sólo para reír y comer." (cit. por Kühn, p.78)

Las ideas de la risa y el silencio como las respuestas definitivas a las limitaciones del lenguaje se encuentran una y otra vez en Beckett y los paralelos con Mauthner son notables. El "aullido silencioso" acerca de la condición humana y la desesperanza acerca de la inhabilidad para articular esta condición son compartidos por muchos personajes beckettianos. Lo mismo ocurre con la risa sobre chistes que ya no son divertidos y sobre la vida que ya no es tolerable. El sueño para tantos personajes de éstos es alcanzar finalmente un punto en donde estarán libres de la "tiranía de las palabras", donde tendrán solo silencio. "Mi voz abrasada por el habla, en reposo, se llenaría de saliva. La dejaría fluir una y otra vez, por fin feliz, baboseando vida, mi

deber cumplido, en silencio." (*The Unnamable*, p.310). Sin embargo, como el que habla en *The Unnamable*, se dan cuenta que tal estado de silencio es imposible mientras el hombre viva y sea atrapado en la red del lenguaje:

Ya no conozco más preguntas y siguen desbordando de mi boca. Creo que sé de qué se trata, es para impedir que el discurso llegue a su fin, este fútil discurso que no me está acreditado y que no me acerca ni una sílaba al silencio. (p. 307)

El silencio, para Beckett como para Mauthner, se convierte en un objetivo que nunca será alcanzado mientras el hombre se aferre al fútil medio del lenguaje.

La influencia de Mauthner sobre Beckett nunca estuvo más clara que en el compartido reconocimiento de los límites del lenguaje, sus anhelos de un "misticismo sin dios" que trascienda las limitaciones impuestas por las palabras y su igualmente tenaz -humano- deseo de seguir hablando, sabiendo que es en vano. Citaré *in extenso* de esa sección de la *Critique* en que Mauthner por un momento se para frente del telón filosófico y revela al ser humano tratando de hacer lo que no puede hacerse: hablando, encontrar el camino del silencio. La similitud con lo que los estudiosos de Beckett han llegado a reconocer como un estribillo recurrente en su escritura es clara:

Durante esos años en que la idea básica de este intento se apoderó de mí y me forzó a hacer el realmente duro trabajo de poner a prueba su verdad constantemente contra la vida y los logros de la ciencia, durante esos años hubo abundancia de horas desesperadas y días en que me parecía más valioso fertilizar el campo que araba o plantar cerezos o escoger al primer perro que encontrara como un maestro razonable para mi conducta en la vida. Nada parecía más tonto que *el último intento de hablar infinitamente -con palabras que nunca podrán tener un contenido firme- nada más que de la propia ignorancia*. Pero así como esas horas y días oscuros frecuentemente terminaban con el estimulante sentimiento: *sí, es el último intento, es la última palabra* y, ya que no puede ser la solución a la adivinanza de la esfinge, es por lo menos la acción redentora que obliga a la esfinge a permanecer en silencio, puesto que destruye a la esfinge. Recuerdo tristemente esos estados de ánimo de acrecentada confianza en mí mismo. *¿Qué podemos pensar o decir en el lenguaje de mañana? Lo que parecía ser una última respuesta hoy, será una nueva pregunta mañana*

y la pregunta a su vez se convertirá en respuesta en nuestro lenguaje, de tontos seres humanos. (III, 634-35; las itálicas me pertenecen)

Varios críticos que han tomado las citas de Mauthner de las traducciones de Weiler se han detenido en el punto en que Mauthner parece afirmar el éxito de su intento. Por el contrario, Mauthner, como los personajes de Beckett, reconoce la circularidad de sus acciones; no hay ninguna acción que pueda obligar a la esfinge al silencio. Porque Mauthner debe usar palabras para escribir su crítica del lenguaje, así como Beckett debe emplear palabras para ilustrar la bancarrota de esas mismas palabras. Ambos están atrapados en la misma red del lenguaje.

La monumental indignación de Mauthner contra esos límites del lenguaje es tan vívida y penetrante que cuando Beckett, dieciseis años después de haber leído la *Critique*, busca una imagen para la condición humana de estar en una red de palabras, crea a Lucky en *Waiting for Godot*, una figura cuyos antecedentes pueden rastrearse con notable exactitud en Mauthner:

El filósofo que quiere ganar comprensión mediante el lenguaje, un camino que da siempre vueltas sobre sí mismo, no sólo se parece al *asno común en la noria, quien, reducido por la comida y conducido por un látigo, da un paso tras otro*; más bien se parece al *docto asno del circo que ha llegado al punto de la libertad humana y luego ha elegido la noria como el escenario de su arte* y quien trabaja vana y elegantemente como un acróbata en la cuerda -aparentemente yendo siempre hacia arriba, pero en realidad, siempre en el mismo lugar y con menos resultados que el asno común; porque la noria del lenguaje no tiene piedras de moler. (I, 88; las itálicas me pertenecen)³⁰

NOTAS

³⁰ Ellmann. *James Joyce* (New York: O.U.P., 1959). pp. 661-62. En una conversación con James Knowlson, sin embargo, Beckett reveló que Ellmann había informado inexactamente sobre el evento: Beckett había sacado prestada la *Critique* de Mauthner y la había leído él mismo, por sugerencia de Joyce. También ha habido alguna confusión acerca de cuándo tuvo lugar la lectura. Deirdre Bair, en su biografía *Samuel Beckett* (New York: Harcourt, 1978), p.90, incorrectamente ubica el evento en 1929-30, citando a Ellman como la fuente de la información. Tanto James Knowlson en el Prefacio de su edición bilingüe de *Happy Days* (London: Faber & Faber, 1978), p. 92,

y John Pilling en su estudio *Samuel Beckett* (London: Routledge and Kegan Paul, 1976), p. 127, menciona "el final de los años treinta". Knowlson no ofrece fuente y Pilling nuevamente cita a Ellman. La fecha de 1932 parece la más exacta: Beckett habría entonces leído la *Critique* mientras estaba trabajando en "Dream of Fair to Middling Women", después de haber completado el *Proust* (1931) y antes de escribir *Murphy* (1936).

² Beckett. *Proust* (1931; rpt. New York: Grove, 1957). p.47. Todas las referencias futuras a los libros de Beckett serán de las ediciones Grove, con las siguientes excepciones: *Happy Days/Oh, Les Beaux Jours: A Bilingual Edition*. ed. James Knowlson (cit. en nota 1); "Dante... Bruno, Vico... Joyce." in *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929; rpt. London: Faber & Faber, 1972) y *Texts for Nothing* (London: Calder & Boyers, 1974 La citación de página de las obras de Beckett y las fechas de las ediciones Grove se dan en el texto.

³ Kern. *Existential Thought and Fictional Technique* (New Haven: Yale University Press, 1970). p.238.

⁴ Hesla. *The Shape of Chaos*. (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1971). p. 234.

⁵ Mauthner. *Aristotle*. trad. D. Gordon (London: s/d, 1907).

Nota de la traducción: Desde 1911 existe de las *Contribuciones a una crítica del lenguaje* una traducción española (Madrid: Daniel Jorro, 1911) y una reimpresión de 1976 (México: Juan Pablos), pero ambas reducidas a una tercera parte, aproximadamente.

⁶ Weiler.. *Mauthner's Critique of Language* (Cambridge: C.U.P., 1970); *Encyclopaedia of Philosophy*. ed. Paul Edwards (New York: Macmillan, 1967) v.221-24.

⁷ Para estudios sobre la vida de Mauthner, ver Weiler, pp. 332-40. *Encyclopaedia of Philosophy*, p.221 y Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (New York: Simon, 1973). p. 120-132.

⁸ Citado en Max Brod. *Franz Kafka* (New York: Schocken, 1963). p. 41.

⁹ Mauthner. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. 3ra. ed. 3 vols. (Leipzig: 1923; reimpresión Hildesheim: Georg Olms, 1967). I, 703. Esta traducción del alemán y todas las siguientes fueron hechas en colaboración con Sabine Jordan, quien me prestó una invaluable ayuda, tanto en la interpretación como en la traducción. Todas las referencias futuras a la obra de Mauthner aparecerán en el texto.

¹⁰ La escritura de Mauthner interesó a Ludwig Wittgenstein, quien lo menciona como un opositor: "Toda filosofía es una 'crítica del lenguaje' (aunque no en el sentido de Mauthner)". (*Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. D.F.Pears y B.F. McGuiness (London: Routledge and Kegan Paul, 1961. 14.0031). Para un excelente análisis de la posible influencia de Mauthner sobre Wittgenstein y su posterior *Philosophical Investigations*, ver Weiler, pp. 298-306.

¹¹ Walter Eschenbacher. *Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900; Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende*, Europäische Hochschulschriften, No. 163 (Bern: Lang, 1976) y Joachim Kühn. *Gescheiterte Sprachkritik: Fritz Mauthner, Leben und Werk* (Berlin: Walter de Gruyter, 1975).

¹² Rodríguez Monegal, E. *Jorge Luis Borges*. (New York: Dutton, 1978), pág.138. Monegal enumera a Mauthner junto con Zenón, Korzybski, Bergson, Bertrand Russell y Nietzsche como influencias de Borges (pág.245).

¹³ *Ends and Odds: Eight New Dramatic Pieces*, también incluye "Not I", "That Time", "Footfalls", "Ghost Trio", "Theatre I", "Theatre II" y "Radio I".

¹⁴ Cohn. "Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett". *Criticism*, 6, N.1 (1964), 33-43; reimpresión. en *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, ed. Martin Esslin (Englewood Cliffs: N.J.: Prentice Hall, 1965), pág. 169.

¹⁵ Ver Pilling, pág. 127. En respuesta a una pregunta mía en el verano de 1978, Beckett dijo que todavía tenía los tres volúmenes de la *Critique*.

¹⁶ Samuel Beckett. "Dream of Fair to Middling Women", pág. 106. Una fotocopia del manuscrito original corregido con anotaciones de John Fletcher puede verse en los archivos Beckett de la Universidad de Reading. MS 1227/7/16/9. Las referencias de esta página se hacen con respecto a esta copia.

¹⁷ Citado por Ruby Cohn en "Chronology of Beckett's Life". *Back to Beckett* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1973), pág. vii-viii.

¹⁸ Beckett y Georges Duthuit. "Three Dialogues" (sobre Tal Coat, Masson y Bram Van Velde). *Transition Forty-Nine*, Nro.5 (1949), Pág. 97-103.

¹⁹ Jacqueline Hoefler cita a Ludwig Wittgenstein como posible fuente de la imagen en *Watt, Perspective*, 101 (Otoño 1959), 166-82. Beckett, sin embargo, negó haber leído a Wittgenstein antes de 1961 (ver John Fletcher. *The Novels of Samuel Beckett* (New York, Barnes & Noble, 1964), pág. 87-88). Rubin Rabinowitz cita a Mauthner como una fuente más probable: ver Rabinowitz, "Watt de Descartes a Schopenhauer", *Modern Irish Literature: Essays in Honor of William York Tindall* (New York, Iona Coll. Press, Twayne, 1972), pág. 286-87. Jennie Skerl, también, conecta a Mauthner con la composición de *Watt*: ver su "Fritz Mauthner's Critique of Language in 'Samuel Beckett's Watt'", *Contemporary Literature*, 15 (1974), 474-87. Edith Kern también cita la referencia de Mauthner a la escalera, pero no conecta el uso con el *Watt* de Beckett (pág. 238). Para el uso de Wittgenstein de la imagen de la escalera, ver Weiler, pág. 298-99.

²⁰ Las ideas básicas de Mauthner son altamente derivativas, reflejando las influencias particulares de Heráclito, Locke y Hume, filósofos conocidos por Beckett antes de leer a Mauthner. Por lo tanto a veces es difícil determinar de manera concluyente si las teorías del lenguaje de Beckett pueden rastrearse directamente hasta Mauthner o hasta estos filósofos. Además, dado que Mauthner tiende a repetir ideas en los tres volúmenes de la *Critique* sin un orden claro, la lista de items más importantes se basa sólo en la frecuencia de su aparición, no en su secuencia en la obra.

²¹ Samuel Beckett citado en Lawrence Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1970), pág. 433.

²² *Molloy, Malone Dies y The Unnamable* son citados a partir de Beckett, *Three Novels* (1955).

²³ Mauthner habla consistentemente de los sentidos como de una cuestión de azar o de accidente, i.e. como *Zufallssinne*. La palabra alemana *Zufall* se refiere normalmente a cosas o eventos que podrían ser llamados cuestiones de azar o de accidente. Las cosas así denotadas también podrían llamarse *contingentes*, como Weiler, por ejemplo,

interpreta la palabra, si se entiende que la palabra no está siendo usada en su sentido más estricto, viz., como el nombre para una categoría modal que abarcara sólo cosas o eventos que fueran a la vez posibles y no-necesarios. La palabra *Kontingenz*, a veces usada en escritos filosóficos alemanes para indicar contingencia, no es usada para nada por Mauthner. Mauthner no clarifica adecuadamente el sentido en el que usa *Zufall*, y reconoce la ambigüedad (ver I, 114). Cuando más se aproxima a definir su uso del término es en lo siguiente: "El concepto de sentido accidental (*Zufallssinne*) no es más que una expresión provisoria para la triste certeza de que nuestros sentidos, han evolucionado, se han desarrollado lentamente, y se han desarrollado accidentalmente [*zufällig*]" (I, 360).

²⁴ Kühn nota que, mientras el mismo Mauthner no siguió las implicaciones de su propia postura radical escéptica ni dejó de escribir, "un pobre estudiante...extrajo realmente la última consecuencia de la doctrina de Mauthner y se suicidó" (pág. 52). Este incidente es eco de la relación entre Heráclito -un filósofo cuyo escepticismo es cercano al de Mauthner- y su estudiante Cratilo, que también siguió las implicaciones de la teoría de su maestro y se suicidó.

²⁵ Barge, " 'Coloured Images' in the 'Black Dark': Samuel Beckett's Later Fiction", *PMLA*, 92 (1977), 277.

²⁶ Cohn, "Outward Bound Soliloquies", *Journal of Modern Literature*, 7, Nro. 1 (1977), 37.

²⁷ Al reconocer que nos comunicamos con otros hasta cierto punto, Mauthner parece indicar que, mientras la fuente de todo lenguaje es la sensación, tenemos experiencias lo suficientemente similares para permitir una apariencia de comunicación -cada uno de nosotros asumiendo que nuestras propias sensaciones son similares a aquellas verbalizadas por otros.

²⁸ Gessner, *Die Unzlänglichkeit der Sprache* (Zurich: Juris, 1957), pág. 76, citado por Kühn, pág. 18. El estudio de Gessner trata acerca de las innovaciones lingüísticas en *Waiting for Godot*.

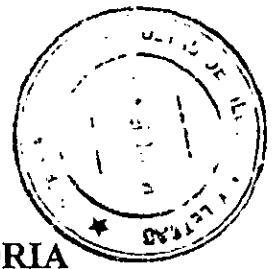
²⁹ Wittgenstein también parece haber llegado a este sentido de "misticismo sin dios". Como indica su amigo Paul Englemann, cuando se le pidió a Wittgenstein que fuera a las reuniones del Círculo de Positivistas Lógicos de Viena él "no solía analizar tópicos filosóficos sino que prefería leer poesía en voz alta, especialmente la poesía

de Tagore" (Englemann, *Letters from Ludwig Wittgenstein, with a Memoir*, ed. B.F. McGinness, trad. L. Furtmüller (Oxford: Basil Blackwell, 1976), pág. 46).

³⁰ Este estudio fue iniciado bajo el permiso de la sesión estival del National Endowment for the Humanities, bajo la dirección de Ruby Cohn, quien fue de gran ayuda durante todas las etapas de la investigación y quien leyó y ofreció importantes comentarios sobre el manuscrito completo. Quiero también reconocer la ayuda de Martin Esslin, quien proveyó el trasfondo sobre el círculo de Viena; Bernard Rollin y Robert Jordan, del Departamento de Filosofía de la Universidad Estatal de Colorado, quienes hicieron sugerencias acerca del contexto filosófico; y James Knowlson y John Pilling, de la Universidad de Reading (Inglaterra), quienes por primera vez mencionaron la importancia de Mauthner para los estudios beckettianos.

Este trabajo apareció en: Bloom, Harold (ed.). *Samuel Beckett. Modern Critical Views*. New York: Chelsea House, 1985. Se publica con la autorización de la autora.

Traducción: Gabriela Leiton y María Inés Castagnino



BECKETT O EL SILENCIO DE LA MEMORIA (Una lectura de *Krapp's Last Tape*)

Gloria Peirano

El problema de la percepción y la memoria en la obra teatral de Samuel Beckett encuentra un importante desarrollo en *Krapp's Last Tape*, escrita en inglés a principios de 1958. Para una lectura de esa problemática, se tomará como punto de referencia conceptual el modo en que Bergson y Beckett conciben la percepción, la memoria y el reconocimiento de las imágenes. Ambas concepciones mantienen ciertas zonas de contacto, que el análisis de *Krapp's Last Tape* intentará describir.

1. El mutismo del presente.

En *Materia y memoria*, Bergson¹ define a la percepción como el conjunto de impresiones recogidas y elaboradas por el espíritu. Agrega que ella implica no solamente el simple contacto del cuerpo y del espíritu con la presencia del objeto real, sino que incluye recuerdos e imágenes que la completan, interpretándola. Es decir que la percepción se encuentra ligada a la memoria y al reconocimiento de las imágenes.²

El cuerpo, para Bergson, es una imagen que obra como las otras imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento. Es un centro de acción, nunca de representación, que se halla entre el pasado y el porvenir: límite móvil en el tiempo, situado en el punto preciso en el que el pasado acaba de expirar en acción.

En *Krapp's Last Tape*, el cuerpo de Krapp se erige como límite entre el pasado y el porvenir, pero la movilidad que presupone su ubicación se altera a partir del extrañamiento ante el pasado. Para Bergson, el presente es conciencia del cuerpo. Es sensación, en tanto percepción del pasado inmediato, y es acción, en tanto determina-

ción del porvenir inmediato. En *Krapp's Last Tape*, el presente implica la conciencia del extrañamiento de un cuerpo que no se reconoce en la percepción del pasado y, por lo tanto, quiebra el sistema concéntrico que recae sobre él. El flujo del pasado hacia el porvenir cae en el mutismo del presente. El ciclo bergsoniano el pasado como materia que influye en el presente, y éste como materia que influye en el futuro no parece coincidir con la concepción temporal que impera en *Krapp's Last Tape*. El quiebre producido en el presente, la inflexión del flujo del tiempo, se anudan alrededor del mutismo que es la inversión del habla. Las limitaciones del lenguaje como medio de comunicación, vehículo conceptual o instrumento de respuesta, se extienden en el tiempo pero se reconocen desde el presente. El tiempo vacía al lenguaje de significación. El presente es una instancia muda.

Dice Beckett:

Las aspiraciones del ayer eran válidas para el ego de ayer pero no para el de hoy. Estamos decepcionados ante la nulidad de lo que gustamos designar como realización. Pero ¿qué es la realización? La identificación del sujeto con el objeto de su deseo. El sujeto ha muerto -y quizás muchas veces- por el camino.³

El incesante flujo del ser en el tiempo, las sucesivas muertes del sujeto, determinan la mirada desde el presente. El flujo de la voz deviene murmullo en el acto de comprender la fragmentación:

Todo lo que ha sido realizado en el tiempo, sea en el arte o en la vida, sólo puede ser poseído de una forma sucesiva mediante una serie de anexiones parciales, pero nunca totalmente y de una sola vez.⁴

Krapp, viejo escritor fracasado, escucha las grabaciones que ha ido realizando a lo largo de su vida adulta en cintas magnetofónicas. No recuerda el contenido de cada cinta:

Krapp: (Briskly) Ah!. (He bends over ledger, turns the pages, finds the entry he wants, reads). Box ...threere...spool five. (He raises his head and stares front. With relish). Spool!...[...]. (He peers at ledger, reads entry at foot of page). Mother at rest at last...Hm...The black ball. (He raises his head, stares blankly front. Puzzled). ¿Black ball?(p.56)⁵

Este primer extrañamiento ante los objetos -las cintas magnetofónicas- es la antesala de la fragmentación temporal del yo. Los objetos escalonados en el espacio -la biblioteca de cintas anuales- son el reflejo de los estados sucesivamente desenvueltos en el tiempo. La percepción de los objetos y el recuerdo de los estados no pueden ser previstos. Las anotaciones que identifican el contenido de las cintas y las grabaciones que describen los estados del pasado, no constituyen un reaseguro contra el flujo del ser en el espacio y en el tiempo. Contra el presente, instancia muda, rebota la sistematización artificial de la memoria.

2. La memoria: veneno y medicina.

Bergson reconoce en la memoria dos modalidades: la memoria como hábito y la memoria como acontecimiento. La primera registra, en forma de imágenes, los acontecimientos de la vida cotidiana a medida que transcurren. Almacena el pasado -las imágenes del pasado- por el sólo efecto de la necesidad natural. Por medio de ella, señala Bergson, devendría posible el reconocimiento inteligente de una percepción anteriormente experimentada.

La memoria como acontecimiento es la evocación. Si la memoria como hábito es una memoria que repite, ésta, por el contrario, es una memoria que imagina: para poder evocar el pasado bajo forma de imagen es necesario, dice Bergson, abstraerlo de la acción presente. Los recuerdos evocados son esencialmente fugitivos, no se materializan más que por obra del azar, a partir de una determinación accidentalmente precisa de la actitud corporal, o a partir de la indeterminación misma de esta actitud que deja el campo libre al capricho de la manifestación. Es evidente que se trata, en este caso, de una memoria involuntaria, que además de representar el pasado lo pone en juego. La memoria-hábito, por el contrario, no es una memoria de representación, sino de acción, una memoria voluntaria.

En el *Proust*, Beckett señala que la memoria está condicionada por la percepción, y diferencia a la memoria como instrumento de hallazgo, de la memoria como instrumento de referencia:

El hombre con buena memoria no se acuerda de nada porque no se olvida de nada. Su memoria es uniforme, un ente de rutina, a la vez función y condición de su impecable hábito, instrumento de referencia en vez de instrumento de hallazgo.⁶

La memoria habitual -que también Bergson califica como voluntaria- está condicionada por la costumbre eficaz, es decir, por el ajuste y reajuste de la

sensibilidad y de la excentricidad orgánicas a las determinaciones del mundo:

La criatura de hábito esquiva el objeto al que no puede hacer coincidir con uno u otro de sus prejuicios intelectuales, al que se opone a los postulados de su esquema de síntesis organizado por el Hábito en base a los principios del mínimo esfuerzo.⁷

El hábito, compromiso entre el hombre y su entorno, garantiza la exclusión del peligro de la inadaptación.

La suspensión de la memoria habitual conlleva la posibilidad de entrever los "encantamientos de la realidad", instantes peligrosos que cautivan a la percepción liberada de la censura del hábito:

Cuando el objeto se percibe como único y singular y no meramente miembro de una familia, cuando aparece como independiente de cualquier noción general y como separado de la sensatez de una causa, aislado e inexplicable a la luz de la ignorancia, entonces, y sólo entonces, puede ser fuente de encantamiento.⁸

La memoria involuntaria, instrumento de hallazgo, percibe aquello que está en el límite de lo real. Es azarosa, asistemática, abrupta, inmediata: el milagro se produce en los intersticios que sobreviven al vigilante rastillaje del hábito. La memoria del acontecimiento -en términos de Bergson- recobra aquello que encarna la salvación accidental y es la medicina para el veneno del hábito.

Esta distinción entre la memoria voluntaria y la involuntaria se manifiesta en *Krapp's Last Tape* y constituye el núcleo semántico del texto.

2.1. La memoria como veneno.

La ausencia de trama en sentido convencional se relaciona con el vaciamiento temporal del lenguaje: una trama sólo puede existir bajo la hipótesis de la importancia de los acontecimientos en el tiempo. Desde el mutismo del presente se construye el silencio de los individuos sucesivos, la carencia de sentido y de unidad del pasado, la muerte del sujeto en el camino:

Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago...(p.62)

Los acontecimientos del pasado son siempre extraños: le han ocurrido a otro ego, en otro presente mudo, dentro de otro sistema de percepciones. La retrospectiva es infinita: la multitud de recuerdos almacenados en las cintas magnetofónicas corresponden a un número equivalente de individuos ya muertos, todos ellos Krapp, ninguno de ellos Krapp. La identidad del yo se encuentra escalonada en el tiempo:

No es únicamente que estemos más cansados a causa del ayer, es que somos otros.⁹

Las grabaciones en cinta magnetofónica son un ícono de la memoria habitual: Krapp ha registrado voluntariamente los acontecimientos año por año, ha grabado su voz, las inflexiones de su voz que desde el presente le resultan extrañas. Los recuerdos de Krapp pertenecen a la memoria habitual en tanto no surgen como una explosión inmediata y accidental -el milagro de la memoria como instrumento de hallazgo- sino que están almacenados prolijamente, con un rótulo para cada cinta, en la biblioteca autobiográfica.

Tape:(Strong voice, rather pompous, clearly Krapp's at a much earlier time). [...] Thirty-nine today, sound as a bell, apart from my old weakness...(p.57)

La estructura de cajas chinas presenta un sistema concéntrico de recuerdos: a los sesenta y nueve años, Krapp se inclina sobre el Krapp de los treinta y nueve, intentando comprender el murmullo de su voz perdida, enajenada por el tiempo. A su vez, en la grabación, aparecen recuerdos referidos al Krapp de veintinueve años:¹⁰

Just been listening to an old year, passages at random. I did not check in the book, but it must be at least ten or twelve years ago. At that time I think I was still living on and off with Bianca in Kedar Street...(p.58)

La memoria habitual inscribe el pasado -las imágenes del pasado- en el marco de la sucesión de individuos que definen la inestabilidad del yo. Es decir, es a través de la memoria como instrumento de referencia que la vida se fragmenta en innumeras zonas inconexas, fugitivas, carentes de sentido. Volviendo a la definición de Bergson, la memoria del hábito registra los acontecimientos de la vida cotidiana a medida que transcurren y atesora las imágenes del pasado por el efecto de la necesidad

natural. En *Krapp's Last Tape*, el almacenamiento de imágenes -a través del flujo de la voz grabada- no se produce de modo natural, sino artificial. Esta artificialidad de la grabación es, de alguna manera, la explicitación deliberada de la memoria involuntaria: reproduce y enfatiza el mecanismo, materializando el recuerdo. Dice Beckett en el *Proust*:

[La memoria voluntaria] es la memoria uniforme de la inteligencia en la que podemos confiar para que reproduzca a nuestra complacida inspección aquellas impresiones del pasado que habríamos formado consciente e inteligentemente.[...]. Su acción ha sido comparada por Proust con la de volver las páginas de un álbum de fotografías. El material que nos facilita no contiene nada del pasado, no es más que una proyección borrosa y uniforme...¹¹

Las fotografías, la grabación de impresiones en una cinta magnetofónica: medios de reproductibilidad mecánica que mediatizan el aura del pasado, y con ella, la posibilidad de comprenderlo.¹² Estos medios artificiales parecen más fieles que la memoria en tanto registran el presente de la percepción -inmediato o anteriormente inmediato-, lo resguardan, lo atesoran en el espacio. Pero sólo lo parecen, porque entre el ícono del pasado y la percepción de ese mismo pasado se abre un abismo infranqueable. En esa distancia se inscribe el extrañamiento de Krapp: a pesar de las grabaciones -también a partir de ellas- el sentido de su pasado se fragmenta y se disuelve. Desde el dolor por la muerte de su madre hasta el amor por una mujer; no solamente lo anecdótico pierde relación con el presente sino también las grandes iluminaciones, las grandes tragedias. Ni la memoria del hábito ni sus íconos logran producir la comprensión del yo, fragmentado en sucesivos individuos que no se reconocen entre sí. Es decir, la explicitación de la memoria involuntaria tiene como fin poner de manifiesto la fugacidad de la personalidad humana en el tiempo.

La fragmentación desde el presente se enfatiza en el momento en que Krapp escucha la grabación de un instante de conocimiento, de iluminación:

Spiritually a year of profound gloom and indigence until that memorable night in March, at the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision at last. [...]. What I suddenly saw then was this, that the belief I had been going on all my life, namely...(Krapp switches off impatiently, winds tape forwrd, switches on again)...great granite rocks the foam flying up in the light of the lighthouse...(p.60) Se fragmenta materialmente el texto: Krapp apaga el grabador, hace avanzar la cinta, no quiere escuchar. El relato

de la revelación lo irrita porque es un relato que dotaría de sentido a una zona de su vida anterior, reponiendo la significación del ciclo pasado-presente-futuro. Como el tiempo ha vaciado al lenguaje de sentido, la percepción de las epifanías del pasado se fragmenta, se vuelve ajena, desaparece.

Entre los diferentes individuos que constituyen a Krapp hay una única correspondencia, además del hábito de la biblioteca autobiográfica. En las indicaciones de acción preliminares se describe:

He stoops, unlocks first drawer, peers into it, feels about inside it, takes out a reel of tape, peers at it, puts it back, locks drawer, unlocks second drawer, peers into it, feels about inside it, take out a large banana, peers at it, locks drawer, puts keys back in his pocket. He turns, advanced to edge of stage, halts, strokes banana, drop skin at his feet, puts end of banana in his mouth and remains motionless, staring vacuously befor him. Finally he bits of the end...(p.55)

La voz grabada de Krapp a los treinta y nueve años comenta:

Good to be back in my den, in my old rags. Have just eaten I regret to say three bananas and only with difficulty refrained from a fourth. (p.57)

La permanencia de la banana a través de la sucesión de individuos, a través de la corrosión del lenguaje en el tiempo, puede leerse como un profundo gesto de humor, característico de Beckett, y también como la extrapolación de un elemento para contraponerlo a la homogeneidad restante. Krapp, criatura de hábito, ha mantenido la preferencia por los bananas a lo largo de su vida: esta preferencia perdura frente a la implacable inestabilidad del yo, sujeto a continuos cambios. Pero si se trata de cantar -otra vez el flujo de la voz proyectado temporalmente- la relación de permanencia no se cumple:

Old Miss McGlome always sings at this hour. But not tonight. Songs of her girlhood, she says. Hard to think of her as a girl. Wonderful woman though. Connaught, I fancy. (Pause). Shall I sing when I am her age, if I ever am?. (Pause). Did I sing as a boy?. No. (Pause). Did I ever sing?. No.(p.58)

Sin embargo, Krapp canta cuando tiene la edad de la Señorita McGlome:

(Krapp switches off, broods, looks at his watch...[....]...Brief burst of quavering song).
Krapp: (sings) Now the day is over,
Night is drawing nighigh Shadows (p.59)

Así como un elemento que se repite enfatiza la fragmentación -por valor opositivo, la incongruencia manifiesta, en relación con el itinerario de lectura propuesto, la marca de la fragmentación del individuo más allá de la perdurabilidad del hábito.

En relación con el problema del reconocimiento de las imágenes, que incluye el reconocimiento de lo "ya visto", el texto proporciona un instante crucial: el desconocimiento de una palabra por parte de Krapp. Una palabra cuyo significado literal se disuelve al fundirse con el presente:

...His lips move in the syllables of "viduity". No sound. He gets up, goes backstage into darkness, comes back with an enormous dictionary, lays it on table, sits down and looks up the word).
Krapp (Reading from dictionary): State or condition of being or remaining a widow or widower.(p.59)

Si con el resto de las palabras grabadas, la pérdida de significado no implica a la referencialidad sino a la representación -como modo de asir el sentido completo del pasado a través del relato-, en este caso, la explicitación del vaciamiento del lenguaje en el tiempo se enfatiza.

Respecto del recuerdo auditivo de las palabras, Bergson señala que oír una palabra consiste en reconocer el sonido e inmediatamente encontrar el sentido: se ejercen, de esta manera, potencias sucesivas de la memoria. En el reconocimiento auditivo de las palabras se manifiestan dos procesos:

- a) Un proceso automático sensorio-motor. (Reconocimiento del sonido).
- b) Una proyección activa de los recuerdos-imágenes. (Interpretación del sentido)

Desde el punto de vista bergsoniano, la extrañeza experimentada por Krapp ante la palabra "viduity" se circunscribe dentro de lo que él denomina "sordera verbal". La percepción ha sido confusa, por lo tanto también es confuso el movimiento que

Intenta repetir: la interpretación del sentido. Se ha percibido una masa sonora, un ruido cuya continuidad no ha podido ser interrumpida por la proyección activa de los recuerdos-imágenes. Krapp, desde el presente mudo, debe buscar en el diccionario el significado de una palabra grabada por él mismo treinta años antes porque el vaciamiento del lenguaje se manifiesta en ruidos, en signos carentes de valor, en masas sonoras cuya interpretación se encuentra impedida por el quiebre del ciclo pasado-presente-futuro.

2.2. La memoria como medicina.

La memoria involuntaria y sus íconos se relacionan con la inestabilidad del yo a través del tiempo. ¿Podrá, entonces, el milagro de la memoria del hallazgo recobrar el sentido del tiempo pasado?. ¿Podrá recuperar los fragmentos diseminados en el tiempo, reunir las zonas inconexas y ajenas en una misma ráfaga de sentido unívoco respecto del recuerdo de la propia vida?. Como se ha citado anteriormente, Beckett otorga a la memoria involuntaria el privilegio de la revelación:

[La memoria involuntaria] nos trae, no solamente el objeto pasado, sino el Lázaro que lo encanta o tortura; no solamente el Lázaro y el objeto sino también más porque es menos, más porque hace abstracción de lo útil, de lo oportuno, de lo accidental, porque en su llama el hábito y el esfuerzo han quedado carbonizados, apareciendo a su luz lo que la absurda realidad de la experiencia nunca puede ni nunca podrá revelar: lo real.¹³

En *Krapp's Last Tape*, la explicitación de la memoria habitual aleja la posibilidad de la revelación espontánea que implica la memoria del hallazgo. Sin embargo, en otro juego de cajas chinas, dentro de la explicitación de la memoria habitual se recorta un instante paradójico: el flujo de la voz grabada trae, a la par de la ajenidad de los recuerdos de la vida de Krapp, una aproximación al sistema de percepciones de la memoria del hallazgo. Se trata simplemente de una aproximación porque, como es evidente, se encuentra subsumida en la habitualidad explícita de la memoria y en las consecuencias de esa habitualidad.

Después de fragmentar materialmente el relato de su epifanía, deteniendo y haciendo avanzar la cinta, Krapp escucha lo siguiente:

...my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and

down, and from side to side.

(Pause)

Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited.(p.60)

Luego hace retroceder la cinta y escucha de nuevo:

Past midnight. Never knew...

(Krapp switches off, broods...(p.61)

Graba, entonces, las impresiones sobre el año anterior: no tiene nada para decir. Un año representa -para el Krapp de sesenta y nueve años- el saboreo de la palabra "spool", que le proporciona felicidad, el fracaso de su vida como escritor y las relaciones insatisfactorias con una vieja prostituta.

Recuerda a la mujer de la que se despidió treinta años antes:

Could have been happy with her, up there on the Baltic, and the pines, and the dunes. (Pause). Could I?(p.62)

Cuando vuelve a escuchar la cinta, hacia el final de la obra, se detiene otra vez en el pasaje inmediatamente posterior al momento de la despedida:

(Pause. Krapp's lips move. No sound.)

Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited.(p.63)

Es evidente que estas palabras -las imágenes proyectadas a través del flujo de la voz- resuenan para Krapp de una manera diferente: la percepción del dolor ante la despedida, ante el último instante con la mujer amada, parece no haber sido vaciada por el tiempo. Se instala un puente momentáneo y frágil, teñido por la continuidad del dolor y la inmediatez de la evocación, entre el Krapp de treinta y nueve años y el de sesenta y nueve. El recuerdo de significación plena, cautivo en la biblioteca autobiográfica que constituye el signo del hábito, surge espontáneamente a través de la memoria del hallazgo. Es interesante, en relación con la línea de lectura propuesta observar que la única percepción dotada de cierta continuidad en la obra se anuda alrededor del silencio.

Pero la manifestación de sentido unívoco respecto del pasado se disuelve con extrema rapidez: Krapp escucha el final de la grabación, permanece inmóvil, los ojos fijos otra vez en el vacío. La cinta rueda en silencio.

3. Conclusiones.

Es evidente la correspondencia entre la concepción de Bergson y la de Beckett respecto del problema de la percepción y la memoria. Ambos discriminan entre una memoria voluntaria, sujeta a las determinaciones del hábito, y otra, involuntaria, relacionada con la percepción instantánea e imprevisible del pasado. Mientras Bergson instala el estudio de la memoria entre los límites de una filosofía de la percepción, Beckett extiende el concepto hasta adentrarse en problemas metafísicos, y lo transforma en materia artística. La memoria voluntaria es, para Beckett, correlativa de la descomposición del yo, y por lo tanto, de la imposibilidad humana de comprender la naturaleza del tiempo. El vaciamiento del lenguaje se manifiesta como la marca real de esa imposibilidad: sólo el vacío puede dar cuenta del vacío. El presente se construye como instancia muda a partir del reconocimiento de la inutilidad del lenguaje como vehículo conceptual o comunicativo. A partir del silencio de la memoria, el sujeto experimenta muertes sucesivas que se reflejan en el extrañamiento ante los recuerdos-imágenes. La memoria involuntaria, por el contrario, es para Beckett portadora del milagro de la revelación instantánea: recrea, de alguna manera, la percepción del pasado, logra resignificarla en el presente, suspende fugazmente el silencio, y altera el vaciamiento del lenguaje. La interrupción de la memoria del hallazgo es impuntual y dura un instante.

La memoria, entonces, como veneno y medicina. A partir del análisis de *Krapp's Last Tape* se intentó proponer una lectura que describiera e interpretara la explicitación de la memoria habitual y la interrupción de la memoria del hallazgo como modalidades combinadas, capaces de dar cuenta del problema de la inestabilidad del yo sujeto a un continuo cambio. La correspondencia entre el pensamiento bergsoniano y el beckettiano estimula, indudablemente, un análisis más exhaustivo que incluya otras obras de Beckett en las que también se refleja el problema de la percepción y de la memoria.

NOTAS

¹ Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Ver bibliografía consultada.

² Bergson integra la memoria a la percepción a partir de observación de la presencia

mayoritaria de intuiciones anteriores análogas, impresa sobre el fondo de intuición real e instantáneo sobre el cual se esparce la percepción del mundo exterior.

³ Beckett, Samuel. *Proust por Beckett*. Trad. de Bienvenido Alvarez. Madrid: Nostromo Editores, 1975. p.13.

⁴ Beckett, Samuel. Op.Cit. p.18.

⁵ Todas las citas de *Krapp's Last Tape* se efectúan por el número de página correspondiente a la edición que figura en la bibliografía.

⁶ Beckett, Samuel. *Proust por Beckett*. p.31.

⁷ Beckett, Samuel. Op. Cit. p.24.

⁸ Beckett, Samuel. Op. Cit. p.32.

⁹ Beckett, Samuel. Op. Cit. p.12.

¹⁰ La agonía de la madre, a partir de la estructuración en cajas chinas, aparece mediatizada en sucesivas distancias.

¹¹ Beckett, Samuel. *Proust por Beckett*. p.34.

¹² En La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Walter Benjamin circunscribe las consecuencias de la reproductibilidad técnica a la obra de arte. Señala que en la época de la reproducción técnica lo que se atrofia es el aura -la manifestación de irrepetible lejanía - de la obra de arte. Es interesante confrontar esta concepción con la relación entre los íconos del pasado y el pasado mismo, problemática presente en *Krapp's Last Tape*.

¹³ Beckett, Samuel. Op. Cit. p.35.

BIBLIOGRAFIA

Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. London: Faber & Faber, 1984.

Beckett, Samuel. *La última cinta. Acto sin palabras. Con diversos ensayos y comentarios*. Trad: Luce Moreau Arrabal. Barcelona: Aymá Editores, 1965.

Beckett, Samuel. *Proust por Beckett*. Trad: Bienvenido Alvarez. Madrid: Nostromo Editores, 1975.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Trad: Jesús Aguirre. Buenos Aires: Trilce, 1989.

Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Trad: Martín Navarro. Buenos Aires: La Pléyade, 1972.

Brecht, Bertolt. *El teatro del Absurdo*. Trad: Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1966.

Kott, Jan. *The Theatre off Essence and Other Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 1984.

APUNTES PARA UNA APROXIMACIÓN A LAS POÉTICAS DE JOYCE Y BECKETT

Elina R. Montes

1. Introducción

Este trabajo surgió, básicamente, de la riqueza de interrogantes que se plantearon al momento de dar cuenta de una lectura crítica de confrontación de las poéticas de Joyce y de Beckett. Es por tal motivo que el mismo no puede tener una pretensión de exhaustividad sino tan sólo cernirse a la presentación de algunas de las problemáticas que emergieron en torno de la relación conflictiva que ambos autores exhiben con respecto al lenguaje y de las cosmovisiones antitéticas que diseñan por percibir en forma diferencial, por ejemplo, el impacto que la fuerza de la palabra pueda tener en la consciencia del hombre.

2. Palabra y conocimiento.

...seremos más justos (...) con todos los representantes del espíritu de esta época, no considerándolos como iniciadores y heraldos de lo venidero, sino como la expresión cambiada del inmediato pretérito."¹

Estas palabras pertenecen al prólogo de *El otoño de la Edad Media*, una iluminadora obra de Huizinga en la que el autor analiza todo un periodo de transición que culmina con lo que la historia de la cultura denomina Renacimiento. Huizinga

emprende en este texto la tarea harto compleja de intentar recrear todo lo que una escritura en ciernes no pudo transmitirnos, esto es la forma global de vida, los modos de percepción que quedaron inscritos en los márgenes de la letra (epistolarios, edictos, crónicas). Sin embargo lo que quisiera destacar de esta cita, y a modo de introducción del presente trabajo, es la idea de que los máximos representantes de un periodo sólo puedan hallarse en el subsiguiente, percibiéndose en ellos, de manera acabada, las tendencias y anhelos de sus antecesores: una refinada decantación (estética que quizás carezca, en su acabamiento, de las estridencias del dolor o de la dicha, del pathos de la transición).²

Pensemos en Joyce, ¿no es factible acaso concebirlo menos como exponente de este siglo que como culminación de modos de organización textual y estéticas que tendemos a ligar básicamente con la literatura decimonónica? Centrándome en el *Ulises* deseo poner de relieve por lo menos dos condiciones de escritura que podrían avalar esta hipótesis: una confianza absoluta en el poder creador del lenguaje (y en el estilo como vehículo inalienable) y cierta ambición totalizadora (desde la omnisciencia narrativa) que la aparente pluralidad de voces a penas puede (o quiere) encubrir.

Ezra Pound fue un lector entusiasta y ferviente difusor de la obra de Joyce (la abultada correspondencia entre ambos autores y los varios artículos en apoyo de la producción joyceana así lo testifican), y supo percibir en su prosa un marcado distanciamiento con respecto a la creación contemporánea, al tiempo que podía ver que se movía en una línea de continuidad con escrituras como las de James, Conrad, Stendhal y, principalmente, Flaubert:

su estilo tiene la dura claridad de un Stendhal o un Flaubert (....)
tiene una rica erudición que lo diferencia de ciertos impresionistas
capaces y vigorosos, pero algo recargados....³

yo afirmaré que James Joyce ha producido lo más cercano a la prosa flaubertiana que actualmente contamos en inglés...⁴

Pound estaba pensando en el Flaubert de *Bouvard y Pécuchet*: "Siempre realista en el más estricto sentido flaubertiano, siempre documentado....El realismo busca una generalización que no sólo actúa sobre el número, sobre la multiplicidad, pero sí en la permanencia"⁵. Es el realismo de la rápida sucesión de "retratos", de la

del reproducción de todos los idiolectos, de la concentración de pequeñas y exactas pinceladas; en una carta a Joyce del 8 de febrero de 1917 escribirá: "sabe dónde habrá estado y sobre qué habrá fijado la mirada de su notable ojo microscópico".

Mirada de la disección y de máximo acercamiento, un armado paciente pieza por pieza del mosaico sin perder de vista la totalidad de la obra: casi podríamos decir que Joyce propone la construcción de un sentido hecha de aplazamientos y desplazamientos que giran en torno a dos tópicos caros a la literatura del siglo XIX: el viaje -en tanto posibilidad de acceso a los saberes (eróticos, literarios, teológicos entre otros)- y lo urbano como marca de una identidad en tensión entre la abominación y el encantamiento. La estructura del *Ulises* se desenvuelve como un largo viaje desde las primeras horas de ese 16 de junio de 1904 hasta el siguiente amanecer en el que es posible también pensar las vicisitudes de un encuentro predestinado entre Stephen y Molly, pero es ante todo un camino de conocimiento en el reconocimiento:

"Caminamos a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, espectros, gigantes, ancianos, jóvenes, esposas, viudas, hermanos en el amor. Pero siempre encontrándonos a nosotros mismos."⁶

Si estas palabras encerraran de alguna manera la "verdad" textual, la obra podría ser leída también como un tortuoso y múltiple recorrido iniciático en el que cada personaje va definiendo su identidad en una serie que se propone infinita de microconfrontaciones con la realidad. Cada acto minúsculo de lo cotidiano entra en un inextricable y necesario juego dialéctico a partir del cual sería factible el encuentro con la esencialidad del ser. La realidad (y el lenguaje que la conforma) es en sí la promesa de una respuesta.

Aún cuando el texto pareciera desplegarse como esos vastos y ricos tapices medievales en los que el lego puede reconstruir la historia probable del héroe y el erudito descifrar otros posibles encadenamientos -ocultos tras algunos símbolos-, la dificultad fundante de su acceso no deja de estar montada sobre la creencia de que los distintos niveles de la enunciación (el despliegue de lo consciente y lo preconsciente) pueden dar cuenta de una realidad y de que ésta es cognoscible. La lectura del *Ulises* nos enfrenta con una escritura oscurecida por las infinitas modificaciones operadas en el lenguaje a través de la historia, por las múltiples formas del narrar (la tradición no negada, sino necesario fondo de confrontación), por una red de alusiones que requieren del lector exhaustivo que sepa reconstruirlas y decodificarlas. El narrador parecería

apelar en todo momento a un receptor sensible de que ese largo día participa de la historia de la literatura y que la escritura críptica es sólo la puesta a prueba para una memoria abarcadora.

Aunque presa de sus vacilaciones y temores, expuestos a desnudar sus mediocridades, deseos y apetencias, los personajes joyceanos parecen estar insertos en un sistema (por decirlo de alguna manera) en que el escepticismo es una regla de juego aceptable (la creencia subyace como contrapartida, aún en su puesta en duda o momentánea suspensión) pero no así la apatía, la indolencia o la desesperanza características de las criaturas beckettianas. Elemento nuclear de esta sustancial diferencia es pensar o no que pueda hallarse un sentido en la realidad y que el lenguaje sea un vehículo válido para su definición.

Es obvio que la experiencia de lectura a la que nos enfrenta Joyce no es la misma con la que tropieza el lector de los textos de Beckett, pero encontramos elementos que hacen plausible la confrontación. En ambos autores la palabra es una presencia problemática, se narra a veces en contra de la palabra y de su imposición de sentido, volviéndose explícita la crítica relación entre el hombre y el mundo. En Joyce el desacomodamiento parecería volverse punto de partida de una nueva búsqueda (de la respuesta como posibilidad), en Beckett mostración desnuda de lo inevitable, hiato eterno y renovado en cada acto del nombrar (en que aún la enunciación de la pregunta podría tornarse innecesaria). En ambas poéticas, la letra queda entrampada en la inquietante estructura del fragmento, pero en Beckett sus bordes no parecen responder, como en el Romanticismo o en las Vanguardias, a restos de una cultura perdida o de una tradición negada, sino a los lindes de un universo vaciado en donde el sujeto se recluye más acá del posible conocimiento de la palabra y del sentido.

Con Joyce nos encontramos ante el apoteosis de una memoria cuyas ramificaciones intentan extenderse hacia todos los niveles tanto profundos como superficiales del tiempo y la palabra; memoria fraguada de una escritura que pareciera querer volver copresentes lo posible y lo imposible del lenguaje, todo lo decible de la experiencia. Con Beckett lo que prima es el olvido, un olvido que creo deba entenderse en el sentido que indica Blanchot como "la esencia de la memoria", "la vigilancia misma de la memoria, la potencia tutelar mediante la que se preserva lo oculto de las cosas y mediante la cual los hombres mortales, como los dioses inmortales, preservados de lo que son, reposan en lo oculto de sí mismos". El olvido pasaría entonces a ser lo no-recordado en tanto no-decible de la experiencia del hombre, punto en el que se abre

un abismo insoslayable entre presente y pasado y en el que el ser que puede recordar se enfrenta con la otredad de sí en el recuerdo. Lo acontecido, tal como lo explicita Beckett en su ensayo sobre Proust⁸, pertenece a una dimensión en que el sujeto es movilizado por una determinada pulsión de deseo hacia los objetos, pulsión que sufre modificaciones y transformaciones a través del tiempo y que la memoria puede traer sólo en forma parcial y deformada; el lenguaje del recuerdo por ende sólo podría dar cuenta de la irrupción de una instancia no definible -no reconocible- desde el presente. Beckett irá radicalizando cada vez más esta posición hasta postular una incomunicabilidad absoluta de la experiencia, dejando así caer las categorías temporales de diferenciación: pasado y presente participan del mismo grado de mistificación toda vez que su acceso esté mediado por el lenguaje.

3. La palabra en el tiempo.

Llegado este punto creo adecuado introducir un elemento que podría ser pensado también como diferenciador entre las escrituras de Joyce y Beckett y que en ambos autores subyace ya sea como principio generador y aglutinante ya como tematización encubierta de la problemática del ser: el tiempo (y como derivación sustantiva del mismo, la memoria).⁹

Existen enunciados en la historia de la humanidad que producen profundos quiebres en las formas de percepción, quiebres que aún derivando de la teología, filosofía o del ámbito de la ciencia introducen modificaciones en toda otra forma de expresión. Pienso, por ejemplo, en la influencia que la idea de un microcosmos como fiel reflejo del macrocosmos puede tener en la estructura de la *Divina Comedia* o en un pronunciado avance hacia el perspectivismo en las artes plásticas que encontramos en ciernes en Cimabue y ya más acabado en Giotto. Pienso en las vastas derivaciones de la obra de Descartes y otros pensadores del siglo XVII que inauguran lo que hoy es dado llamar 'sujeto moderno', al establecer ese primer corte con el sistema anterior en el que el hombre compartía con el resto del universo creado un sitio en la infinita y perfecta "cadena del ser". El hombre en que piensa Descartes es un hombre solo, un hombre que reflexiona privadamente acerca de sí mismo y del Universo, un hombre para el que Dios se ha vuelto una entidad distante y el mundo un conjunto de materia diversa y mensurable; se ha roto la analogía entre el creador y su creación. De lo único de lo que puede darse cuenta es de la veracidad del Dios que consiente alcanzar un conocimiento verdadero y auténtico de la cosa, sin embargo al imponer un uso

diferencial entre los términos 'infinito' (que reserva para Dios) e 'indeterminado' (que pone de manifiesto la dimensión cuantificable de la materia), produce una ruptura epistemológica que es en sí la manifestación de que para el filósofo la materia (el espacio, el universo) carece del principal atributo de su creador, la infinitud.

Más tarde, a fines del S. XVII, Newton introducirá por primera vez la noción de "relativo" para referirse al espacio (*locus*)¹⁰. El espacio deja de pensarse absoluto (como aún lo es el tiempo) y el "orden de situación" al que apunta Newton en sus enunciados señala una relación de causalidad con todo movimiento que la materia en él realice. Tanto Koyré¹¹ como Hawking¹² insinúan que Newton ya estaba preparado para introducir la noción de tiempo relativo pero este salto habría entrado en franco conflicto con la idea de Dios absoluto y como tal se hubiese manifestado como formulación inadmisibile para su época, por el carácter herético de la misma. Notemos de todos modos que en un arco de escasos cincuenta años la arquitectura perfecta del espacio infinito ha sido redefinida en "indeterminada" y "relativa". Tiempo absoluto y espacio relativo son términos que la física conservará hasta inicios del siglo XX en que se produce otro gran quiebre perceptivo inaugurado por las teorías einsteinianas de la relatividad. Con la introducción de la unidad espacio-tiempo, podemos admitir que la experiencia del sujeto ante cualquier fenómeno físico se ha vuelto única. Un universo de hechos no compartidos, consecuencia de la pérdida de la noción de tiempo absoluto (infinitud, eternidad), subraya aún más la soledad de aquél hombre que con Descartes había comenzado a renunciar a la solidaridad con su dios.

Progresivamente fueron cayendo presupuestos ligados esencialmente a garantías de veracidad, en la medida en que la profesionalización de la ciencia se separó de exigencias de empatía con los enunciados teológicos. Tal emanación de veracidad proveniente de la divinidad (un devenir historiado desde el mítico enunciado del Génesis) operaba en cierto modo como mediadora entre el hombre y el universo observado. La Palabra era la que otorgaba un sentido a cuyo fluir los hechos y la explicación fenomenológica correspondiente debían adecuarse. Al desaparecer tal obligatoriedad también se modificó la relación entre el objeto y la mirada y las teorías que intentan definir tal relación son válidas aún cuando subrayen el carácter dubitativo y provisorio de la realidad observada.

Creo que es factible admitir que existen relatos (y el *Ulises* podría ser un ejemplo de ellos) que se erigen en torno a la creencia de un tiempo absoluto del que el presente no es más que la confirmación de su eterno fluir y en el que el acto del decir se inserta en un devenir autorizado e historiado de la Palabra dadora de sentido. (La

apelación al mito y a la posibilidad de actualizarlo en la reescritura reforzaría aún más esta tendencia¹³). En Beckett la afirmación básica de incomunicabilidad de toda experiencia que impregna la integridad de su obra hablaría a favor de una subjetivización máxima de la noción temporal que, llevada al extremo, permitiría pensar no sólo que lo absoluto se ha vuelto íntimo (y por lo tanto imparticipable) sino también que este es un nuevo tiempo de total a-referencialidad en el que para el hombre se vuelven inciertos los nexos con su pasado (el presente se redefine en cada olvido y las palabras se repiten como en un continuo decir-nunca-dicho, en la constante búsqueda de una identidad en fuga).

Ambos autores nos conectan con cierta zona de la experiencia. Es indubitable que el recorrido dublinense que trazan los personajes del *Ulises* nos devuelve también la forma en que Joyce inscribió sus propias vivencias (y varios estudios críticos se han encargado de señalar los paralelismos). El aquí y ahora de ese 16 de junio de 1904 carecería de sentido despojado de una perspectiva histórica en que tradición y cambio son valores constantemente puestos en juego. Dublin es la gran aldea que Stephen rechaza por la estrechez de mirada de sus círculos intelectuales y la hipocresía sobre la que se asienta una sociedad de rígidas normas morales. Las palabras de Joyce en la carta que escribe a Nora el 29 de agosto de 1904 podrían ser definitorias del espíritu que anima a Stephen: "Mis ideas abominan del actual orden social y del cristianismo: el hogar, las virtudes reconocidas, las clases sociales y las doctrinas religiosas". Es obvio que una entrada al *Ulises* que se limite a delinear a Stephen como alter ego de Joyce sería harto paupérrima, sin embargo tenerlo en cuenta añade algo más a ese realismo joyceano que establece una profunda alianza entre sujeto y contexto. Cuando Stephen afirma (con beneplácito del narrador): "Encontró como actual en el mundo exterior lo que en su mundo interior era posible"¹⁴ puede admitirse la lectura de un carácter intrínseco y de mutua explicación entre los dos espacios; para Joyce entre ambos la palabra opera como puente significante.

Con Beckett el sentido de la experiencia se universaliza en el momento en que cae cualquier intento de trazado de coordenadas espacio-temporales. Aún en el Beckett de las primeras novelas, los personajes rehuyen toda posibilidad de ser encasillados en los roles que los demás intentan asignarles para replegarse en un inefable espacio interior. Así Murphy atado a su mecedora para lograr ese momento en que:

Despacio murió el mundo, el vasto mundo donde *Quid pro quo* se pregonaba como

mercancía y donde la luz nunca se desvanecía dos veces de la misma manera; en favor del pequeño mundo....¹⁵

De la misma manera Belacqua, en eterno desajuste con su mundo, que era un indolente y cobardica burgués, con mucho talento hasta cierto punto, pero nada dotado para la vida privada en el mejor y más diáfano de los sentidos, en el sentido al que se refería al jactarse de cómo sabía amueblar su mente para vivir allí, porque era la última trinchera cuando todo estaba más que dicho y acabado.¹⁶

La obra madura de Beckett gira en torno a la problemática de ese pequeño mundo que las palabras no alcanzan, de la misma manera que no bastan para definir la experiencia del ser en los espacios desolados donde la conciencia se interroga una y otra vez esperando la imposible respuesta. La vasta producción teatral de Beckett con la proliferación de escenarios que eluden toda referencialidad parecen enfrentar constantemente al hombre y a la palabra como dos entidades que no logran reconocerse a sí mismas.

4. La palabra y el mundo.

George Steiner en *Presencias reales* señala otro tipo de fractura que me parece inevitable considerar en forma simultánea con lo hasta ahora mencionado. El autor se refiere al impacto de las corrientes del escepticismo filosófico de fines del S. XIX y a su repercusión en las poéticas del período que va de 1870 a 1930 en Europa. Estas tendencias tendrían como uno de sus enunciados principales el que anuncia la “muerte de Dios” e inauguran un período que Steiner denomina “After the Word”. El quiebre se instaura en el orden del significado:

Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad.¹⁷

Anunciar la muerte del Padre significa alejarse definitivamente de la congruencia entre Palabra y mundo, el lenguaje se repliega hacia sí mismo, su correlato se vuelve autorreferencial: “La verdad de la palabra es la ausencia de mundo.”¹⁸

Las poéticas de Mallarmé y de Rimbaud son las que para Steiner evidencian mayormente la gran revolución espiritual de la modernidad. La palabra, liberada al arbitrio de su propia existencia, rechaza la correspondencia empírica a la que hasta entonces había sido forzada. La estética mallarmeana apela al borramiento de todo

referente y la palabra se crea sobre ese vacío con el lenguaje de la ausencia (en el que ‘rosa’ es “absence de toute rose”). Es la palabra que puede desprenderse de la “suspensión fatídica más inútilmente en el vacío de significación”¹⁹, la asimilación que el poeta propone entre el poema y la música²⁰ debe leerse como una invitación a desprenderse de toda adhesión a un significado ocluyente. Rimbaud a su vez expone la desintegración pronominal al declarar: “Je es un autre”, “introduce en la vasija rota del ego no sólo el ‘otro’, la contrapersona del dualismo gnóstico y maniqueo, sino la pluralidad sin límites.”²¹

Si tuviese que pensar en términos de filiación, una vez más subrayaría la cercanía de Joyce a una confianza en el lenguaje como instrumento de conexión y en el texto como posibilidad de concreción tanto de un orden trascendente (en el que también se inserta, por ejemplo, la literatura como discurso) como en uno inmanente de significado (lo indicado en la nota no. 13 es válido también como ejemplo para este punto). Como postura antitética, la obra de Beckett recoge y lleva al extremo las herencias de Mallarmé y de Rimbaud descreyendo tanto de la palabra como medio de acceso al conocimiento del mundo como de la posibilidad de establecer un límite con el “otro” pronunciando “yo”.

La diferencia entre ambos autores podría establecerse en esa brecha que separa el “yo soy los otros” y “¿quién es yo?”; la adecuación a uno u otro postulado daría como resultado la factibilidad de asirnos o no a un referente concreto (entre otras cosas, una forma de adhesión al discurso del otro, ya sea afirmándolo o negándolo). Entre ambas formas de percepción del lenguaje podría instalarse también el quiebre entre modernidad y lo que hoy es dado denominar posmodernidad.

5. Falsas palabras

Ya es casi un lugar común al que nos ha acostumbrado la lingüística desde Saussure hablar de la relación convencional entre signo y referente. Las corrientes formalistas descansan en la tranquilizadora posibilidad de someter al signo a las complejidades reductibles de las estructuras. Por esta vía nos sentimos liberados de la inquietante búsqueda del significado porque la palabra ha sido cuidadosamente extirpada de su contexto empírico. Este es un camino. Otro, alejado de las prácticas académicas de lecturas obligadas, es el transitado por Mauthner en aquellos mismos años en que Saussure dictaba sus clases. La postura de Mauthner cuando comienza a coincidir con la de Saussure es cuando más se aleja. Porque ahí donde descubre los usos

utilitarios y convencionalizados del lenguaje también se pregunta acerca de la confiabilidad del mismo como vehículo del pensamiento. Este es el punto en que pasamos de la problemática del signo a la problemática del ser, del signo-para-comunicar a la imposibilidad-de-comunicar a través del signo. En Saussure aún hay confianza, la comunicación es posible porque hemos establecido un pacto, Mauthner al exhibir la hipocresía de ese pacto también señala la debilidad ilusoria que liga pensamiento y lenguaje y que hace anegar la innegable pulsión de lo nuevo que cada hombre alberga en las intimidades de su ser en la previsible materialización de la imagen en palabras. Cuando hablamos lo hacemos con palabras envejecidas por el uso de las que desconocemos la fuerza vital de su primitivo valor:

Cada palabra está preñada de su propia historia, cada palabra lleva en sí una infinita evolución de metáfora en metáfora.²²

Sólo rara vez la palabra puede volver a recobrar la vitalidad prístina con la que fue nombrada por vez primera, pero esto es del dominio del poeta que arranca de las palabras lo "innominado", su resto no envilecido, para forjar nuevas imágenes, nuevos "acordes y disonancias". Todo lo demás debe permanecer en el silencio, porque no hay pensamiento que el lenguaje no distorsione, rebaje o bastardee.

Mauthner va más allá de la comprensión de la soledad del hombre en la intransferibilidad de su experiencia, la agudiza subrayando la inadecuación de la palabra para verbalizarla. A la incompreensión básica se suma la distorsión que el lenguaje opera al intentar traducir en signos la compleja constitución de su interioridad.

Claro que en el concepto de que el pensamiento o el lenguaje es algo de creación propia, una colección de señales evocativas para no perderse en el contenido de las impresiones, está asido al individuo el lenguaje, en mi cerebro y en el tuyo. Pero ésta es la parte más pequeña del lenguaje, la más valiosa para la personalidad, la más preciada en la bolsa del comercio humano: pues ella no es vendible, es intransferible, incomprensible, imparticipable.²³

Sabemos que Beckett se había sentido particularmente atraído por la obra de Mauthner y creemos reconocer en la última cita una peculiar cercanía con ese lenguaje de balbuceos y malentendidos que se constituye en su obra en el fracaso mismo de la posibilidad de comunicación.

6. Conclusión.

Hasta aquí, he venido señalando algunas de las variables que podrían confluir para un análisis diferenciado de las poéticas de Joyce y de Beckett, análisis que no puede eludir (porque los textos así lo reclaman) el señalamiento de que cada autor construye distintas cosmovisiones y que estas (no podría ser de otro modo) son solidarias con sus concepciones acerca del lenguaje. En el centro de ambas visiones está la relación que el hombre entabla con su mundo, mundo que en Joyce desnuda los temores de la desintegración y que en Beckett se convierte cada vez más en el remanente del estallido. Después del desastre, el silencio, antes la desesperada acumulación de la palabra (casi un exorcismo que no logra detener los temores ante la pérdida del sentido). En Joyce el dogma está presente y en él la palabra exige ser interpretada porque participa del misterio pero también de la revelación, porque es condena (somos seres anclados en el lenguaje) pero también salvación (porque el lenguaje es conocimiento). La escritura beckettiana se erige alrededor de una ausencia como una suerte de mística del vacío²⁴, una inflexión hacia una interioridad que es a la vez exaltación de la existencia del ser e imposibilidad de hacerse verbo para dar cuenta de sí.

Creo que la pasividad con la que los personajes beckettianos se enfrentan al torrente inacabable de palabras en que se ven envueltos podría ser leída también en el sentido de una forzada y estéril resistencia ante lo irremediable del lenguaje, arrancados de esa dimensión trágica en que la muerte restablece una justicia, son seres condenados a permanecer para manifestar el sinsentido de un destino inscripto en la palabra.

A modo de cierre, deseo transcribir algunas de las palabras con las que Foucault dio inicio al discurso pronunciado en 1970 para la lección inaugural del "Collège de France". En esa ocasión presentó un trabajo en el que denunciaba la violencia implícita en las formas institucionalizadas del lenguaje. No resulta extraño entonces encontrarnos en la apertura de su ponencia con la cita de los últimos párrafos de *El innumerable*:

...Me hubiera gustado *darme cuenta* de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces con encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho señas quedándose, un momento, interrumpida. No habría habido por tanto inicio; y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su

desaparición posible.

Me habría gustado que hubiese detrás de mí (habiendo tomado desde hace tiempo la palabra, repitiendo de antemano todo cuanto voy a decir) una voz que hablase así: *Hay que continuar, no puedo continuar, hay que decir palabras mientas las haya, hay que decirlas hasta que me encuentren, hasta el momento en que me digan -extraña pena, extraña falta, hay que continuar, quizás está ya hecho, quizás ya me han dicho, quizás me han llevado hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que se abre ante mi historia; me extrañaría si se abriera.*²⁵

NOTAS

¹ Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Alianza Universidad, Madrid, 1988, pag. 11.

² Es obvio que aquí no podemos dejar de pensar en lo lábiles e improductivas que resultan las particiones en períodos en el momento de la definición de una estética determinada. La mirada que se posa en un punto se vería falseada si no recordara, en ese acto, que ese instante pertenece a una suerte de movimiento vectorial, de un tránsito que en su proyección también modifica los orígenes. Resulta iluminador en este punto lo dicho por R. Barthes en el cap. III de *Sur Racine*, «¿Historia o literatura?».

³ Pound, Ezra. *Sobre Joyce*. Barcelona, Barral Editores, 1971. Pag. 63.

⁴ *Ibidem*, pag. 129.

⁵ *Ibidem*. Pag. 293.

⁶ Joyce, James. *Ulises*. Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1978, pag. 239.

⁷ Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Monte Avila Editores, Caracas, 1970. Pag. 490.

⁸ Beckett, S. *Proust por Beckett*. Nostromo Editores, Madrid, 1975.

⁹ La digresión que sigue se me hace inevitable a la vez que asumo los riesgos de una exposición incompleta al tratar de presentar una problemática que abarca tanto un período extenso de la historia del pensamiento como una serie polémica de debates ligada a cada nuevo enunciado.

¹⁰ «Todas las cosas están situadas en el tiempo por lo que respecta al orden de sucesión y en el espacio por lo que respecta al orden de situación»

¹² Koyré, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Siglo XXI Editores, México, 1988, pag. 155.

¹³ Hawking, Stephen W. *Historia del tiempo*. Editorial Crítica. Barcelona, 1991. pag. 37.

¹⁴ A título de ejemplo el capítulo 9º del *Ulises*, en el que no sólo la identidad de Stephen se construye a través de la figura ficcional de Hamlet, sino que el sentido mismo de la relación padre-hijo se inscribe en la tensión dramática del mito crístico. Que además el capítulo haya sido pensado por Joyce como la equivalencia del «Escila y Caribdis» homérico permite pensar tanto en los peligros de las oscilaciones del discurso como en los de la pendularidad entre salvación y caída que son definitorios de la condición humana para la tradición del catolicismo. Cabría recordar que saber y exilio están asimilados en los que Cioran denomina «la caída en el tiempo», el precio que el hombre ha pagado para adueñarse de la palabra y que permanece como envidia adánica de la eternidad perdida. (Cf. Cioran, E.M., *La caída en el tiempo*).

¹⁵ Joyce, J. *Ulises*, Ed. Cit. pag. 238-239

¹⁶ Beckett, S. *Murphy*. Ed. Lumen, Barcelona, 1990, pag. 12

¹⁷ Beckett, S. *Belacqua en Dublin*. Ed. Lumen, Barcelona, 1991, pag. 146.

¹⁸ Steiner, George. *Presencias Reales*. Ediciones Destino S.A., Buenos Aires, 1983. Pag. 118.

¹⁹ Ed. Cit., pag. 122.

²⁰ Mallarmé, Stéphane. *Obra Poética*, T. 2. Poesía Hiperión, Madrid, 1981. Pag. 21.

²¹ Ver el prólogo a «Una partida de dados...»

²² Ed. Cit. Pag. 125.

²³ Mauthner, Fritz. *Contribución a una crítica del lenguaje*. Juan Pablos Editor. México, 1976. Pag. 112.

²⁴ Ed. Cit., pag. 41.

²⁵ Aquí el saber místico como experiencia individual de lo incommunicable se enfrenta a la exigencia gregaria de los saberes dogmáticos.

²⁶ Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets. Barcelona, 1992, Pag. 9.

DOCUMENTOS Y RESEÑAS

Samuel Beckett
Carta Alemana de 1937¹

9/7/37

6 Clare Street
Dublin
IFS

Querido Axel Kaun:

Muchas gracias por su carta. Estaba precisamente a punto de escribirle cuando ésta llegó. Luego, he tenido que salir de viaje, como el sello postal masculino de Ringelnatz², aunque bajo circunstancias menos apasionadas.

Lo mejor es que le diga enseguida y sin preámbulos que, a mi modo de ver, Ringelnatz no vale la pena. Seguramente no estará usted más defraudado escuchando esto de mi parte de lo que yo lo he estado al tener que constatarlo.

Leí los tres tomos completos, elegí 23 poemas y traduje dos de ellos como muestra. Lo poco que necesariamente han perdido en el proceso debe ser evaluado, naturalmente, sólo en relación con lo que en realidad tienen que perder, y debo decir que ese coeficiente de deterioro, aún allí donde es más un poeta y menos un culi rimador, lo encuentro absolutamente ínfimo.

De esto no se debe concluir de ningún modo que un Ringelnatz traducido no habría de encontrar interés o éxito entre el público inglés. Respecto de esto, sin embargo, me siento completamente incapaz de emitir un juicio, pues tanto las reacciones del pequeño como las del gran público se vuelven cada vez más enigmáticas para mí y, lo que es peor aún, menos significativas. Puesto que no me libero de la ingenua alternativa, al menos en lo que se refiere a la literatura, de que una cosa vale o no vale la pena. Y si imprescindiblemente debemos ganar dinero, lo hacemos en otro lugar.

No dudo de que Ringelnatz haya sido de extraordinario interés como ser humano. Pero como poeta parece haber compartido la opinión de Goethe: es preferible escribir NADA que no escribir. Pero hasta el mismísimo Consejero Secreto le hubiera permitido al traductor sentirse indigno de este sublime Kakoethes³.

Si usted tiene ganas de comprender mi repugnancia ante el furor versificador de Ringelnatz me alegraría explicársela minuciosamente. Pero por ahora quisiera evitárselo. Quizás le agraden los discursos fúnebres tan poco como a mí. Del mismo modo podría, eventualmente, señalarle los poemas elegidos y enviarle las pruebas de traducción.

Siempre me alegra recibir una carta suya. Por lo tanto, escriba tan extensa y frecuentemente como le sea posible. ¿Insiste en que yo haga lo mismo con usted, en inglés? ¿Se aburre al leer mi carta alemana tanto como yo al escribir una en inglés? Lamentaría que tuviera la impresión de que se trataría quizás de un contrato que yo no cumplo. Se ruega contestar.

Realmente me resulta cada vez más difícil, y aún sin sentido, escribir un inglés oficial. Y cada vez más se me aparece mi idioma como un velo que uno debe rasgar para acceder a las cosas que están detrás (o a la nada que está detrás). Gramática y estilo. Me parece que han llegado a ser tan caducos como un traje de baño Biedermeier o la imperturbabilidad de un "gentleman". Una máscara. Ojalá llegue el momento (que ya existe, gracias a Dios, en ciertos círculos) en el que el lenguaje sea usado del modo más eficiente allí donde se abuse de él del modo más hábil. Puesto que no podemos eliminarlo de una vez al menos no queremos omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Hacerle un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, sea eso algo o nada, comience a filtrarse... No puedo imaginarme ningún objetivo más alto para el escritor de hoy. ¿O debe la literatura seguir sola, en aquellas viejas sendas corrompidas, hace ya tiempo abandonadas por la música y la pintura? ¿Se esconde algo paralizantemente sagrado en la perversidad de la palabra que no forma parte de los elementos de las otras artes? ¿Hay alguna razón por la cual esa materialidad terriblemente arbitraria de la superficie de la palabra no pueda ser disuelta, como por ejemplo la superficie sonora corroída por grandes pausas negras en la séptima sinfonía de Beethoven, de modo que, durante páginas enteras, no podemos percibir otra cosa que quizás un estrecho sendero de voces suspendido en vertiginosas alturas que eslabona insondables abismos de silencio? Se ruega contestar. Sé que hay gente, gente sensible e inteligente, para quien no falta en absoluto el silencio. No puedo menos que suponer que son duros de oído. Porque en la selva de los símbolos, que no son tales, los pajaritos de la interpretación, que no es tal, jamás hacen silencio.

Naturalmente, uno debe contentarse provisionalmente con poco. Para empezar, sólo se trataría de inventar, de alguna manera, un método para representar con palabras

esa actitud desdeñosamente burlona frente a la palabra. En esa disonancia de medios y uso quizás se puede percibir ya un murmullo de la música final o del silencio que subyace al todo.

Con un programa semejante, según mi opinión, el último trabajo de Joyce no tiene absolutamente nada que ver. Allí parece tratarse más bien de una apoteosis de la palabra. A no ser que ascensión al cielo y descenso a los infiernos sean una y la misma cosa. Qué hermoso sería poder creer que efectivamente es así. Pero por ahora queremos limitarnos a la intención.

Quizás las logografías de Gertrude Stein estén más cerca de lo que tengo en mente. Por lo menos el tejido del lenguaje se ha vuelto poroso, si bien, por desgracia, de manera completamente fortuita, y en verdad como consecuencia de un procedimiento parecido a la técnica de Feininger. La infeliz dama (¿vive todavía?) sin duda sigue estando enamorada de su vehículo, si bien, claro está, sólo como un matemático de sus cifras, un matemático para quien la solución del problema es de interés completamente secundario, en verdad algo que, como muerte de las cifras, debe parecerle francamente terrible. Poner ese método en relación con el de Joyce, como está de moda, se me ocurre tan absurdo como el intento, que hasta ahora no he conocido, de comparar el Nominalismo (en el sentido de los escolásticos) con el Realismo. En camino a esa literatura de la despalabra que me parece tan deseable, sin duda puede ser un estadio necesario alguna forma de ironía nominalista. Pero no basta con que el juego pierda algo de su sagrada seriedad. Tiene que terminar. Por lo tanto hagamos como aquel matemático loco(?) que solía usar un principio de medición diferente para cada etapa del cálculo. Una iconoclastia de las palabras en nombre de la belleza. Mientras tanto no hago absolutamente nada. Sólo de tanto en tanto tengo, como ahora, el consuelo de poder pecar involuntariamente contra una lengua extranjera como quisiera hacerlo a sabiendas contra la mía propia y -Deo juvante- lo haré.

Con un cordial saludo

Su

¿Quiere que le devuelva los tomos de Ringelnatz?
¿Hay una traducción inglesa de Trakl?

Traducción del alemán de Ana María Cartolano

NOTAS

¹ Fechado el 9 de julio de 1937, este informe crítico inusualmente explícito se encuentra, en texto mecanografiado, en la Baker Memorial Library del Dartmouth College. Axel Kaun, alguien a quien Beckett conoció en sus viajes de 1936 por Alemania, había sugerido a éste que podía traducir poemas de Joachim Ringelnatz, pseudónimo de Hans Bötticher (1883-1934), lírico, prosista, recitador, pintor y comediante del cabaret de posguerra.

² Alusión a una muy conocida poesía de Ringelnatz:

“Ein männlicher Briefmark erlebte
Was Schönes, bevor er klebte.
Er war von einer Prinzessin beleckt.
Da war die Liebe in ihm erweckt.

Er wollte sie wieder küssen.
Da hat er verreisen müssen.
So liebte er sie vergebens.
Das ist die Tragik des Lebens!

[Un sello postal masculino vivió/ algo hermoso, antes de ser pegado./ Fue lamido por una princesa./ Entonces, despertó el amor en él.
Quiso volver a besarla,/ pero entonces tuvo que emprender un viaje./ He aquí que la amó inútilmente./ ¡Esa es la tragedia de la vida!]

De *Und auf einmal steht es neben dir*, Berlin: Henssel Verlag, 1964.

³ **Κακοῦθης**: ill-disposed, malicious; esp. thinking evil, prone to put the worst construction on everything. II, of things, infamous, abominable. Greek-English Lexicon Liddel & Scott, Oxford University Press, 1961, p.861.

RESEÑAS

Mantler, Michael. *Many Have No Speech*. München. WATT Works/ ECM Records.

Dentro de la tradición siempre se ha equiparado el sonido de la poesía con la música. Sin embargo pese a esto, se ha musicalizado a lo largo de la historia de la música gran cantidad de textos poéticos. Podríamos pensar en algunas obras de Purcell donde se musicaliza textos de Shakespeare (*The Tempest*), otras más modernas como *Coro* de Luciano Berio con textos de Pablo Neruda o Benjamin Britten en su obra *Spring Symphony* con textos de distintos períodos de la literatura inglesa, desde anónimos del siglo XVI a Auden. Cada uno tiene sus razones para elegir determinados poetas. Berio eligió Neruda por razones ideológicas, la elección de Britten es por razones históricas. En el caso que nos interesa aquí, Mantler ha elegido textos de Ernst Meister, Philippe Soupault y Samuel Beckett por razones de índole estética. Su música ligada muy fuertemente al minimalismo se refuerza sobre todo con los textos poéticos *Mirlitonades* de Samuel Beckett, (aquí por razones obvias es donde pondremos más énfasis para el comentario). Lo mínimo se desprende de la incesante repetición. La música neutral se apoya en estos textos, se repite en cada uno de ellos la misma frase musical, casi sin variantes y es en esta característica donde se acerca Mantler al minimalismo.

Todas las composiciones cuyos textos son de Samuel Beckett son cantadas por Marianne Faithfull, excepto *Pss*, cantada por Jack Bruce. La voz de Faithfull es monótona, casi sin expresión lírica. Sólo se reduce a decir ese texto, sin discurso, una voz baja que entona lo mínimo indispensable para intentar expresar una idea estética en el acto mismo de cantar. La Orquesta de la Radio Danesa ejecuta sin mayores sobresaltos esta obra que conserva ese espíritu neutro tan característico de lo minimal, del cual sin duda Samuel Beckett fue uno de los principales precursores. Por ello podemos decir que la música compuesta por Mantler para estos breves textos de Beckett, es sin duda representativa de una época y de una manera de pensar el mundo desde lo neutral, desde el invariable camino que recorre un texto hacia sí mismo. Por ello la música que se reitera, que se replantea en cada composición, acompaña esta idea y a la vez está en íntima relación con la concepción estética planteada en las *Mirlitonades*. Composiciones breves, como pequeños instantes que se alternan con el silencio y que de alguna manera se fusionan con él por su neutralidad. Podemos terminar diciendo que el "discurso" elegido se acerca a la negación del discurso, y aquí es donde se apoya la concepción de este álbum.

Lucas Margarit

Mercier & Camier en la Fundación Banco Patricios.

Como sabemos *Mercier & Camier* es una obra en prosa escrita por Samuel Beckett en los años 30. Luis González Bruno, quien hiciera la adaptación de *Company* el año pasado, ha acometido una nueva empresa con otro texto beckettiano. La adaptación estructurada en monólogos y típicas escenas del teatro de Beckett (malentendidos, crudeza, gestos repetidos, etc.) cobra vida con las excelentes actuaciones de Migu Guerberof como Mercier, Gerardo Baamonde como Camier, Horacio Acosta como Watt y Alejandra como Helena, cuyo monólogo es uno de los puntos más altos de la obra, no sólo por el texto como sino también por su representación.

La escenografía, como lo requiere la obra, es un espacio vacío que se completa con algunos elementos mínimos (maleta, bicicleta, paraguas) y con la presencia de los típicos personajes de las obras de Beckett en escena, (que sin duda nos recuerdan a Vladimiro y Estragón en muchos aspectos) lo cual ayuda a profundizar la relación entre quienes enuncian un texto, sus objetos y su abandono frente a una existencia planteada desde ese sospechoso escepticismo beckettiano. Mercier, Camier y Watt visten de manera sobria, trajes y sobretodo, el gris es el color que cubre sus cuerpos. Helena viste ropa negra, medias de red rotas y se apoya en muletas. Todos estos detalles realzan el patetismo cómico de la obra.

Sin duda esta adaptación y puesta en escena demuestra un amplio y profundo conocimiento de la totalidad de la obra y del pensamiento de Samuel Beckett. La música que la acompaña fue compuesta por Facundo Ramírez. Ella aparece en momentos determinados, elegidos puntualmente para elevar el tono dramático de la pieza. Todos los elementos se fusionan perfectamente dando al espectador la posibilidad de ser un elemento más de esa fusión, de poder compenetrarse con un texto difícil, sobre todo gracias a la actuación y a la comprensión del texto por parte de los actores. Creo que es fundamental que una literatura de estas características tenga que ser ampliamente comprendida para ser puesta en escena, intimar al espectador a encontrarse con un nuevo estado de las cosas, el mismo que plantea la realidad en las obras de Beckett, incompreensión, crudeza y un realismo particular que raya con lo visceral.

Más allá de la puesta habría que comentar que el espacio de la Fundación Banco Patricios, no es el ideal para puestas de este tipo ya que las columnas que se distribuyen por el escenario no permiten observar por momentos algunos movimientos de los personajes, por lo cual, conociendo la importancia de la gestualidad en la obra de Beckett, creo que es indispensable hacer este comentario.

96 *Beckettiana*

Pese a este inconveniente la obra se sostiene sola, por la adaptación y ante todo, repito, por la actuación sobresaliente de los cuatro actores que se mueven en ese espacio perdido sabiendo que no queda otra posibilidad de ser.

Lucas Margarit

Cochran, Robert. *Samuel Beckett. A Study Of The Short Fiction*. Nueva York, Twayne Publishers, 1991.

La obra que nos ocupa forma parte de la serie Twayne's Studies in Short Fiction, la cual toma autores como Jorge Luis Borges, Virginia Woolf y Gabriel García Márquez entre otros; el volumen dedicado a Beckett es el número 29. El profesor Cochran enseña inglés en la Universidad de Arkansas, ha dado conferencias para la fundación Fulbright y también ha sido miembro de la Asociación Guggenheim.

Se trata de un trabajo sumamente estructurado y dividido en múltiples secciones, lo cual facilita la tarea de encontrar el material que al lector más le interese. En el prefacio general Cochran plantea la cuestión de la relación entre las *stories* de Beckett y el resto de su obra perteneciente a otros géneros; sostiene también que Beckett no es tan difícil como se cree, que en su obra predomina la compasión sobre la frialdad y la crueldad, y que sus textos (sobre todo los de *short fiction*) no se dirigen exclusivamente a los académicos sino que están abiertos al público en general.

La división principal de la obra es en tres partes, cada una de ellas subdividida a su vez. La primera parte se titula *The Short Fiction* y, como corresponde, es la más extensa. En ella Cochran se ocupa de esta parte de la obra de Beckett en orden cronológico. En la primer subdivisión, *Beginnings*, los textos tratados son "Assumption", *More Pricks Than Kicks* (el cual es comentado cuento por cuento) y "A Case In A Thousand", textos que van de 1929 a 1934. *Stories And Texts* toma la obra que va de 1946 a 1956 y estudia "The End", "The Expelled", "First Love", "The Calmative", *Texts For Nothing* (también uno por uno) y *From An Abandoned Work*. *Minima* toma obras a partir de 1970, tales como *All Strange Away*, *Enough*, *The Lost Ones*, *Ping*, *Lessness* y *Fizzles* (también uno por uno). Finalmente, *Late Excellence* reúne la obra a partir de 1980: *Company*, *Ill Seen Ill Said* y *Worstward Ho*. *Stirrings*

Beckettiana 97

Still no tiene su propia subsección, pero recibe un breve comentario. En cada caso el análisis del texto en cuestión se realiza a partir de la exposición del argumento, se desarrolla en parte a lo largo de la misma y se cierra con un breve comentario final. En todos los casos se informa acerca del idioma original, la época de escritura y la de publicación. Elementos que se repiten en el análisis son la consideración de las tendencias y cuestiones recurrentes en Beckett, la conexión con obras suyas de otros géneros a través de ecos diversos, la repetición de ciertas palabras de sentido ambiguo y el estudio de las características de los narradores. Las citas son abundantes y están incorporadas a la exposición.

La segunda parte se titula **The Writer** y, tal como plantea su introducción, pretende retratar al artista trabajando y dar cuenta de aquello que se admira en su obra, aludiendo de paso a la incomodidad que Beckett parecía sentir ante la atención del público y las entrevistas. Esta parte se subdivide en dos secciones. **In His Own Words** presenta en orden cronológico múltiples citas de Beckett tomadas de ensayos, cartas y notas de otros autores. Se trata de fragmentos sumamente conocidos, tales como aquel de la "Carta Alemana" donde Beckett expresa la necesidad de taladrar un agujero tras otro en el lenguaje. **As Others Say Him** reúne testimonios en primera y tercera persona de varios conocidos de Beckett, tales como Richard Seaver, que trabajó con él en la traducción de "The End", o Madelaine Renaud, que interpretó a Winnie en *Oh! Les Beaux Jours*. El resto de los testimonios están a cargo de Alberto Giacometti, Tom Driver, Deirdre Bair y Tom Dardis. Se trata de anécdotas y partes de entrevistas que nos permiten, aunque sea brevemente, acceder a Beckett a través del trato cotidiano.

La tercera parte se titula **The Critics** y reúne extractos de trabajos varios sobre short los relatos breves de Beckett. El criterio para seleccionar éstos trabajos estuvo determinado por la coherencia al centrarse en cierta obra en particular, el estilo accesible y la inclinación de Cochran por las obras más recientes. Así, Rubin Rabinovitz se refiere a "Echo's Bones"; S. Jean Walton a "First Love"; Brian Finney a *Imagination Dead Imagine*; Rosemary Pountney a *Lessness*; Eric P. Levy a *Company*; y Michael O'Brien a *Ill Seen Ill Said*.

El texto se cierra con una cronología de la obra de Beckett y una bibliografía selecta discriminada en trabajos primarios y secundarios.

En definitiva, estamos ante un volumen útil como punto de referencia para

estudiar la obra más breve de Beckett, y que nos da una interesante perspectiva general sin profundizar demasiado en cada texto en particular. La segunda parte ofrece una visión de Beckett como persona que no deja de ser interesante, mientras que la tercera ayuda a estudiar algunas de las obras más a fondo.

Maria Inés Castagnino

ABSTRACTS

Beckett, una estatua y un recuerdo.

Geneviève Asse

En un libro de entrevistas de Silvia Baron Supervielle, la conocida pintora francesa, coautora de un volumen con Beckett, evoca las circunstancias en que le es asignado un título por su autor al fragmento que luego, muy cambiado, se fusionaría con el resto del texto "For to End Yet Again" de las *Shorter Prose*.

Beckett, a statue, and a souvenir.

Geneviève Asse

In a book of interviews by Silvia Baron Supervielle the distinguished French painter, who illustrated a book with Beckett texts, evokes the circumstances in which Beckett finds a title for a fragment that later, much changed, would be merged into the text of "For to End Yet Again" of the *Shorter Prose*.

Beckett y Cixous: extranjeros en el lenguaje.

Mary Bryden (Universidad de Reading)

Mary Bryden desarrolla un abordaje comparatístico al concepto de extranjería lingüística en Samuel Beckett y Hélène Cixous, tomando en consideración algunos factores comunes en su relación con las lenguas extranjeras, tales como educación, la falta del lugar desde donde escribir, la importancia del juego de palabras y los problemas de la traducción y la autotraducción.

Beckett and Cixous: strangers in language.

Mary Bryden (Reading University)

Mary Bryden develops a comparative approach to the notion of linguistic strangeness in Samuel Beckett and Hélène Cixous, considering some common factors in their relationship to foreign languages, such as education, the lack of a place from where to write, the importance of the pun, and the problems of translation and self-translation.

Fritz Mauthner y los límites del lenguaje.

Linda Ben-Zvi (Universidades de Colorado y Tel Aviv)

Con el propósito de analizar el escepticismo lingüístico en la obra de Samuel Beckett y de demostrar la influencia que sobre éste ha ejercido Mauthner, Linda Ben-

Zvi no se limita a un mero trabajo de aplicación, sino que realiza un estudio comparatista entre *Contribuciones a una crítica del lenguaje* y la obra de Beckett, abordando tanto el drama como la prosa. El pensamiento, la memoria, la existencia de no de absolutos, la comunicación entre los hombres, el lenguaje como metáfora son algunos de los puntos que utilizará como eje de comparación en su trabajo.

Fritz Mauthner and the limits of language.

Linda Ben-Zvi (Colorado State and Tel Aviv Universities)

With the purpose of discussing linguistic scepticism in the work of Samuel Beckett, Linda Ben-Zvi does not confine herself to a mere exercise of application but develops an exhaustive comparative analysis of *Beiträge*..... and Beckett's work, both drama and prose. Thought, memory, the existence or not of absolutes, communication between human beings, language as metaphor, are some of the subjects employed as comparative axes in her paper.

Beckett o el silencio de la memoria.

Gloria Peirano (Universidad de Buenos Aires)

Estudia en *Krapp's Last Tape* las correspondencias entre la concepciones de Bergson y Beckett sobre la memoria, tanto la voluntaria como la involuntaria. La voluntaria, para Beckett, es correlativa de la descomposición del yo y de la imposibilidad humana de comprender la naturaleza del tiempo. Lleva al vaciamiento de los signos y a las muertes sucesivas del sujeto. La memoria involuntaria, en cambio, suspende fugazmente el silencio y el vaciamiento del lenguaje y recrea la percepción del pasado. La memoria: veneno y antídoto.

Beckett or the silence of memory.

Gloria Peirano (University of Buenos Aires)

It discusses correspondences between Bergson's and Beckett's notions of memory in *Krapp's Last Tape*. Voluntary memory, for Beckett, is correlative to the ego's disintegration and to human impossibility to understand the nature of time. It takes to the emptying of signifiers and successive deaths of the subject. Involuntary memory, on the other hand, briefly suspends silence and the emptying of language, and recreates perception of the past. Memory as poison and antidote.

Apuntes para una aproximación a las poéticas de Joyce y Beckett.

Elina R. Montes (Universidad de Buenos Aires)

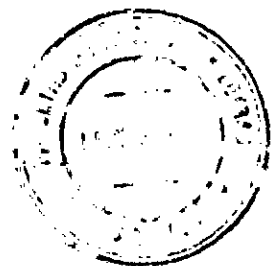
Este trabajo surge de la compleja red de interrogantes que plantean las poéticas de Joyce y de Beckett, considerados a la luz de las teorías sobre el lenguaje que sus

obras ponen de manifiesto y que han marcado la literatura de este siglo. Las profundas diferencias entre ambos autores radican en la creencia o no en que el lenguaje sea capaz de vehicular un significado, que pueda o no transmitir una experiencia. Este disímil credo en el poder de la palabra plantea dos hermenéuticas opuestas. Una, la del autor del *Ulises*, hace del texto el lugar de confluencia de las memorias y los tiempos, la otra (la del creador de *Vladimiro y Estragón*) es fragmentaria y dispersiva, es el testimonio puro de un naufragio traumático en el que todos los lazos con la posibilidad de conocer se han quebrado.

Notes for an approach to the poetics of Joyce and Beckett.

Elina R. Montes (University of Buenos Aires)

This paper originates in a complex web of questions posed by the poetics of Joyce and Beckett, considered in the light of the theories of language made apparent by their writing, and which have marked the literature of our century. The deep differences between both authors are based upon the belief (or not) in the capacity of language to vehicle a meaning, to transmit an experience. This dissimilar creed in the power of words poses two antinomic hermeneutics. One, that of the writer of *Ulysses*, turns the text into the confluence of memories and times. The other is fragmented, dispersive. It is the pure testimony of a traumatic shipwreck in which all the links to a possibility of knowledge are fractured.



La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de febrero de 1997