

860  
BCSB



# Beckettiana

CUADERNOS DEL SEMINARIO BECKETT



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

9

-2002-

Decano  
*Dr. Félix Schuster*  
Vicedecano  
*Dr. Hugo Trincherio*

Secretario Académico <i>Lic. Carlos Cullen Soriano</i>	Secretaría de Transferencia y Desarrollo <i>Lic. Silvia Llomovatte</i>
Secretaría de Investigación <i>Lic. Cecilia Hidalgo</i>	Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil <i>Prof. Renée Girardi</i>
Secretaría de Posgrado <i>Lic. Elvira Narvaja de Arnoux</i>	Secretaría de Relaciones Institucionales <i>Lic. Jorge Gugliotta</i>
Secretario de Supervisión Adm. <i>Lic. Claudio Guevara</i>	

Prosecretario de Publicaciones  
*Lic. Jorge Panesi*  
Coordinadora de Publicaciones  
*Fabiola Ferro*  
Coordinadora Editorial  
*Julia Zullo*

*Beckettiana*. Publicación anual del SEMINARIO BECKETT.  
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Año 8. 2001  
Premio "Teatro del Mundo". Centro Cultural "R. Rojas" (UBA). 1998.  
Dirección: *Dra. Laura Cerrato*

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

Correspondencia a: T. Guido 135 - (1834) - Temperley - Argentina - Tel.: 4244-4091  
lcerrato@netizen.com.ar

Dirección de Imprenta  
*Antonio D'Ettorre*  
Diagramación y composición  
*Nélida Domínguez Valle*

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 2002  
Puán 480 Buenos Aires República Argentina

SERIE: FICHAS DE CATEDRA

2 *Beckettiana*

ISSN: 0327-7550



ARTICULOS

Algunas figuras de la primera (y última) antropomorfia de Beckett Jean-Michel Rabaté .....	5
Joyce y Beckett Laura Cerrato .....	27
El hipotexto dantesco y el travestismo de la intertextualidad en la poética de Samuel Beckett Elina Montes .....	39
Dante, Bruno, Vico, Beckett. Modos de heroicización María Cristina Figueredo .....	57
Beckett y los pintores. El arte de la crítica María Inés Castagnino .....	67
Beckett y Bion: un análisis inconcluso Juan Carlos Nicora .....	91
Beckett y Blanchot. El murmullo y la crítica Lucas Margarit .....	111
Samuel Beckett. Lenguaje y representación en <i>Worstward Ho</i> Romina Freschi .....	121

DOCUMENTOS

Samuel Beckett. «El concentrismo» Traducción Elina Montes .....	141
Samuel Beckett. Textos dispersos .....	152

## RESEÑAS

Harmon, Maurice (ed.). <i>No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider</i> . (Juan Carlos Nicora) .....	155
Locatelli, Carla. <i>Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize</i> . (Juan Carlos Nicora) .....	157
Laura Cerrato. <i>Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra</i> . Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999. (Elina Montes) .....	162
<i>Play</i> en el Centro Cultural Recoleta (Capital Federal). (Juan Carlos Nicora) .....	167
Samuel Beckett, <i>Obra poética completa</i> , Madrid: Hiperión, 2000. Traducción Jenaro Talens. (Lucas Margarit) .....	171
ABSTRACTS .....	179

## ALGUNAS FIGURAS DE LA PRIMERA (Y ÚLTIMA)

### ANTROPOMORFIA DE BECKETT

JEAN-MICHEL RABATÉ (Pennsylvania University)

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

*Molloy*, pág. 50.<sup>4)</sup>

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

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

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

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

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

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

(*Murphy*, 12.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Traducción de Elina Montes)

## NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> *Ibid.*, págs. 237-238.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 267.

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Notas de la Traducción:

a- Samuel Beckett. *Molloy*. Barcelonà: Lumen, 1989. Traducción del francés: Pedro Gimferrer.

b- Seguiremos, cuando posible e indicando su paginación, la versión de Gabriel Ferrater para *Murphy*. Barcelona: Lumen, 1990. Aquí, sin embargo Ferrater traduce "Unique figure fermée dans un lieu hideux sans forme et vide" por "La única figura encerrada en el desierto sin forma" (pág. 11).

c- Esta respuesta de Murphy no figura en la edición castellana.

d- Ferrater traduce aquí "..... confusión o fondo de Murphy, consoladoramente libre de cara", cuando el francés reza: ".... confusion bourgeonnante et bourdonnante de Neary, fond par bonheur sans figure". No tenemos la versión original inglesa para saber si se trata de una modificación del autor.

## JOYCE Y BECKETT

LAURA CERRATO (U.B.A.)

La mitad del hombre es su expresión.

R. W. Emerson

Para abordar la relación entre Beckett y Joyce debemos retroceder un poco más y detenernos en algunos contextos que marcaron la formación de éstos y otros escritores de habla inglesa. Entre ellos, creo que es fundamental el papel que jugó el Reverendo Walter P. Skeat y su diccionario etimológico.

Skeat publicó la primera parte de su *New English Dictionary* cuando Joyce tenía dos años. Cuando empezó a escribir *Ulysses* el diccionario iba por la T. El fascículo 125 y último sale en abril de 1928, cuando varios fragmentos de *Finnegans Wake* ya habían sido publicados. De modo que podemos decir que la cosmovisión que presidía esta obra rigió también toda la vida creadora de Joyce.

Los nuevos conceptos que Skeat aplica a su *Diccionario* son para la literatura y la filosofía algo tan revolucionario como lo fuera la relatividad para la ciencia. Skeat renueva la concepción de las etimologías y de los orígenes de las lenguas, y la de Joyce (y Pound) será la primera generación sobre la que todo esto repercutirá. La lengua ya no es, de acuerdo con Skeat, un mero proceso mecánico de derivaciones o relaciones con el latín, como cuando Samuel Johnson escribió su *Diccionario*, en el siglo XVIII. En la época de Johnson el latín estaba todavía en uso y las etimologías, más que revelarnos el origen de las palabras, nos mostraban qué preceptos lingüísticos debían guiarnos.

Skeat desmontó el mito del origen latino de muchos vocablos ingleses y puso en evidencia una variedad de otras relaciones, como por ejemplo, con el anglosajón. En cambio, demostró que otras palabras inglesas derivan del latín de manera mucho menos obvia, aplicando la ley de Jakob Grimm que establece la regularidad de las correspondencias de las oclusivas en los idiomas indoeuropeos. El concepto central de Skeat es que detrás de cada sonido se extiende una historia de cambios ordenados para cada lengua, pero distintos con respecto a las lenguas entre sí y de remotas transacciones culturales. Estos hilos que nos ligan con el pasado se entretajan, mediante claras leyes fonéticas, con 461 raíces arias relevantes. Y ¿más atrás de las raíces, se pregunta Kenner en *The Pound Era*? ¿Tal vez sonidos como truenos?'

Desplegado en series cronológicas, cada significado manifiesta una continuidad inteligible, que refleja las migraciones y la historia en general. Propone una visión otra de los idiomas. No como compartimientos estancos, como en las teorías nacionalistas de Fichte. Corrige errores antiguos de etimologías supuestamente "científicas", que se esforzaban por articular el inglés a toda costa con el latín, imponiendo desde allí una normativa del bien hablar y creándole una genealogía prestigiosa.

Skeat produjo entre los escritores diferentes efectos, según de quién fuera la lectura. A Pound, lo ayuda a vincularse con una corriente de sentido universal que él tratará de captar a través de sus "traducciones" del griego, latín, provenzal, chino o japonés. Subrayará, en la más pura tradición emersoniana y whitmaniana, ese sentimiento de pertenencia a un todo, tal vez la mayor carencia para un norteamericano que se siente sin tradición propia y sin raíces.

En lo tocante a los escritores irlandeses, los reconcilia con las formas arcaicas de su variante particular del inglés, siempre visto como de calidad inferior. En autores como Joyce (y en menor medida Beckett), acomplejado por el papel ancillar de Irlanda en la configuración de su lenguaje literario, pero al mismo tiempo que no adhiere a esa actitud de rescate emprendida por nacionalistas como Yeats, Parnell, etc. del idioma vernáculo, todo esto es de suma importancia. Se trata de no enfocar lo irlandés ni desde una perspectiva purista que trata de convertirlo en un inglés prestigioso para darle la categoría literaria que no posee, ni tampoco desde la perspectiva del nacionalismo que quiere reivindicarlo a expensas de sutilezas lingüísticas más "elitistas". Ni eliminación ni rescate:

simplemente el reconocimiento de que las formas populares no son formas corruptas de un idioma ideal, sino etapas que conservan además datos preciosos sobre la historia de la humanidad.

Por eso, leer a Joyce como un mero exponente de cierto pintoresquismo del habla irlandesa tampoco es hacer justicia a su lucha por conservar los dos polos dialécticos, populismo y purismo, sin tachar ni uno ni otro y tratando de profundizar al máximo todas las posibilidades intermedias.

El de Beckett no es un caso exactamente igual. Beckett no vive tan intensamente la experiencia de Joyce, la cual surge de su pertenencia a la clase pobre católica irlandesa. Las familias como la de Beckett se instalan en Irlanda en el siglo XVII, provenientes de Inglaterra y de formación protestante. Además de a su natural curiosidad por las formas lingüísticas insólitas, sean éstas populares o cultas, probablemente el oído atento de Beckett a muchos de sus irlandesismos deba algo a la lectura que Joyce hace de Skeat. Beckett trataba con igual atención toda anomalía del lenguaje que implicara desmantelar la comodidad con que nos instalamos en él, en su "oficialidad", para usar la palabra de la Carta alemana, y que nos coloque en situación de preguntarnos sobre los alcances de la \*verdad\* de los significados.

Joyce y Beckett ven en Dante al creador de una lengua y una tradición que soslaya el "latín oficial", como ellos aspiraban a hacerlo con el inglés oficial, en favor de un vernáculo, que para los escritores irlandeses no es el gaélico, sino más bien una lengua compuesta de toda una tradición de por sí ya mixta (inglés y gaélico) enriquecida por sus aportes idiolécticos. Se trata de una zona abismal donde el escritor juega con el lenguaje, sus aporías e incertidumbres, en el caso Beckett, así como Joyce jugaba con el lenguaje y su proliferación.

Pero fue Skeat quien mostró el camino de una forma diferente de insertarse en ese río inacabable del lenguaje. Sus descubrimientos ponen en evidencia la naturaleza engañosa de las teorías lingüísticas y del lenguaje mismo, que en su versión positivista de la modernidad apostaba al significado unívoco y absoluto. Relacionemos con esto la afirmación que encontramos en *Murphy*: "In the beginning was the pun"<sup>2</sup>. Si el comienzo de la creación está basado, según Beckett, en el malentendido del juego de palabras, ¿qué garantías de univocidad podrá ofrecernos el lenguaje?

Además de esta particular lectura de la experiencia lingüística, la relación entre Beckett y Joyce contempla otro aspecto: el de la gran empresa de Joyce con el lenguaje y la escritura y que las propias palabras de Beckett sobre su amigo y maestro ayudan a definir. Ya en 1937, en su «Carta alemana», Beckett intentó describir sus sentimientos de diferencia para con la literatura joyceana. Se trata de un momento crucial en la vida literaria de Beckett. En 1934 había escrito *More Pricks Than Kicks*, una especie de réplica juvenil de los *Dubliners* de Joyce. Antes de eso, en 1928, había ganado un premio en un concurso de poemas sobre el tiempo con «(W)horoscope». Es propio de la temprana influencia de Joyce que este largo poema, con las características de una parodia de *The Waste Land* de T.S.Eliot, fuera al mismo tiempo un homenaje a la prodigiosa erudición de Joyce. Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* habla de las complejas relaciones entre el joven escritor y su «role model» o maestro de la siguiente manera:

Los talentos más débiles idealizan; las figuras de imaginación más amplia se apropian para sí. Pero nada se logra por nada, y la auto-apropiación involucra las inmensas angustias del endeudamiento porque ¿qué hacedor fuerte desea la evidencia de que ha fracasado en crear por sí mismo? [...] Cada discípulo arrebató algo de su maestro.

[...]

Pero la influencia poética —Bloom dice más adelante— no tiene por qué tomar menos originales a los poetas: muy a menudo los vuelve más originales, aunque no por ello necesariamente mejores. Las profundidades de la influencia poética no puede reducirse a estudio de fuentes, a la historia de las ideas, al pautado de las imágenes.

En el caso específico de Beckett, la situación se vuelve todavía más compleja debido al hecho de que su relación no se dio sólo a través de la palabra escrita sino que existía una estrecha amistad, con trabajos en común.

Retomando lo que Beckett opinaba de una posible comparación con Joyce, quisiera remitirme a lo que escribió en alemán a su amigo Alex Kuhn, en su conocida carta de 1937, que es lo que más se aproxima en Beckett a un manifiesto: «Con semejante programa [el que acababa de esbozar para sí] en mi opinión, la última obra de Joyce no tiene nada que ver. Parece más bien que se tratará de una apoteosis de la palabra.» Beckett opone esta apoteosis de la

palabra joyceana a su propia búsqueda de una «literature of the unword, which is so desirable to me» (literatura de la despalabra<sup>3</sup>). O también lo que manifestó en 1956 a Israel Shenker:

[La diferencia con Joyce es que Joyce es un soberbio manipulador de materiales - tal vez el mayor. [...] El tipo de trabajo que yo hago es uno en el que no soy el dueño de mi material. Cuanto más sabía Joyce, más podía. El tiende hacia la omnisciencia y la omnipotencia como artista. Yo trabajo con la impotencia, la ignorancia.]<sup>4</sup>

Estos pasajes marcan la profunda admiración de Beckett por la hazaña de Joyce. Obviamente estaba pensando sobre todo en *Ulysses* y *Finnegans Wake*, cuya sección «Anna Livia Plurabelle» había intentado traducir al francés para renunciar finalmente, convencido de la imposibilidad de la tarea.

El maravilloso dominio lingüístico de Joyce produce en Beckett una sensación de no estar a la altura y siente que no puede competir con él. Esto lo impulsará a buscar algo diferente. La experiencia de esta diferencia es afín con su asombro ante el distanciamiento de Joyce, su desapasionada mirada sobre el sufrimiento ajeno. Cioran evoca a Beckett citando unos versos de Alexander Pope, autor muy frecuentado por él y transcripto en su cuaderno de notas para *Mirlitonades*. Este es el pasaje que había llamado su atención y habla del cielo:

*Who sees with equal eyes, as God of all,  
A hero perish, or a sparrow fall,  
Epistle 1, 3, vv. 11-14*

Para Pope, el cielo, en su impavidez, es el único que puede dar testimonio sin flaquear de la destrucción tanto de la más miserable como de la más grandiosa criatura del universo. Beckett nunca pudo descartar el sufrimiento ajeno y admiraba este distanciamiento en Joyce. Tal vez ya pensaba en esto cuando en referencia a *Godot* explica el monólogo de Lucky con las siguientes palabras: «encogerse sobre una tierra imposible bajo un cielo indiferente». Aplicará explícitamente esta idea a Joyce en su conversación con Cioran, según éste lo recuerda:



D'ailleurs, ajoute [Beckett], Joyce, contrairement à ce qu'on pense, n'avait nul penchant pour la satire. "Il ne se revoltait jamais, il était détaché, il acceptait tout. Pour lui, il n'y avait aucune différence entre la chute d'une bombe et la chute d'une feuille..."<sup>5</sup>

En otra conversación, esta vez con Charles Juliet, en noviembre de 1977, contándole que acababa de terminar *Mirlitonnades*, Beckett parafrasea a Pope, ya sin mencionar su nombre: «La caída de una hoja y la caída de Satán es la misma cosa. [...] Maravilloso ¿no? La misma cosa...» Joyce también podía observar ambas calamidades con la misma objetividad. Su misión era mostrarlas con el esplendor de la lengua, que es el mismo para ambas.

Hacia 1928 Beckett le había leído a Joyce diferentes pasajes de las *Contribuciones para una crítica del lenguaje* de Fritz Mauthner, escrito en alemán y aún hoy traducido al inglés. Sabemos esto a través de las propias palabras de Beckett y porque en el cuaderno de notas para *Whoroscope* copió largos fragmentos de su puño y letra. Algunos de los items del libro de Mauthner dan cuenta de sus principales tesis:

- Pensar y hablar son una sola actividad.
- El lenguaje y la memoria son sinónimos.
- Todo lenguaje es metáfora.
- El ego es contingente: no existe aparte del lenguaje.
- La comunicación entre los seres humanos es imposible.

La teoría de Mauthner de que el pensamiento no puede existir sin el lenguaje estaba marcada por un fuerte escepticismo lingüístico, desarrollado más tarde por Ludwig Wittgenstein. Lo interesante es cómo tanto Joyce como Beckett, ambos atraídos por las ideas de Mauthner, las usan para alcanzar metas opuestas, como el mismo Beckett se encargó de puntualizar.

Si dejamos de lado esta compleja relación entre ambos escritores en la que los rasgos de la angustia de Bloom se manifiestan, podemos aún mencionar dos aspectos de la influencia joyceana sobre el primer volumen de cuentos de Beckett, *More Pricks than Kicks*: la influencia de *Dubliners* y la de *Finnegans Wake*, en cuya escritura Beckett estuvo bastante involucrado haciendo búsquedas bibliotecarias de tipo lingüístico por encargo de Joyce y contribuyendo

activamente a su difusión cuando era todavía un «work in progress» con su artículo «Dante..Bruno, Vico..Joyce», 1929. Esta coexistencia de marcas del estilo de juventud de Joyce (*Dubliners* es de 1907) y de su última y más experimental obra, *Finnegans Wake*, vuelve más compleja la relación entre el modelo y el joven autor. Beckett tuvo que enfrentarse simultáneamente a los dos polos de la búsqueda joyceana.

Si bien Beckett, cuando escribe *More Pricks Than Kicks* (1934) ha avanzado mucho en el conocimiento de la obra de Joyce todavía está bastante apegado a algunas manifestaciones del realismo irlandés, con su apelación al color local, al sentido de lo grotesco, y a peculiares formas del humor, que también encontrarán salida en *Murphy*. Pero al joven Beckett todavía le queda por experimentar algunos de los recursos que Joyce desplegara en *Dubliners*.

Tal vez un rasgo distintivo de *More Pricks Than Kicks* sea justamente la forma desfasada con que Beckett absorbe los distintos estilos de Joyce, que asoman aquí más bien desordenadamente. El juego de palabras del Joyce maduro aparece por ejemplo en «A Wet Night» o en «Smeraldina», pero en general son recursos estilísticos más tradicionales los utilizados por Beckett en *More Pricks Than Kicks*. Por supuesto, la temática ya esboza su preocupación más recurrente: las dificultades con las que tropieza el sujeto en sus aventuras cognoscitivas y la indefensión del ser humano en su intento por llevar el orden a ese caos o *mess* del universo.

Sin embargo, ya se puede observar en estos tempranos ejercicios narrativos las que serían las obsesiones de Beckett en la obra por venir: las dificultades por las que pasa su protagonista en la búsqueda del conocimiento y la indefensión de los seres humanos enfrentados a un universo caótico. Esta preocupación podría haber surgido del cuento «The Dead», en que las hermanas Morkan y su sobrina Mary Jane están empeñadas en una lucha similar, a través de la metáfora de la fiesta navideña y su deseo de mantener los sucesos bajo control. El malentendido en las relaciones humanas en «The Dead» se muestra en la epifanía de cierre de la historia. En «Dante and the Lobster» de Beckett es el punto de partida.

La narración de Joyce es todavía lineal, siguiendo los acontecimientos de comienzo a fin, aunque recurriendo a cierto juego con la memoria que rompe

en parte esta linealidad. Beckett se atiene a la linealidad pero recurriendo a una apertura y cierre truncados.

Otros dos cuentos que ofrecen puntos de comparación interesantes son «Ivy Day in the Committee Room» de Joyce y «Fingal» de Beckett.

Ambos cuentos están inmersos en la atmosfera de Dublin, ambos recurren a irlandesismos graciosos, que a veces Beckett explica. Pero los personajes de Joyce son típicos personajes de Dublin, fieles a la intención del autor de hacer una pintura de su ciudad lo más exacta posible (De *Ulysses* dice que se debe poder seguir como con un mapa). En cambio, el protagonista de Beckett es Belacqua, una especie de proto Murphy, Molloy o el Innombrable. Belacqua, como el propio Beckett, es un poco un *outsider* en el Dublin popular y católico de Joyce. Además es un erudito y sus juegos de palabras son complicados y rebuscados: por ejemplo, decir que después de un rato de estar con Winnie comenzó a sentirse muy triste (referencia a Galeno y su *omne animal post coitum triste est*), o el juego de palabras con el nombre de Lamartine.

En la descripción del Dr. Sholto, se ve la pertenencia de Belacqua a la serie de personajes clownescos posteriores. También su atracción, como Murphy, por el asilo de alienados. Belacqua, es un paradigma de los posteriores héroes de Beckett que cartesianamente se sienten escindidos entre materia y mente e intentan escapar solipsísticamente de la primera.

Todavía hay algo de la influencia del entorno político de *Dubliners* en *More Pricks Than Kicks*, en este cuento, con la referencia a Swift y el año de la hambruna, pero no es contemporánea como lo son las de Joyce en «Ivy Day» y «The Dead». Cuando Beckett hace sátira, no es política sino más bien de índole social y cultural, como cuando se burla de la prohibición de anticonceptivos en «Censorship in the Saorstát» (*Disjecta* 84) o de afrodisíacos como Bando en *Watt* (170).

Ambos autores utilizan el *understatement* y el humor que reemplaza comentarios más explícitos. En Beckett hay a veces una complicidad con el lector que no se da en el mucho más impersonal Joyce. Algunos críticos consideraron a esa complicidad más antigua que los recursos modernistas de Joyce. Pero según pasan los años vemos que esta forma beckettiana se ha

convertido en postmoderna. Así como recursos semejantes del *Tristram Shandy* han sido también imitados por la postmodernidad.

Otro rasgo que caracteriza a *More Pricks Than Kicks* es una menor seguridad autoral (justamente visible en esos apartes y en observaciones metaficcionales como: *Who shall silence them, at last?* (p.26), que no indica, como dijo algún crítico, incomodidad en el formato del cuento corto, sino incomodidad con sus propias seguridades, en general. Por supuesto, esto contribuirá a que en su obra posterior desarrolle su propia versión del cuento, que no tiene nada que ver con la concepción más clásica de un Joyce, o un Chekhov.

La influencia del último Joyce es evidente en *More Pricks than Kicks* en la clase de comicidad que Beckett utiliza. De los tres tipos caracterizados por Henri Bergson (de personaje, de situación y de lenguaje) el que está siempre presente en Beckett es el lingüístico. Uno de sus frecuentes recursos es el juego de palabras con dichos y lugares comunes, proverbios, alusiones, y citas de otros textos. El título mismo, *More Pricks than Kicks*, es un buen ejemplo. En primera instancia, es una clara alusión a la Biblia (*Acts* 9:5 y *Acts* 24:14, *KJV*), donde dos veces se dice, refiriéndose al rechazo del mandato divino por los seres humanos: *it is hard for thee to kick against the pricks*. No satisfecho con la reelaboración de las palabras bíblicas donde se trata de patear contra las espinas, Beckett hace retruécanos con el *slang* de *kick*, que significa excitación, y de *prick*, que significa pene. De modo que las dos palabras que implican dolor físico también se refieren al placer sexual. Y conociendo la cosmovisión beckettiana, en la que dolor y placer se realimentan constantemente, la traslación de sentidos se torna especialmente adecuada.

Beckett aprendió los secretos de la parodia lingüística con Joyce. Específicamente, con el capítulo 14 de *Ulysses*, «Oxen in the Sun», donde Joyce parodia casi todos los estilos posibles en la lengua inglesa. Pero lo paródico en Beckett, así como sus juegos de palabras, están más especialmente relacionados con su desconfianza en el lenguaje y no con la fe de Joyce en la belleza de la lengua *per se*.

Con respecto a *Finnegans Wake*, la relación es más compleja. Creo que la lucha de Joyce en esta novela para obligar al lenguaje a entregar su mayor potencial es un argumento decisivo que llevará a Beckett a asentar su teoría

de una literatura de la despalabra, y su estética del fracaso. Joyce había empujado la palabra a un punto de no retorno, había logrado una operación no reversible. El joven Beckett sintió que nadie podría ir más allá en esa dirección. El tendría entonces que aventurarse hacia el extremo opuesto y ver qué se podría hacer con el lenguaje en su mínimo exponente.

Expresiones tales como «una literatura de la despalabra», «intenta de nuevo, fracasa de nuevo, fracasa mejor», «hay muchas maneras en que lo que estoy tratando de decir en vano puede ser tratado de decir en vano», y otras, son el testimonio de la inserción de Beckett en una estética postmoderna y minimalista, propia de la «literatura del agotamiento» de la que nos hablaría John Barth muchos años después. Por otra parte, Joyce en su apoteótica defensa de la palabra, es uno de los más altos representantes de la modernidad.

Joyce creía en la realidad del mundo visible y en la posibilidad de traducir ese mundo a las palabras. Hugh Kenner lo llama «comediante del inventario», a causa de sus intentos de registrar el universo entero por medio del lenguaje, obteniendo una especie de *summa non theologica*.

Beckett creía que el objeto de representación siempre se resiste a ser representado. Por ello Kenner lo llama «comediante del impasse»<sup>6</sup>. Cada cual de manera diferente, ambos fueron fieles al precepto de que no hay pensamiento sin lenguaje, y que el lenguaje es el que define nuestra forma de pensar. Pero mientras Joyce declaraba que los surrealistas no podían justificar su oscuridad, mientras él podía dar cuenta de cada sílaba de *Finnegans Wake*, Beckett consideraba que su única oportunidad de «fracasar mejor» era recordar que «no hay nada que expresar, nada con lo que expresar, nada a partir de donde expresar, junto con la obligación de expresar».

## NOTAS

<sup>1</sup> Kenner, Hugh. *The Pound Era*. London: Faber & Faber, 1972.

<sup>2</sup> Beckett, Samuel. *Murphy*.

<sup>3</sup> Prefiero traducir «unword» como despalabra en vez de no-palabra, como se me ha sugerido, porque creo que da cuenta más claramente de un proceso de despojamiento que va de la palabra relativamente plena y rica a un gradual empobrecimiento de la misma, incurriendo en un movimiento de vuelta sobre los propios pasos. Esto, me parece, es lo que está contenido en la palabra elegida por Beckett. En *Disjecta* (Roby Cohn, ed.) London: Calder, 1983. p.173.

<sup>4</sup> Shenker, Israel. "An Interview with Samuel Beckett. In: Graver, Lawrence and Raymond Federman. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. p.148.

<sup>5</sup> Cioran, E.M. "Quelques rencontres". In: *Cahiers de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris: Ed. de l'Herne, 1976. (Le livre de poche 4034). p.49.

<sup>6</sup> Kenner, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett. The Stoic Comedians*. Boston: Beacon Press, 1962.

**EL HIPOTEXTO DANTESCO  
Y EL TRAVESTISMO  
DE LA INTERTEXTUALIDAD  
EN LA POÉTICA DE SAMUEL BECKETT**  
ELINA MONTES (U.B.A)

A- DANTE, una introducción.

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

**1. El mundo conocido**

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

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

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

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

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

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

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

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

...che la diritta via era smarrita.

## 2. El itinerario como afirmación de la subjetividad

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

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

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

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

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

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

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

## B- GENEALOGÍA DE UNA POÉTICA

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

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

### 1. La *choseté* de la tradición

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

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

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

### 2. El Dante de ¿Joyce?

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

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

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

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

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

## C- LA (IM)PERMANENCIA DEL HIPOTEXTO

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Él adoptó una expresión profunda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



# *DANTE, BRUNO, VICO, BECKETT.*

## *MODOS DE HEROICIZACIÓN*

MARÍA CRISTINA FIGUEREDO (U.B.A.)

### 1. El héroe

Héroe es, por definición, el que lleva a cabo una acción heroica; puede ser, también, el personaje principal de todo poema en que se representa una acción. Tanto en el mundo antiguo cuanto en el moderno, lo más valorado ha sido siempre el móvil ético de esta acción. Por ello, han sido siempre tomados como modelo. No obstante ello, son transgresores. En efecto, encaminan sus acciones más allá del umbral de lo prohibido, más allá de los límites impuestos por la sociedad. Regidos por la ilusión de querer ordenar un mundo desarmónico, se lanzan a una aventura: un viaje a lo desconocido.

El héroe beckettiano objeto de este trabajo, Belacqua, de igual manera se enfrenta a las convenciones pero, contrariamente a la definición esbozada más arriba, su "ir más allá" no es actuar sino pasar de la acción a la no-acción, al estado límbico sin esperanza de movimiento.

Para Thomas Carlyle, así el héroe como también el genio deben ser seres singulares merced a cuya intervención el caos deviene cosmos. Belacqua revisa la definición de "cosmos", y cambia los valores de la oposición cosmos-caos; de hecho, observa el caos del cosmos a consecuencia de lo cual, ya no puede establecer una oposición tan tajante..

Si se analizan los rasgos morfológicos constitutivos de los héroes<sup>1</sup>, no existe una explicación omniabarcante que aclare la naturaleza y el origen de estos seres singulares. Sin embargo, todos ellos responden a ciertas características. Ellos siempre *median* entre lo divino y humano, entre el orden y el desorden entre lo civilizado y lo salvaje. Esta posición media se evidencia en la naturaleza ambivalente de los héroes, en muchos de ellos coexiste una parte humana y otra divina. Este dualismo se aprecia, también, en las acciones heroicas; algunas de ellas muestran aspectos sublimes, mientras otras, ofrecen una cara brutal y destructiva.

Una primera definición de trabajo sería, entonces, que llamamos héroe a un ser singular, transgresor, cuya naturaleza ambigua produce, en consecuencia, acciones ambiguas, muchas veces en conflicto.

Se analizarán, a continuación, los modos de heroicización que pueden deducirse de la obra de Dante, Giordano Bruno y Giambattista Vico. Luego se estudiará al héroe en dos obras tempranas de Samuel Beckett, el ensayo *Dante...Bruno.Vico..Joyce* y la novela *Dream of Fair to Middling Women*. El héroe propuesto por Beckett ilustrará el recorte de su lectura de Dante, Bruno y Vico y ayudará a pensar en la aparente oposición al paradigma del héroe que caracteriza al héroe beckettiano.

## 2. El héroe en Dante

La *Divina Comedia* ofrece un mundo de personajes, pero sólo unos pocos pueden ser considerados héroes. El primero de ellos es, sin duda, Dante-personaje<sup>2</sup>. Ser singular que debe emprender un viaje proveerá la herramienta para poner orden en el caos.

Otro héroe de la Comedia es Ulises<sup>3</sup>. Este héroe también emprende un viaje, pero, a diferencia de Dante-personaje, transgrede las leyes supremas y encuentra la muerte. Sin embargo llegó donde ningún mortal había llegado antes, sólo para saciar su sed de conocimiento.

Finalmente, Dante honra a Arnaut Daniel, no sólo insertando en su obra dos versos en la lengua de Oc, sino también llamándolo "il miglior fabbro" de la lengua materna. Dando al provenzal la posición de lengua materna de los poetas<sup>4</sup>.

Estos tres héroes en Dante resumirían una visión del héroe. Un artesano de la lengua poética que no duda en emprender un viaje al más allá por saber y conocimiento, aunque le acarree la muerte o los sufrimientos del Purgatorio.

## 3. El héroe en Giordano Bruno

*La cena de las cenizas* es un diálogo entre cuatro personajes que se lleva a cabo un Miércoles de Cenizas. En el diálogo primero, Bruno elogia a Copérnico, pero le reprocha el no haber extraído todas las consecuencias cosmológicas que se desprenden de la teoría heliocéntrica.

A continuación, Bruno desarrolla un incondicionado elogio de sí mismo y de su filosofía:

He aquí a aquel que ha abarcado el aire, penetrado el cielo, recorrido las estrellas, traspasado los límites del mundo, hecho desaparecer las fantásticas murallas de las primeras, octavas, novenas, décimas y otras esferas que se habrían podido añadir según las opiniones de vanos matemáticos y la ciega visión de vulgares filósofos. Él abrió los claustros de la verdad, desnudó la oculta naturaleza, dio vista a los ciegos, soltó la lengua a los mudos, hizo andar a los cojos del espíritu. Por él sabemos que si viviéramos en la Luna o en las estrellas no habitaríamos un mundo mejor sino peor que éste. Nuestra razón no está ya aprisionada por los grilletes de fantásticos móviles y motores, sabemos que no hay más que un solo cielo inmenso, en el cual los astros se mueven y participan de la vida perpetua. Descubrimos con él el efecto infinito de la infinita causa y aprendemos a no buscar lejos de nosotros a la divinidad, que está dentro de nosotros y más próxima a nosotros que nosotros mismos.

Se pone en evidencia aquí este héroe que Bruno hace de sí mismo. Sus acciones: traspasar los límites, desvelar la verdad, liberar la razón, buscar la divinidad en sí mismo; todas ellas remiten a la idea convencional de héroe que se ha visto más arriba.

Este héroe develador de verdades permite a Bruno explicar su modelo del Universo: éste, explica, está formado por un alma única, por lo que constituye un conjunto, un todo animado. El Universo es un grande y sagrado animal, dotado de automovimiento y vida, grande porque incluye a todos los seres y llena todos los espacios posibles, sagrado porque su alma es Dios, que podría ser llamado Inteligencia Infinita o Logos. El Universo, que ocupa todos los lugares posibles, está por eso en todas partes (aunque, al mismo tiempo, no está en ninguna, ya que no ocupa un lugar determinado) Similarmente, si es todo lo que puede ser, será la suma quietud y la máxima velocidad. Por tanto, en Dios y en el Universo los contrarios se identifican: todas las cosas son uno.

Para explicar esta idea, Bruno ejemplifica con argumentos de carácter geométrico que toma de Nicolás de Cusa. Sabido es que lo contrario de la línea recta es la circunferencia. Ahora bien, en lo mínimo, ambas coinciden, ya que el arco mínimo concuerda con la mínima cuerda y también concuerdan en lo máximo ya que la circunferencia infinita coincide con la línea recta.

#### 4. El héroe en Vico

En su *Autobiografía*, Giambattista Vico, traza un relato en parte mítico de su formación cultural y proyecta hacia atrás en el tiempo juicios y experiencias de la edad madura poniéndolas en juicios juveniles<sup>5</sup>. Vico tuvo que fingir su vida para representársela con unidad y sentido, en cierto modo creó un personaje que se ajustara a su idea del héroe..

En el Libro IV de *Ciencia Nueva* pueden leerse críticas severas al racionalismo cartesiano en dos direcciones: 1) La concepción de la historia y 2) La imaginación. En el primer caso, Vico representa la historia de las naciones de forma cíclica (*corsi e ricorsi*); de acuerdo con esto, el desenvolvimiento y la natural decadencia de las naciones pasan por tres fases sucesivas: era de los dioses, era de los héroes y, finalmente, era de los hombres.

El segundo aspecto viquiano es la original concepción respecto del mito. Para el filósofo napolitano, el discurso mítico contiene principios racionales *sui generis* por eso es Ciencia Nueva. Vico sostiene que el mito no es demoníaco, ni error, ni mentira, sino producto de una cualidad humana: la imaginación. De esta manera, reinaugura la controversia *mythos y logos*. Para Vico, la ciencia es la

imaginación del orden, y la nueva ciencia es la imaginación del orden en la historia civil. El orden que intenta dar sentido al caos, entonces, no puede extraerse de la simple observación de los hechos, y tampoco puede deducirse a partir de fórmula alguna. La única manera de imponer algún orden es la de reivindicar la legitimidad de la imaginación y el derecho de crear un sentido artificial<sup>6</sup>. Las lucubraciones de Vico, que valoran la imaginación van mas lejos conformando no solo una forma de conocimiento sino una forma de conocimiento superior. Para el filósofo, la imaginación poética y los mitos son capaces de inteligir verdades profundas que la mera razón no alcanza a comprender.

#### 5. DANTE...BRUNO.VICO..JOYCE

En este ensayo de 1929, Samuel Beckett lee a Dante, Bruno y Vico para formar una genealogía que llegue a Joyce. Es interesante notar que, del mismo modo que en su ensayo sobre Proust, Beckett habla de la poética de sus objetos de estudio sólo como excusa para exponer su propia poética.

“Here form is content and content is form. [...] His writing is not *about* something; *it is that something itself*.” La referencia a la escritura de Joyce puede aplicarse a la suya propia. Según Knowlson, las habilidades lingüísticas de Joyce habían deslumbrado al joven Beckett, además ambos compartían el amor por Dante, el amor por sonidos, los ritmos, las formas, las etimologías y la historia<sup>8</sup>. Por lo tanto, puede decirse que al describir la escritura de Joyce, en muchos aspectos Beckett estaba dando cuenta de su propia escritura.

En su visión de la contraposición del Purgatorio dantesco con el joyceano puede verse cómo funciona esta aseveración. El Purgatorio de Dante es cónico, se asciende en él y lleva a una culminación, el héroe puede ver su misión realizada. En cambio tanto para Joyce cuanto para Beckett, no hay camino lineal que culmine con la realización, el camino es circular y, en consecuencia, no culmina, no realiza ningún destino.

Es interesante notar, aquí, que el héroe del que hablaremos más adelante, Belacqua, es un personaje que Dante pone a las puertas del Purgatorio. Sentado allí, inmóvil, Belacqua retarda su ingreso al Purgatorio, su meta es la no acción.

Beckett, entonces, no elige de entre los personajes de Dante un héroe convencional, no toma ni a Dante, ni a Ulises ni a Arnaut Daniel, sino que elige a Belacqua como protagonista de su primera novela.

No es de extrañar que lo que más le llame la atención a Beckett de su lectura de G. Bruno, sea su conclusión de que los contrarios son idénticos. "There is no difference, says Bruno, between the smallest possible chord and the smallest possible arc. [...] The maxima and minima of particular contraries are one and indifferent. [...] Consequently transmutations are circular."<sup>9</sup> Esta concepción de Bruno que permanece en toda la obra beckettiana, es lo único que Beckett pone en este ensayo. Según Knowlson a Joyce le gustó el trabajo, pero se quejó que hablara poco de Bruno. Tal vez es porque lo poco que dice Beckett sobre Bruno es más que suficiente para dar cuenta de su propia búsqueda poética y no de la de Joyce.

En cuanto a Vico, sostiene que la originalidad de Vico no es la concepción circular de la Historia sino la teoría de los orígenes de la poesía y el lenguaje: el significado del mito. "Poetry, he says, was born of curiosity, daughter of ignorance. The first men had to create matter by the force of their imagination and "poet" means "creator". Poetry was the first operation of human mind, and without it thought could not exist."<sup>10</sup> Para Beckett, de igual manera que para Vico, la poesía, la imaginación no es mera ficción sino un conocimiento elevado, de tal manera que precede a cualquier otra actividad mental.

## 6. Dream of Fair to Middling Women

Esta obra de 1932 presenta como protagonista, héroe, a Belacqua. Podría decirse que la obra se basa en las experiencias, las ideas y vida interior del personaje. Pero este héroe no ofrece una visión unívoca, un camino directo de ascenso hacia su meta heroica, la estructura de la obra es completamente fragmentada: "The only unity in this story is, please God, an involuntary unity."<sup>11</sup>

Si el héroe convencional se define como un ser en "movimiento hacia", Belacqua, reivindica la indeterminación, la inmovilidad. La idea recurrente es la de un estado límbico. Un limbo entre vidas, prenatal y *post mortem*. Pero, y aquí radica la transgresión, estos estados deben permitirle la posibilidad del

lenguaje. La contradicción es buscar un estado en el que el lenguaje es una privación y definirse mediante el lenguaje ocupando esos espacios de silencio. Esta estrategia paradójica de burlar a la palabra con la palabra es lo que ubica a Belacqua en esa frontera de lo desconocido, de la transgresión.

El primer capítulo de la novela se estructura con dos pequeños párrafos en los que abundan las imágenes de movimiento: "child pedalling faster and faster", "climbing the trees", "sliding down the rope in the gymnasium"<sup>12</sup>. A partir del principio del capítulo segundo (que abarca prácticamente hasta el final de la novela) se pone en evidencia el camino de este héroe. En efecto, el segundo capítulo comienza "Belacqua sat".

Si el héroe era quien debía crear un cosmos, poner orden en el caos, esto presupone dos términos de oposición. Supone la existencia de dos realidades separadas, un cosmos y un caos. Sin embargo, Belacqua observa al cosmos.

*The night firmament is abstract density of music, symphony without end, illumination without end, yet emptier, more sparsely lit, than the most succinct constellations of genius. Now seen merely, a depthless lining of hemisphere, its crazy stippling of stars, it is the passionate movements of the mind charted in light and darkness. [...] [the passionate intelligence] twists through the stars of its creation in a network of loci that shall never be co-ordinate. The inviolable criterion of poetry and music, the non-principle of their punctuation, is figured in the demented perforation of the night colander.<sup>13</sup>*

Música y poesía, entonces, representan ese principio basado en el no principio. Ese orden que encuentra su base en el caos demencial, pero que no por eso deja de ser orden. El cosmos es caos, y al observarse tal como es la oposición ya no existe. Los opuestos, en todo caso, como decía Bruno, son una y la misma cosa.

Belacqua, en tanto personaje narrado, incurre en el reproche del narrador: "Unfortunate Belacqua, you miss our point, *the point*..."<sup>14</sup>. Pero el mismo narrador bajo la apariencia de deplorar la personalidad desorganizada de su héroe, la aprueba, puesto que rechaza un sistema de narración previsible y organizado:



To read Balzac is to receive the impression of a chloroformed world. He is absolute master of his material, he can do what he likes with it, he can foresee and calculate its least vicissitude, he can write the end of his book before he has finished his first paragraph, because he has turned all his creatures into clockwork cabbages and can rely on their staying put wherever needed or staying going whatever speed in whatever direction he chooses.<sup>13</sup>

Finalmente, el narrador se pregunta por qué la obra de Balzac se llama comedia humana, dando a entender que lo humano es otra cosa, es ese colador infinito del firmamento nocturno, la fragmentación infinita que no puede aspirar a ningún tipo de totalidad. Belacqua es elegido como personaje central, es el héroe, pero el narrador no tiene poder total sobre él, finalmente se desilusiona: "We picked Belacqua for the job and now we find he is not able for it. He is marmalade like his feet."<sup>16</sup>

La aspiración de Belacqua es vivir como su homónimo dantesco, en una indeterminación, en la inacción total. Un Limbo, pero no como el de Dante en que los habitantes del Noble Castillo desean poder acceder al Paraíso, sino un Limbo sin deseo, un tipo de vida ni alegre ni triste, como la de los no nacidos, o los que nunca nacerán o los nacidos muertos o los muertos. Ocasionalmente puede nuestro héroe vivir esta su meta, pero se lamenta que no ocurra más a menudo "He is sorry it does not happen more often, that he does not go under more often"<sup>17</sup>.

Se ha visto que el héroe se define por su accionar, por su naturaleza ambigua, por su conflicto, por su carácter transgresor. La acción en literatura es el uso de la palabra, del lenguaje. Belacqua se constituye como personaje literario deseando la no acción, el silencio. En pintura y música, tal como Beckett dice en *Dream of Fair to Middling Women* el silencio es una fuerza que desintegra. Belacqua aspira a este género de desintegración, quiere establecer el silencio con palabras; allí radica la transgresión y la ambigüedad que son las características del héroe. Creación y destrucción, opuestos que no son sino la misma cosa. Esto constituye su agón, sus dos mundos, sus fuerzas en conflicto.

## NOTAS

1. No nos referiremos aquí a estos rasgos. Cf, sin embargo, Bauzá, Hugo F, *El Mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica.*, Buenos Aires: FCE, 1998.
2. Ver *Inferno* Canto II su comparación con San Pablo y Eneas. Allí se exhibe como héroe que debe marchar a lo desconocido, emprender un viaje para el que fue elegido. De igual manera ver *Paraíso*, Canto XV y siguientes, allí se le revela a Dante-personaje su misión profética.
3. Ver *Inferno* Canto XXVI.
4. Ver *Purgatorio* canto XXVI.
5. Cf Rossi, Paolo. *Introduzione a La scienza nuova*. Milán: Rizzoli, 1977, pág 5.
6. Cf Bermudo, JM, "Vico: Soledad e imaginación" en Vico, Giambattista, *Ciencia nueva*, Buenos Aires: Hyspamerica, 1985, pág 17.
7. Beckett, Samuel, "Dante...Bruno.Vico..Joyce" en *Disjecta*, London: John Calder, 1983, pág 27.
8. Knowlson, J., *Damned to Fame*, London: Bloomsbury, 1997, pág 98.
9. Beckett, S. Op. Cit. pág 21.
10. Ibidem, pág 24.
11. Beckett, Samuel, *A dream of Fair to Middling Women*, Dublin: The Black Cat Press, 1992, pág 132.
12. Ibidem pág 1.
13. Ibidem pág 16.
14. Ibidem pág 35
15. Ibidem págs 119-120.
16. Ibidem pág 125
17. Ibidem pág. 121

## BIBLIOGRAFIA

- Bauzá, Hugo Francisco, *El Mito del heroe Morfologia y semantica de la figura heroica*, Buenos Aires: FCE, 1998.
- Beckett, Samuel, *Disjecta*, London: John Calder, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Dream of Fair to Middling Women*, Dublin: The Black Cat Press, 1992.
- Bruno, Giordano, *Sobre el infinito universo y los mundos*, Buenos Aires: Hyspamerica, 1984.
- Croce, B. *Bibliografia vichiana*, Napoles: Ricciardi, 1947.
- \_\_\_\_\_, *La filosofia di G.B. Vico*, Bari: Laterza, 1911.
- Dante, *Divina Commedia*, Madrid: Alianza, 1995.
- Gilson, Etienne, *La Unidad de la experiencia filosófica*, Madrid, Rialp. 1960.
- Rossi, Paolo, *Introduzione a La Scienza nuova*, Milan: Rizzoli, 1977.
- Tajiri Yoshiri, " An Introduction to Beckett's *Dream of Fair to Middling Women*" en *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, Vol 35 N° 1, December 1994.
- Vico, Giambattista, *Ciencia Nueva*, Buenos Aires: Hyspamerica, 1985.

## BECKETT Y LOS PINTORES: EL ARTE DE LA CRÍTICA

MARÍA INÉS CASTAGNINO (U.B.A.)

No es ninguna novedad afirmar que los escritos ensayísticos de Samuel Beckett le han servido a este autor como excusa para la manifestación más o menos indirecta de su propia poética. Ahora bien, ¿en qué consiste dicha poética? No pocos estudiosos se han dedicado a la elucidación de la misma. En nuestro caso queremos destacar los siguientes aspectos: el desfasaje entre pensamiento y lenguaje como origen de la relación problemática entre sujeto y objeto; la paradoja del lenguaje, que mediatiza, separa y distancia pero a la vez revela; el fracaso como esencia del artista; la imposibilidad de expresión como origen de la imposibilidad de comunicación y del solipsismo. Rescatamos estos aspectos en particular porque son los más pertinentes a nuestro estudio. Hoy nos proponemos el somero tratamiento de dos puntos: el análisis del ensayo titulado *La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon* en relación con la poética beckettiana y el problema que el lenguaje representa para ella (que ocupará la mayor parte de nuestro estudio), y la relación entre algunos de los ensayos sobre pintores de Beckett y el resto de su producción literaria.

Para empezar, hablemos de otra cosa

Sí, para empezar, hablemos del lector promedio, si es que existe tal cosa. Propongamos un lector promedio, cuya característica principal será la de haber

leído unos cuantos textos de distintos géneros, entre ellos ensayos. Tendremos entonces un lector que, con mayor o menor conciencia de ello, se ha formado ciertos esquemas de lectura que se adaptan según género y estilo a los nuevos textos que aborda<sup>1</sup>. Se trata de un lector acostumbrado a la literatura "común", literatura que encaja en estos esquemas. Ahora que lo hemos retratado mínimamente, pasemos al ensayo que nos ocupa.

El título del mismo es *La pintura de los Van Velde o el mundo y el pantalón*; un título fácilmente divisible en dos partes coordinadas por la conjunción disyuntiva "o". El lector promedio, a quien tan amablemente hemos dedicado unas líneas más arriba, no tardará en extraer conclusiones de una lógica irreprochable. "La pintura de los Van Velde", por venir en primer lugar y por aludir a materia artística que puede ser propia de un ensayo, referirá sin duda al tema central del mismo; "el mundo y el pantalón", por venir en segundo lugar y por aludir a una cuestión aparentemente prosaica y sin conexión con materia estética, representará la digresión, el comentario externo agregado a la cuestión central. El mismo lector se felicita cuando, a continuación, el chiste sobre el mundo y el pantalón se le presenta a modo de epígrafe y lo confirma en sus sospechas.

La paz del benemérito lector promedio dura, no obstante, bien poco. La primera oración del ensayo, que lo descoloca un poco, dice así:

*Pour commencer, parlons d'autre chose.*

Alguno de los lectores promedio, inquieto, volverá al título y tratará de comprenderlo desde esta primera propuesta. Los más seguirán adelante, y no harán mal, dado que la comprensión del título se completa con la lectura de todo el ensayo. Al terminar el ensayo nos daremos cuenta (y aquí nos incluimos como lectores promedio) de que el título nos engañaba en cuanto al orden de sus partes: la digresión no sólo llegará primero que el supuesto tema central del ensayo, sino que también vendrá detrás de él y lo rodeará de tal modo que lo central dejará de serlo en sentido figurado para serlo en sentido literal, topográfico. Pero a la vez el título no era del todo falto de sinceridad: la pista nos era dada a nivel sintáctico por la disyunción "o", que nos indicaba que ambas partes por ella coordinadas se encontraban en cuanto a importancia a

un mismo nivel. La oración con la que se abre el ensayo, que sorprende al lector en primera instancia, parece instalar la digresión y el circunloquio desde el vamos pero está en realidad revelando la esencia de este ensayo, de los demás ensayos de Beckett sobre la pintura, y en parte de todo el resto de su obra. La idea a la que nos llevará este texto es la siguiente: toda crítica estética es digresión y circunloquio. El mismo chiste sobre el mundo y el pantalón, que también aparece en la obra *Endgame*, nos habla de un mundo mal hecho por Dios, que se convierte en un artista beckettiano: un artista en conflicto con su objeto de creación. Es precisamente el sentido, el significado de la palabra "digresión" el que hace que su uso en este ensayo se vuelva paradójico. Digresión es el "apartamiento en un relato o exposición del asunto principal, para ocuparse incidentalmente de alguna cosa que surge en relación con él"<sup>2</sup>. La paradoja del planteo beckettiano radica en que lo principal es justamente el apartamiento del asunto principal.

La primera mención a Geer y Bram Van Velde, supuestos protagonistas del ensayo, no sobreviene hasta unas cinco carillas después del comienzo del ensayo. Su irrupción en el texto parece marcar el fin de la digresión inicial, pero marca en realidad el comienzo de la verdadera digresión: la de toda crítica, que siempre se aleja de lo esencial. Los supuestos protagonistas del texto son en realidad secundarios.

El cierre del ensayo vendrá encabezado por la oración gemela negativa o inversa a aquella que lo abrió:

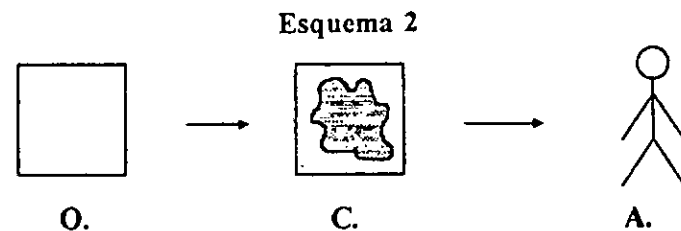
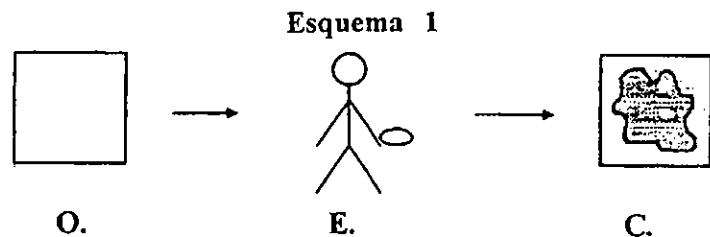
*Pour finir, parlons d'autre chose.*

La paradoja de la digresión se completa entonces. La propuesta es que, para terminar, volvamos al principio (con lo cual el círculo se cierra y, como corresponde a un círculo, no tiene fin). La digresión, pese a ser tal, está estructurada y cuenta con un principio y un final, además de ocupar curiosamente la mayor parte del texto. Para indignación del lector promedio.

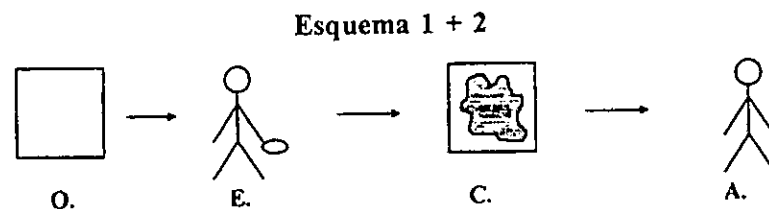
## El *amateur* versus el crítico

El ensayo de Beckett gira en torno al cuadro como objeto en el que se ha plasmado una visión del artista. Él mismo dirá que no hay pintura, sino cuadros: lo abstracto se opone a lo concreto, tal como la abstracción de la crítica se opone a lo concreto del arte. Del cuadro recién terminado dirá que es un no-sentido; esto no quiere decir una negación de sentido, sino una omisión momentánea del mismo. El sentido original sólo se ha ofrecido a su autor; ahora espera y requiere la vida que le pueden dar los seres humanos, los nuevos sentidos de los que éstos puedan llenarlo. Esta vida es la única que vale para él y, paradójicamente, la misma que acabará por matarlo. Pero a la vez, la obra sustraída al juicio humano también termina por expirar. Para el autor de este ensayo, la obra concebida como creación pura cuya función se reduce a su génesis está consagrada a la Nada. El cuadro difunde alegría y felicidad: esa es su función, y para cumplir con ella no es necesario ningún tipo de mediatización crítica. Y dentro del público que puede dar vida al cuadro, existen básicamente dos tipos de personas que pueden ser sus destinatarios: el *amateur* y el crítico.

El ensayo comienza considerando la figura del *amateur*, de cuyo lado está sin duda la simpatía de Beckett. Y no es raro que su simpatía esté de ese lado, puesto que según su propia caracterización el *amateur* se parece bastante a sus personajes arquetípicos: está lleno de dudas, es "deseado", "querido" por los pintores (por ser del tipo más sincero, más parecido al ser humano promedio) y, fundamentalmente, al enfrentarse a la obra de arte "cree entrever algo"<sup>3</sup>. El arte se presenta entonces como una percepción difusa, inapresable, más susceptible de ser captada por medio de la intuición que por una mediatización de la crítica. Además, el *amateur* es una figura querida para el artista porque la situación de aquel repite en cierta medida la de éste. Para ejemplificar nuestro punto, haremos dos esquemas.



Es necesario que demos algunas referencias para la mejor comprensión de nuestros esquemas. En primera instancia, diremos que O. representa al objeto. Por objeto comprendemos aquello que el artista, en este caso el pintor, quiere representar en su cuadro. Puede tratarse tanto de algo concreto (en el caso del arte figurativo) como de algo abstracto; en todo caso el objeto es ese algo inefable que el artista intenta "efar", si se nos permite la expresión, aquello que se quiere expresar. E. representa al ejecutante, el artista que concreta la obra de arte. C. representa al cuadro como objeto concreto. A. representa al *amateur*. Insistimos en acompañar a estas iniciales con dibujos porque la graficación es más clara y más acorde con la naturaleza misma del fenómeno estético que Beckett ha elegido: la pintura. Planteábamos que la situación del artista y del *amateur* es básicamente la misma porque, según podemos ver en los esquemas, si bien el orden en que se dan los fenómenos es distinto, ambos intentan reponer por medios distintos (la realización y la percepción) ese objeto inicial esquivo que es el origen de toda la cuestión. Tanto es así, que ambos esquemas pueden resumirse en uno solo donde el objeto sigue siendo el origen inefable de la serie. La problemática de la relación entre sujeto y objeto (rasgo de la poética beckettiana) se hace patente tanto en el caso de ejecutante como en el del *amateur*. En el caso del *amateur* es más evidente, pues entre él y el objeto original se interpone el cuadro. Pero en el caso del ejecutante también existe esta problemática, y está representada por la flecha que lo separa del objeto.



¿Dónde radica entonces la diferencia entre el ejecutante y el *amateur*? Aparte del orden en que se dan los fenómenos en cada caso, la diferencia puede deducirse de las mismas palabras que Beckett emplea para aludir a cada uno. El ejecutante, pintor o escritor o artista de otra disciplina, es como su nombre lo indica quien ante el objeto siente la necesidad de ejecutar: es decir, en primera instancia, la necesidad de llevar a cabo un acto, cuyo resultado será la obra de arte en cuestión, en este caso el cuadro; pero también, en segunda instancia y muy sugestivamente, la necesidad de ejecutar al objeto en el sentido de "matarlo" al producir de él una representación que es invariablemente incompleta y errónea. El *amateur* es el observador, lector o cualquier otra forma de receptor de la obra de arte, que no necesita actuar: para transmitirnos su inactividad física Beckett nos lo presenta parado ante el cuadro, "les bras ballants" (con los brazos colgando a los costados). El ejecutante tiene "soucis" (preocupaciones), las de cómo trasladar el objeto al lienzo. El *amateur* en cambio tiene "affres" (terrores) ante la percepción y la intuición, ante lo que cree entrever. Esta distinción nos habla ya de cierto grado de compromiso y racionalidad de uno y otro. Pese a que el ejecutante es quien actúa, sus sensaciones ante el fenómeno pictórico no son más fuertes que las del *amateur*. Entre estas dos opciones, el *amateur* es a todas luces el preferido; el autor llega a llamarlo un "iluminado", pues en su ignorancia de la teoría es quien conoce la verdadera finalidad del arte. En este texto lo vemos acercándose y alejándose del cuadro en cuestión para entrever mejor, buscando febrilmente en su catálogo algún dato, eligiendo las galerías de arte en vez de los cines en su búsqueda de goce. Para Beckett, este plano del universo artístico es movido por el hedonismo, el goce estético inofensivo: el *amateur* no busca mejorar ni instruirse, sólo busca su placer. El texto lo dice con ironía.

*Il ne veut pas s'instruire, le cochon, ni devenir meilleur. Il ne pense qu'à son plaisir. (p. 20').*

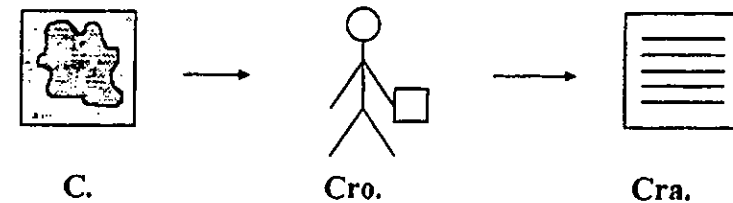
El *amateur* justifica la existencia de la pintura como cosa pública, y para él son las palabras del autor de este ensayo. La que el *amateur* lleva a cabo es una toma de conciencia que consiste meramente en una toma de posición, o mejor dicho de visión en el único campo que se deja ver sin más. Con el *amateur* la ignorancia y el silencio son la clave: la ignorancia evita la mediatización de la cultura y de la razón, y el silencio evita la mediación de la palabra. Sin embargo,

lo que este mismo autor no puede explicarse es por qué se hace lo imposible por impedir que el *amateur* goce con la pintura.

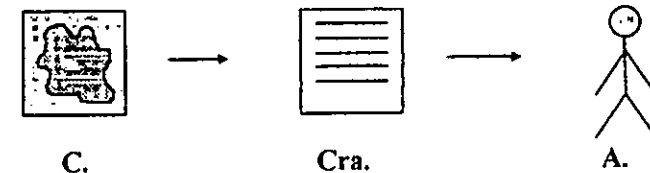
### Crítica a la crítica

La crítica es a su entender la principal responsable de esto, y su recurso principal consiste en presentar como tabúes a grandes sectores de la pintura moderna. Se trata esencialmente de pedirle al *amateur* que acepte o rechace a priori, antes de verla, una obra que simplemente podría causarle placer o no. Es decir que la crítica se ha erigido en mediatizadora, en jurado estético que decide por el público qué debe gustarle y qué no. Este proceso de la crítica puede representarse mediante otros dos esquemas.

Esquema 3



Esquema 4

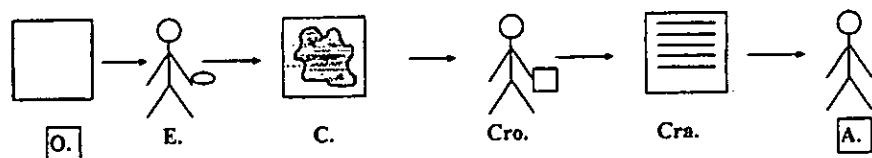


Aquí es preciso agregar dos nuevas referencias. Cro. representa al crítico, que ante el cuadro produce su propia obra, la crítica (Cra.). El crítico tiene en nuestro dibujo un papel en la mano, pues él y la crítica que produce son inseparables; con ese espíritu observa el cuadro. Como productor de la crítica es también un ejecutante, pero un ejecutante en segundo grado, todavía más alejado del infante objeto original y más distorsionante del mismo. A la crítica

la hemos representado como un texto, pues esa es su forma de circulación más corriente. Además la vinculación entre crítica y palabra le interesa a Beckett, y la explotará más adelante. Nótese que el objeto original ha quedado atrás, fuera de los esquemas, separado y alejado por términos intermedios.

Incorporando los últimos dos esquemas a los dos anteriores, el resultado es el siguiente.

#### Esquema 1 + 2 + 3 + 4



Como consecuencia del razonamiento del ensayo, lo que la crítica dice y aconseja no tiene ningún sentido. Y aquí, significativamente, Beckett comienza preguntándose por el sinsentido de la crítica y termina cuestionando el sentido de las palabras. La oposición es entre el sinsentido de las palabras de la crítica y el no-sentido del cuadro, que no son lo mismo, como hemos señalado antes.

*Ne vous approchez pas de l'art abstrait. C'est fabriqué par une bande d'escrocs et d'incapables. Ils ne sauraient faire autre chose. Ils ne savent pas dessiner. Or, Ingres a dit que le dessin est la probité de l'art. Ils ne savent pas peindre. Or, Delacroix a dit que la couleur est la probité de l'art. Ne vous en approchez pas. Un enfant en ferait autant. Qu'est - ce que ça peut lui faire, que ce soient des escrocs, s'ils lui procurent du plaisir? Qu'est - ce que ça peut lui faire, qu'ils ne sachent pas dessiner? Cimabue savait - il dessiner? Qu'est - ce que ça veut dire: savoir dessiner? Qu'est - ce que ça peut lui faire, que les enfants puissent en faire autant? Qu'ils en fassent autant. Ce sera merveilleux. Qu'est - ce que les en empêche? Leurs parents peut - être. Ou n'en aurent ils pas le temps? (p. 120).*

Creemos percibir en este párrafo una aproximación del uso del lenguaje a aquel que Beckett hace en sus textos de prosa, fundamentalmente en la

repetición de palabras y estructuras. También puede percibirse en él los principios presentes en la "Carta alemana"<sup>35</sup>, sobre todo en el cuestionamiento de los sentidos más básicos de una palabra como "dibujar". Después de todo, es este tipo de cuestionamiento el que puede contribuir a perforar la superficie aparentemente lisa del lenguaje; la pregunta por el significado de una palabra da lugar a una respuesta compuesta por palabras cuyo significado también puede ser cuestionado, generando una especie de fractal lingüístico cuyo punto de fuga es precisamente el sentido esencial del lenguaje.

Este ensayo contiene una pequeña enumeración que agota las posibilidades de la crítica tal como las entiende Beckett.

*Ou alors on fait de l'esthétique générale, comme Lessing. C'est un jeu charmant.*

*Ou alors on fait de l'anecdote, comme Vasari et Harper's Magazine.*

*Ou alors on fait des catalogues raisonnés, comme Smith.*

*Ou alors on se livre franchement à un bavardage désagréable et confus. C'est le cas ici.*

*Avec les mots on ne fait que se raconter. Eux - mêmes les lexicographes se déboutonnent. Et jusque dans le confessionnal on se trahit. p.119).*

Según esta lista, la crítica puede consistir en la postulación de una estética general, en cuyo caso se tratará de filosofía. Si no, puede consistir en contar anécdotas, en cuyo caso se tratará de chismografía o biografismo. Si no, puede consistir en un catálogo razonado, en cuyo caso se tratará de información. Es decir, la crítica no tiene esencia; es siempre otra cosa. Es de por sí una digresión. En el cuarto de los casos enumerados, la crítica consistirá en "un parloteo confuso y desagradable": en otras palabras, consistirá en meras palabras; consistirá en literatura. Esta última opción da lugar a la reflexión autorreferencial: las palabras no sirven más que para contarse a uno mismo, para traicionarse a uno mismo. No hay relación verdadera posible entre pintura y crítica porque los lenguajes, los medios elegidos por cada una de esas manifestaciones artísticas, son esencialmente diferentes. A lo sumo, en el discurrir verbal, se puede elegir hacia dónde ir, y la elección de una dirección habla más del crítico que de la pintura en sí.

## La crítica y su instrumento: la palabra

Tal como lo entiende Beckett, el propósito de la crítica es en realidad uno: construir una línea imaginaria de obras "aceptables". No se sabe si esta línea está preestablecida o se va armando de a poco. El público no tiene pistas para saber qué entra en ella y qué no, y el lector suspicaz de este ensayo sospechará que muchas veces los críticos tampoco. De modo que básicamente se trata de la construcción de un canon en pintura fundado en los juicios de la crítica: el público no participa en su constitución ni está al tanto de sus reglas, porque la misma crítica no tiene reglas fijas, sino que es en gran medida arbitraria. La deducción que el público puede hacer con mayor seguridad es que en general hay toda una porción de la pintura moderna que no entra en el canon.

El ensayo se lanza a un análisis semiliterario de un "texto" crítico.

*Dali, c'est du pompier. Il ne saurait faire autre chose. Voilà ce qui s'appelle ne rien laisser au hasard. On étrangle d'abord, puis on éventre. Les jugements jumelés prospèrent en ce moment. Ils en disent long sur les juges. Je propose le spécimen ci-dessus comme modèle du genre. Il est court, clair, bien balancé (affirmation d'abord, négation ensuite), gentiment transcendente, facile à prononcer par les anglosaxons et sans réplique.(...) Car si ce n'est pas Dali, c'est un autre; et si ce n'est pas pompier, c'est autre chose. (p. 122)*

El grado de estupidez de la afirmación crítica propuesta por Beckett es evidente: es infundada, escueta, sus términos son pueriles y el destinatario que propone es un tonto. Los fuertes términos empleados por el ensayista lo convierten en una disección: primero se estrangula, anulando con un juicio negativo; después se destripa con una semblanza de justificación y análisis que no guarda el menor grado de razón. Pero lo que resalta es la característica puramente formal del texto crítico: funciona como una fórmula, una estructura a rellenar con el autor y la característica deseada. Es, en tal sentido, multiuso.

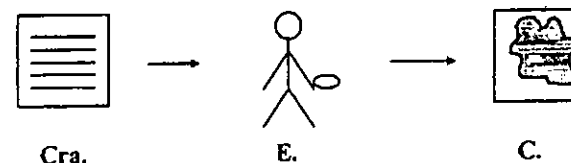
Como vemos, el Beckett ensayista no puede sustraerse al ámbito del lenguaje, aunque esté hablando de pintura. A su entender todo se reduce a uno de los problemas centrales de su visión de la literatura: el malentendido. El ensayo propugna que hay un enorme malentendido que envenena las relaciones entre los pintores, entre los *amateurs* y entre pintores y *amateurs* a la vez. Ese

malentendido no es otro que la crítica, una construcción de palabras que quiere reemplazar a una imagen. Ante tamaña ingenuidad, el texto se indigna.

*Comment peut-on savoir qu'il ne saurait faire autre chose? A-t-il signé un procès verbal dans ce seans? Le fait qu'il n'a jamais fait autre chose? Et pourquoi n'aurait-il pas fait du pompier, rien que du pompier, depuis sa plus tendre enfance, si cela faisait son affaire? Et pourquoi, ne sachant faire que du pompier, n'en tirerait-il pas une chose admirable? Parce que pompier admirable est une contradictio in adjecto? Le fut. (p. 123).*

¿Qué tiene de malo el "pompier"? ¿Por qué no le puede servir al "non - pompier"? ¿Cómo saber que no sería capaz de otra cosa? ¿Por qué no se puede hacer "pompier" si es lo que a uno le sale? ¿Por qué el "pompier" no puede ser bueno? En su indignación el lenguaje se desboca y sólo puede expresarse mediante una sucesión de preguntas como forma de argumentación. Y no será la única vez que esto suceda a lo largo de este ensayo. El grado de cuestionamiento va aumentando hasta llegar a la pregunta respecto a las palabras mismas. La argumentación sobre el "pompier" lleva a su vez a la cuestión que Beckett llama "malfaçon créatrice voulue": aquellos casos en los que el artista renuncia voluntariamente a lo que la crítica considera propio de su arte. El artista que conscientemente va contra las normas, no porque sí sino porque corresponde a su expresión personal aunque no sea así según la crítica, está para Beckett en todo su derecho. En su absurdo la crítica quiere no sólo determinar las acciones del público sino también las del pintor; al decidir qué corresponde hacer y qué no, qué es pintura y qué no, indirectamente lo está determinando. El esquema que representa esto es el siguiente.

Esquema 5



Nótese que a esta altura la crítica ha invertido el proceso natural de creación pretendiendo ocupar el lugar del inefable objeto.

Varias de las consideraciones siguientes que Beckett hace sobre la pintura son aplicables al arte en general y a su literatura en particular. A su entender, por ejemplo, los cuadros no son buenos ni malos: sólo traducen con mayor o menor pérdida, con distintos grados de adecuación, los absurdos y misteriosos impulsos de su creador hacia la imagen que son llamados "oscuras tensiones internas". En otras palabras, el arte es la traducción más o menos fiel de misteriosos impulsos internos; todo es la traducción de algo que en realidad no tiene traducción (el inefable objeto de nuestros esquemas). La atracción que el espectador puede sentir por el cuadro en cuestión tiene que ver con el grado de fidelidad que el cuadro presenta respecto a sus propios misteriosos impulsos internos (los del espectador).

Debido a la absoluta subjetividad de la apreciación artística entendida en estos términos, se comprende que la crítica como institución carece de todo sentido. El espectador no puede medir el grado de adecuación o de pérdida que el cuadro presenta respecto a su objeto original, ya que no es el pintor; por su parte, el espectador sólo puede reponer el objeto reemplazándolo por uno suyo, privado y bien distinto sin duda del del pintor. Paradójicamente el pintor mismo tampoco puede mayormente medir dicho grado de adecuación, pues su realidad y el mismísimo objeto original se han transformado en otra cosa desde la aparición del cuadro<sup>6</sup>. La evaluación debería ser hecha en función de la subjetividad ajena, y eso es obviamente imposible. La única crítica posible es, en definitiva, la autocrítica, y sólo es realizable en el presente. Pero esto en verdad no es lo esencial, porque en el arte beckettiano importan tanto la pérdida como la ganancia<sup>7</sup>. En la traducción primera de lo inefable, lo presente y lo ausente se conjugan.

*Car pertes et profits se valent dans l'économie de l'art, ou le tu est la lumière du dit, et toute présence absence. (p. 123).*

Esas son las verdaderas grandes obras: las que hacen de su pérdida su ganancia para todos sus posibles observadores. De modo que todo lo que puede saberse ante un cuadro es cuánto a uno le gusta y tal vez por qué, aunque para llegar a saber esto hay que volverse sordo e iletrado; es decir, hay que renunciar a las prerrogativas de la cultura y de la razón, ya que el motivo es intuitivo, instintivo, irracional. La distancia entre el objeto y su representación es insalvable; la

expresión del objeto, su comunicación a otro, es por ende imposible. De ahí que la evaluación de la obra de arte coincida con una postura netamente solipsista. Es en este sentido que ser artista es fracasar como nadie más osa fracasar. Ahora bien, pese a que el *amateur* no puede reponer el objeto original del ejecutante, puede reemplazarlo por su propio objeto, dotando al cuadro de un valor único y absoluto. El lenguaje (en este caso la pintura) mediatiza y separa, pero también revela. Así vemos cómo varios rasgos de la poética beckettiana están presentes en este ensayo.

Ahora bien, según el ensayo todo esto no se le dice nunca al *amateur*; y si bien no es más verdad que el resto del discurso de la crítica, tal vez lo haría cambiar de actitud. Beckett lleva la relativización a su extremo: este tipo de crítica que está haciendo no deja de ser una forma más de crítica, y por ende no deja de estar afectada de falsedad. La diferencia radica en que esta falsedad influenciaría al *amateur* en forma positiva. ¿Una mentira piadosa, tal vez?

### Los límites de la palabra

Resignado a mentir, el texto continúa excusándose.

*Ce qui suit ne sera qu'une défiguration verbale, voire un assassinat verbal, d'émotions qui, je le sais bien, ne regardent que moi. Défiguration, à bien y penser, moins d'une réalité affective que de sa risible empreinte cérébrale. Car il suffit que je réfléchisse à tous les plaisirs que me donnaient, à tous les plaisirs que me donnent, les tableaux d'A. Van Velde, et à tous les plaisirs que me donnaient, à tous les plaisirs que me donnent, les tableaux de G. Van Velde, pour que je les sente m'échapper, dans un éboulement innombrable.*

*Donc, un double massacre.*

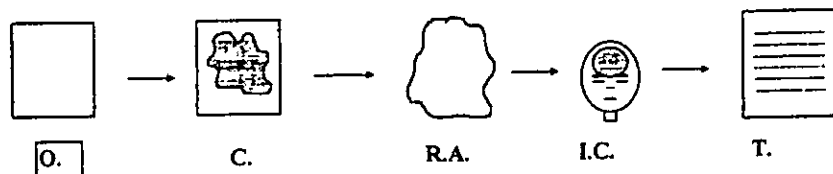
*Quant à la forme elle aura forcément les allures d'une suite de propositions apodictiques. C'est la seule manière de ne pas se mettre en avant. (p. 124).*

Lo risible de la crítica es que consiste apenas en la desfiguración verbal de emociones particulares. El virtual asesinato radica en el hecho de que los sucesivos grados de traducción terminan por "matar" al original (de ahí el nombre del pintor como "ejecutante"). El arte es más sincero que la crítica por ser una instancia anterior de la traducción, y por ende más cercana a lo inefable



original. Haremos un esquema más para representar esta visión particular de Beckett.

Esquema 6



Ha tenido lugar una multiplicación de los términos intermedios que separan al objeto de lo que sobre él pueda escribirse. La figura nebulosa llamada R.A. responde a lo que Beckett denomina realidad afectiva. I.C. es la impronta cerebral de dicha realidad afectiva. T. representa al texto que nos ocupa, el ensayo escrito por Beckett, al que hemos querido diferenciar del texto crítico antes llamado Cra.. La aparición gráfica de la realidad afectiva y la impronta cerebral, hasta ahora no explicitada en el ensayo, acentúa la distancia existente entre pensamiento y lenguaje (uno de los rasgos con los que caracterizamos a la poética beckettiana). Dicha distancia está representada por las flechas que van de R.A. a I.C. y de I.C. a T.; comenzamos a notar que las flechas de los esquemas son tan importantes como las figuras a sus extremos (así como la digresión es importante en el texto).

El texto continúa volviéndose sobre sí mismo y sus herramientas, las palabras.

Écrire a perception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens. Comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'anuller mutuellement. C'est, sans doute, ce qui donne à la vie tout son charme. (p. 125).

Un transbordo es, primeramente, el pasaje de un medio de transporte a otro. La palabra es uno de los medios de transporte que se pueden utilizar para intentar expresar el esquivo objeto, trasladarlo del plano de lo inefable al de lo expresable. La pintura, la música y las demás manifestaciones artísticas son

otros medios de transporte. El transbordo pretendido aquí es el de la pintura (percepción puramente visual) a la palabra (cuya percepción puede ser visual, auditiva, cognitiva). Sin embargo, el pasaje de un vehículo a otro nunca es exitoso: en su realización la operación se anula, se convierte en otra cosa. De ahí la amargura irónica de la oración final de nuestra cita anterior; es la expresión de quien, sabiéndose sacrificado a las palabras sin elección, se sabe condenado al más estrepitoso de los fracasos que él puede concebir.

### Arte, tiempo y razón

Hacia el final del ensayo encontramos algunas consideraciones sobre las artes representativas en general. Las mismas, según el ensayista, se han encarnizado con el intento de detener el tiempo representándolo. Pero él mismo considera que ya es hora de que el objeto se retire del mundo llamado "visible" y de que el realismo se deje de molestar (más concretamente, de "emmerder") con sus historias de objetividad y cosas vistas. Lo que sucede es que, dado lo que se viene planteando en este ensayo desde su principio, el realismo es imposible. No hay tal cosa como la objetividad o el realismo. No es posible tal cosa, puesto que ni bien es representado el objeto deja de ser real, por muy fielmente que se lo reproduzca. Existe la mediatización del arte que lo separa sin remedio de su esencia.

El arte puede pasar en mayor o menor medida por el filtro de la razón. Y en este caso, como casi siempre en Beckett, menos es más. La pintura razonada donde cada pincelada y color tienen un sentido, como cada coma, según Joyce, tiene sentido en su obra, es sólo una de las posibilidades, y no la que más le interesa a Beckett. Se trata de mecanismos que producen obras de arte a su manera, pero su defecto radica en querer ordenar por medio de la razón. Al entender del ensayista, lo esencial no puede ser ordenado: o se lo muestra o no. A la hora de manifestarse artísticamente, la razón y las fórmulas de creación se encuentran al mismo nivel en esta argumentación.

El ensayo cierra muy coherentemente relacionando estas consideraciones finales con la posibilidad de la crítica a través del concepto de lo "humano". Esta palabra, según Beckett, surge sobre todo en tiempos de violencia interpersonal

y es muy utilizada en la actualidad. Pero el hecho es que el concepto mismo de lo humano se ha vuelto superficial, ligado a la idea de masacre como su opuesto. Este concepto superficial de lo humano, que tiene que ver con lo masivo más que con lo esencial (la humanidad es muchos hombres juntos, y no la esencia de un hombre que es la de todos los hombres) es nocivo para el arte, ya que lo que no es "humano" en este sentido no sirve. Es decir que se ha convertido en un nuevo criterio para juzgar obras de arte, un nuevo parámetro para seleccionarlas o no como parte del canon propuesto por la crítica. Lo terrible es que los artistas mismos creen que deben ser "humanos" en este sentido, y esta autoimposición podría demoler al arte en poco tiempo, según entiende Beckett.

La pintura de los Van Velde, sumamente humana para nuestro autor en el sentido cualitativo y no en el cuantitativo, será tal vez lapidada: ese es el destino que el ensayo propone para ella como la mejor de las opciones. Ya que todo depende del concepto que rige la evaluación de la obra de arte, en este caso el concepto de lo humano: si es compartido deviene paradójicamente no humano y no artístico, pues se impone como criterio de selección y de juicio; y si no es compartido es lapidado. El fracaso es entonces inevitable, pero una de las posibilidades del fracaso es más digna que la otra. El texto termina comentando que quien distingue las condiciones eternas de la vida debe pagar su precio pero siempre vuelve a ellas. Se constituye así un linaje de artistas castigados, a los que con el tiempo se suman más.

En su afán de presentar a los Van Velde como artistas puros, Beckett no se despidió sin hacer una aclaración. Este ensayo nada tiene que ver con lo que los Van Velde hacen, quieren hacer o creen hacer, sino con lo que Beckett les ve hacer. Es decir, el filtro intelectual para esta interpretación del arte de estos hermanos ha sido provisto por Beckett, y él mismo no quiere que la obra en cuestión se polucione de intelectualidad (por favor, nos ruega, no vayamos a tomar a los Van Velde por "cochons d'intellectuels"). Según él, ni Bram ni Geer se dan cuenta hasta diez años después de lo que han estado haciendo, cada uno dentro de las restricciones particulares de su enfoque: apenas saben que "ça y est", como un pez en alta mar sabe cuál es la profundidad correcta, pero las razones les son escatimadas. La obra es entonces visceral: se hace eso porque no se puede hacer otra cosa. El artista no parte de una concepción

estética sino a la inversa; la obra le revela al artista una concepción estética particular que él mismo no conocía. El artista sabe que eso es lo que quiere y debe hacer, pero no sabe por qué.

*Car on ne fait que commencer à déconner sur les frères van Velde.  
J'ouvre la série.  
C'est un honneur. (p. 132).*

Los Van Velde están devaluados porque sus medios pictóricos son de los más lejanos al realismo; entonces se los considera ineficaces, malos, no humanos. Esto se debe a que el desarrollo interno que va del objeto al cuadro es totalmente particular, poco común, y por lo tanto parece arbitrario. Lo mismo le ha sucedido a Beckett con su literatura, incomprendida en un principio y en gran medida hoy en día también.

### El ensayo como arte literario

Podemos ver que con Beckett el desconcierto del que hemos dado en llamar lector promedio proviene de la ruptura de sus razonables expectativas, establecidas y confirmadas por abundantes lecturas anteriores. Si bien sólo hemos visto esto particularmente con el caso de la digresión, podemos afirmar que a nivel genérico Beckett también favorece cierto corrimiento de límites que puede resultar desconcertante. Puesto que nos vemos interesado por su obra ensayística, y dentro de ella por un ensayo dedicado a los Van Velde, nos proponemos ahora ver brevemente dentro de este campo limitado algunas relaciones que se establecen entre estos y el resto de la producción literaria de Beckett.

En primer lugar, tomaremos el ensayo titulado "Peintres de l'empêchement", el cual retoma declaradamente la temática de "La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon".

*J'ai dit tout ce que j'avais à dire sur la peinture des frères Van Velde dans le dernier numéro des Cahiers D'Art (à moins qu'il n'y en ait eu un autre depuis). (p. 133).*

Como título, "Peintres de l'empêchement" es a la vez más y menos engañoso que "La peinture"... Menos engañoso, porque hace alusión a los Van Velde y a la problemática que el autor considera central a su obra. Los pintores ocupan en este ensayo más lugar que en el anterior. Pero también aquí está presente la supuesta digresión, y también aquí es preponderante, aunque esta vez el título omite toda alusión a ella. Es en este sentido que es más engañoso

"Peintres de l'empêchement" es en gran medida una nueva versión de "La peinture...", pero más breve. Dado que este segundo ensayo es posterior<sup>8</sup>, podemos ver que el texto ha sido trabajado como otros textos beckettianos han sido trabajados<sup>9</sup>, quitando antes que agregando, reduciendo la expresión a un grado menor de escombros verbal. Y el escombros es mucho, pues el género ensayístico parece así requerirlo; o al menos eso piensa el lector promedio, acostumbrado a un alto grado de explicitación en los ensayos.

En este segundo texto, los temas centrales del anterior se ven concentrados, reducidos a una sola cuestión que es la principal. Consideramos que "La peinture..." tiene tres temas centrales: la crítica, el objeto y las posibilidades del arte y la palabra. "Peintres de l'empêchement" los retoma y resume de modo tal que la íntima relación entre ellos se vuelve más estrecha; en el texto los temas no se suceden, sino que se mezclan y se alternan. No se menciona a la crítica directamente, pero el alto grado de irracionalidad y arbitrariedad de sus juicios (declarado en el ensayo anterior) se hace más patente en estas alusiones textuales menos directas y más irónicas.

*Non, ce qui importe (...) c'est d'affirmer quelque chose, que ce soit sans précédent ou avec, et d'y rester fidèle. Car en affirmant quelque chose et y restant fidèle, quoi qu'il arrive, on peut finir par se faire une opinion sur presque n'importe quoi, une bonne opinion bien solide capable de durer toute la vie. (p. 133).*

Del mismo modo la problemática del objeto, extendida en el ensayo anterior en una prolongada comparación entre Bram y Geer Van Velde y las cualidades de sus obras se ha condensado. La argumentación se ha vuelto más abstracta y su funcionamiento se ha invertido: si antes se extraía una conclusión general a partir de los casos de los Van Velde, ahora el planteo general viene en primer lugar y los Van Velde sirven como ejemplo del mismo.

*Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation?*

*Il reste à représenter les conditions de cette dérobade. Elles prendront l'une ou l'autre des deux formes, selon le sujet.*

*L'un dira: Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre: Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis.*

*Il y a toujours eu ces deux sortes d'artiste, ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil.*

*(...)*

*Geer Van Velde est un artiste de la première sorte (à mon chancelant avis), Bram Van Velde de la seconde. (p. 136).*

Finalmente, la cuestión de las posibilidades del arte y la palabra también se ha acercado a su propia esencia. Esto puede apreciarse en el hecho de que algunos fragmentos de "Peintres de l'empêchement" son tan explícitos respecto a la poética beckettiana como la misma "Carta alemana" de 1937, aunque por algún motivo la crítica parece no haberlo notado. Estas oraciones no contienen en sí mismas alusiones a la pintura en particular; no están "polucionadas" por esas alusiones, y por ende se las puede aplicar directamente a la literatura.

*Heureusement il ne s'agit pas de dire ce qui n'a pas encore été dit, mais de redire, le plus souvent possible dans l'espace le plus réduit, ce qui a été dit déjà. (p. 133).*

*Un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. (p. 136).*

La primer relación que podemos establecer entonces entre estos ensayos y el resto de la producción literaria de Beckett es "de procedimiento", por llamarla de alguna manera. Así como en su producción no ensayística la evolución de la obra de Beckett demuestra una tendencia a la reducción y la concentración, podemos ver que en la evolución de *La peinture... a Peintres de l'empêchement* el procedimiento ha sido el mismo.

En segundo lugar, en esta sección de nuestro trabajo quisiéramos detenernos en el "ensayo" titulado *Three Dialogues (With George Duthuit)*. Las comillas

con las que hemos acotado a la palabra "ensayo" en la oración anterior resumen lo que ya se ha dicho al respecto. ¿Se puede considerar como ensayo a este texto de estructura netamente teatral? A nivel crítico el texto es considerado como un ensayo<sup>10</sup>, y sin embargo las dudas persisten. En primera instancia el lector promedio desconfía ante la escisión del sujeto ensayístico en dos voces. En vez de la voz sólida, monolítica que argumenta y expone su punto de vista, nos encontramos con estas dos voces que antes que complementarse se contradicen e interrogan. En todo caso, como género el texto se aproximaría más a la entrevista, pero acotaciones parentéticas tales como "exit weeping", "a fortnight later" y la godotiana "prepares to go" descalifican esta posibilidad. Al lector promedio no le queda más que admitir que si en algún género encaja este texto, es en el teatro. Y no cualquier teatro: el teatro de Beckett. La separación en partes sugiere la separación en escenas<sup>11</sup>. Los personajes no tienen nombre completo: si bien B y D sugieren naturalmente a Beckett y a Duthuit, también sugieren a esos personajes de las obras cortas de Beckett cuyos nombres son sólo letras<sup>12</sup>. En cuanto al texto, si bien los personajes de las obras de Beckett incurren sólo ocasionalmente en largos parlamentos como los que B y D emiten constantemente, algunas veces B y D dan ejemplo de parquedad. Contrastemos este fragmento de los tres diálogos...

D: - *Why is he obliged to paint?*

B: - *I don't know.*

D: - *Why is he helpless to paint?*

B: - *Because there is nothing to paint and nothing to paint with.*

(p. 142)

...con este fragmento de *What Where*:

Bam: *Begged for mercy?*

Bom: *Yes.*

Bam: *But didn't say it?*

Bam: *Then why stop?*

Bom: *He passed out.*<sup>13</sup>

Los tonos de ambos fragmentos son claramente diferentes, pero el ritmo más o menos "staccato", la parquedad de las respuestas y el enfrentamiento entre dos personajes los relacionan. De modo que la segunda relación que podemos

establecer entre los ensayos y el resto de la producción literaria de Beckett es "de género". Para la exposición de ciertos puntos de vista, nuestro autor prefiere las características del teatro, produciéndose así un desplazamiento de límites. Respecto a la presencia de la poética beckettiana en los ensayos, demás está decir que los tres diálogos contienen aquel párrafo tan extrañamente explícito y abundantemente citado acerca de que *there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express* (p. 139).

En tercer lugar nos interesa considerar un texto breve como "Pour Avigdor Arikha", al que citaremos en su totalidad.

*Siège remis devant le dehors imprenable. Fièvre oeil-main dans la soif du non-soi. Oeil par la main sans cesse changé à l'instant même où sans cesse il la change. Regard en s'arrachant à l'invisible que pour s'asséner sur l'infaisable et retour éclair. Trêve à la navette et traces de ce que c'est que d'être et d'être devant. Traces profondes.*

*Siege laid again to the impregnable without. Eye and hand fevering after the unself. By the hand it unceasingly changes the eye unceasingly changed. Back and forth the gaze beating against unseeable and unmakeable. Truce for a space and the marks of what it is to be and be in face of. Those deep marks to show. (p. 152).*

Nuestro punto aquí es breve: por la autotraducción de un idioma a otro, por la sintaxis quebrada, por las repeticiones, por la alternancia de oraciones largas y breves, este texto se acerca notoriamente a los textos de Beckett conocidos como "shorter proses" y particularmente a su último texto en prosa *Stirrings Still*.

*Ainsi allait avant de se figer à nouveau lorsqu'à ses oreilles depuis ses tréfonds oh qu'il serait et ici un mot perdu que de finir là où jamais avant. Puis long silence long tout court ou si long que peut-être plus rien et puis à nouveau depuis ses tréfonds à peine un murmure oh qu'il serait et ici le mot perdu que de finir là où jamais avant.*<sup>14</sup>

*So on till stayed when to his ears from deep within oh how and here a word he could not catch it were to end where never till then. Rest then before*

*again from not long to so long that perhaps never again and then again faint from deep within oh how and here that missing word again it were to end where never till then.*<sup>13</sup>

La relación en este caso, además de ser “de género”, sería “de estilo”. Este texto brevísimo, catalogado como ensayístico o crítico, ya participa plenamente del movimiento de transgresión lingüística, de la escritura del balbuceo y del silencio que el mismo Beckett dio en llamar “the literature of the unword”<sup>16</sup>.

En este trabajo hemos querido concentrarnos en un ensayo de Beckett cuyo planteo a nivel de poética y de relación con el resto de su obra nos parece muy rico. Creemos que en el mismo están claramente presentes los principios de su estética del fracaso, sintetizada en la frase “Fallor, ergo sum”. Este hecho, junto a la cuestión del desplazamiento de límites entre géneros y estilos que también hemos intentado señalar, deja en claro que lo central para Beckett no es qué se escribe sino que se escribe (y aquí el acento hace toda la diferencia), que se sigue escribiendo pese a todo. Y si por algún motivo este trabajo llega a manos de algunos de nuestros sufridos lectores promedio, y colabora con él para llegar a esta conclusión, nuestro análisis tendrá aún mayor sentido. Pues ese lector ya no será “promedio”; como autor excepcional, Beckett contribuye a convertirnos en lectores excepcionales.

## NOTAS

<sup>1</sup> El estudio de estos esquemas previos se da más que nada en el área de la didáctica, donde se considera que la existencia de los mismos en la mente de una persona hace de esta persona un buen lector. Cfr. Sánchez, David (citado en bibliografía).

<sup>2</sup> Según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner.

<sup>3</sup> El peso de esta frase se hace patente cuando recordamos las palabras de la versión en francés de *Comment dire*, el último poema de Beckett: *vouloir croire entrevoir*.

<sup>4</sup> Todos los números de página citados en esta monografía corresponden a la edición de *Disjecta* consignada en la bibliografía de la misma.

<sup>5</sup> Incluida también en la edición de *Disjecta*.

<sup>6</sup> Este problema en particular, el del tiempo y la memoria, ya había sido tenido en cuenta por Beckett en su ensayo sobre Proust.

<sup>7</sup> La idea de los coeficientes de pérdida y ganancia ya había sido expresada por Beckett en su tan mentada “Carta alemana” de 1937.

*I have read through the three volumes (of Ringelnatz), have selected twenty-three poems and have translated two of these as samples. The little they of necessity lost in the process can naturally only be evaluated in relation to what they had to lose, and I must say that I have found this coefficient of loss of quality very small... (p. 170/171).*

La cuestión es sin embargo ligeramente diferente, puesto que la de los poemas de Ringelnatz es una traducción en segundo grado. En este caso los originales de Ringelnatz constituyen lo que en nuestros esquemas hemos llamado objeto; su presencia concreta sobre el papel permite la contraposición material de su traducción con ellos, y así el porcentaje de pérdida puede evaluarse. Se trata de una traducción en segundo grado ya que los originales de Ringelnatz son, como los cuadros, la traducción primera del objeto inefable.

<sup>8</sup> “Peintres de l’empêchement” es de 1948, mientras que “La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon” es de 1945.

<sup>9</sup> Según puede comprobarse mediante el estudio de los manuscritos de Beckett, de la crítica genética.

<sup>10</sup> En *Disjecta* está catalogado dentro del grupo ensayístico de “Words about painters”.

<sup>11</sup> Si bien Beckett no trabajaba demasiado con este tipo de división formal, sí establecía divisiones mediante pausas o marcas para su uso particular.

<sup>12</sup> Como por ejemplo *That Time* o *Rough For Theatre I y II*.

<sup>13</sup> Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Londres, Faber, 1984. p. 313.

<sup>14</sup> Beckett, Samuel. *Soubresauts*. Paris, Minuit, 1989.

<sup>15</sup> Beckett, Samuel. *Stirrings Still*. Nueva York, North Star Line, 1991.

<sup>16</sup> Así la llama en la “Carta alemana” de 1937.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Londres, Faber, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Disjecta: Miscellaneous Writings And A Dramatic Fragment*. Londres, John Calder, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Soubresauts*. Paris, Minuit, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Stirrings Still*. Nueva York, North Star Line, 1991.
- Cerrato, Laura. "Para una lectura de Beckett ensayista". En *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Número 1, año 1992.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1977.
- Montes, Elina. "Apuntes para una aproximación a las poéticas de Joyce y Beckett". En *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Número 5, año 1996.
- Rainieri, Ada. "Tres diálogos con George Duthuit". En *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Número 1, año 1992.
- Rodríguez Martínez, Silvina. "La pintura de los Van Velde o el mundo y el pantalón". En *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Número 1, año 1992.
- Sanchez, David. "Caminando a oscuras: leer y no comprender". (Carezco de los demás datos bibliográficos).
- Wood, Rupert. "An Endgame Of Aesthetics: Beckett As Essayist". En *The Cambridge Companion To Beckett* (John Pilling Ed.). Cambridge, Cambridge University Press.

## BECKETT Y BION: UN ANÁLISIS INCONCLUSO

JUAN CARLOS NICORA (U.B.A.)

Cualquier aproximación a la obra de Samuel Beckett nos enfrenta a la más descarnada de las certezas: lo absoluto es mera invención. El universo beckettiano no contiene ninguna verdad última, estable y totalizadora. No existe en él un sentido que logre constituirse en garantía de verdad; nada puede predicarse: afirmaciones y negaciones son solo erróneos modos de lo probable. Es el lugar de la no-respuesta articulada sobre una matriz múltiple de preguntas; del balbuceo como verbalización interminable del silencio. Un territorio de claroscuros, por momentos fugazmente iluminado por la inacabable conjetura de lo hipotético. O en palabras del propio Beckett: "La palabra clave en mis obras es *quizás*."<sup>1</sup>

### Realidad / Conciencia / Lenguaje

El interés que Beckett manifestó tempranamente por la filosofía<sup>2</sup> constituye el mejor punto de partida para una aproximación crítica de su obra. Sus variadas lecturas configuraron una matriz de conceptos filosóficos, a partir de la cual ha desarrollado su creación estética.

*At the Ecole Normale, Beaufret was particularly interested in Greek thought and may well have introduced Beckett to the ideas of Parmenides on 'being'*

*and 'nonbeing and on change and changelessness, as well as to the thought of Heraclitus, Parmenides' opponent, and to the paradoxes of Zeno of Elea, which were to preoccupy Beckett later in his work.*

*He took a great interest in the pre-Socratic philosophers (and particularly in Democritus, for Murphy in his zone of darkness is portrayed as seeking to become a Democritean 'mote in its absolute freedom') [...]*<sup>4</sup>

*As a young postgraduate, Beckett spent a lengthy period of time reading Descartes and later Cartesians like Geulincx and Malebranche.*<sup>5</sup>

Indagar en la multiplicidad de relaciones existentes entre estas nociones, equivale a develar un mapa de lecturas que permita intentar decodificar e interpretar la multitud de “jeroglíficos trazados por la inspiración divina”<sup>6</sup> que componen el universo de su obra.

*If I were in the unenviable position of having to study my work my points of departure would be the 'Naught is more real...' and the 'Ubi nihil valet...' both already in Murphy and neither very rational.*<sup>7</sup>

Gorgias de Leontini, sofista siciliano, enunció en su obra *Sobre el no ser o de la Naturaleza* las siguientes proposiciones:

*Nada existe, pues si algo existiera debería proceder de algo o ser eterno. No puede proceder de algo, pues en este caso debería proceder del ser o del no ser; no puede ser eterno, pues debería ser infinito. Más lo infinito no está en parte alguna, pues no está en sí ni en ningún otro ser.*

*Aunque hubiera un ser sería desconocido, pues si hubiera conocimiento del ser debería ser pensado. Pero lo pensado es distinto de lo que es (de la realidad pensada).*

*Aunque hubiese conocimiento del ser, sería incomunicable a causa de la diferencia entre lo que se mienta y lo mentado, en efecto no pueden entrar por los oídos las cualidades que corresponden a los ojos.*<sup>8</sup>

La tesis de Gorgias ciertamente revela una topología ontológica y epistemológica afin a la que subyace en la obra de Beckett. La realidad, o al menos aquello que interpretamos y nombramos como tal, se presenta ante el sujeto como algo imposible de ser aprehendido, como lo inverificable. Ante la carencia de un principio absoluto o ley inmutable que garantice la existencia de las cosas y

otorgue sentido a las mismas, el universo se constituye en una suerte de irrealidad perpetua donde todo se des-realiza constantemente. Anulado todo principio lógico de identificación y representación, la esencia misma del universo se abisma en el vacío del que emerge lo absurdo. El sujeto se enfrenta a una realidad que elude permanentemente cualquier intento de verificación, a un mundo que le es ajeno y que se vuelve irreal resistiéndose a todo tipo de sistema de interpretación. Dada la no existencia de Dios, en tanto creador de verdades y dador de sentidos absolutos, la existencia de las cosas se desvanece detrás de su ilusoria presencia fantasmagórica. La realidad en sí misma es absurda: ambigua y en constante mutación; paradójicamente múltiple, en tanto que es todo y nada a la vez.

Para el pensamiento cartesiano, el sujeto es una *cosa pensante*, una conciencia independiente de su propia existencia. René Descartes<sup>9</sup> sostenía que el yo y los objetos del mundo son dos sustancias separadas y claramente definidas. Mente/Alma y Materia/Cuerpo se encuentran definidas por exclusión. La independencia de estos planos presupone diferentes órdenes de realidades: el pensamiento (realidad interior) y la realidad extensa (realidad exterior). El dualismo del universo cartesiano, que enfatiza la separación entre un mundo enteramente indivisible dentro del yo consciente y un mundo permanentemente divisible fuera del yo consciente, exige necesariamente la aceptación de la existencia de Dios, en tanto entidad o sustancia primera que garantice la coincidencia y correspondencia de ambas realidades. La famosa proposición “*Cogito, ergo sum*” (*Discurso del Método* IV; *Meditaciones* II) solo puede ser válida si existe un ser infinito capaz de pensar una naturaleza finita.

George Berkeley<sup>10</sup> argumentaba desde la perspectiva del idealismo que todos los objetos del conocimiento son “ideas realmente impresas en los sentidos”<sup>11</sup> (*Principios del Conocimiento Humano* I); es decir, que las cosas nombradas son colecciones de ideas. Según se deduce de su proposición “*Esse est percipere et percipi*”<sup>12</sup> (*Principios del Conocimiento Humano* II), el mundo material no tiene existencia independientemente de la mente que percibe, siendo ambos (el sujeto y el mundo) percibidos por el ojo de Dios, quien con su mirada hace posible la existencia de la creación. Asimismo, cualquier negación a dicha proposición “equivale a admitir la existencia de realidades no percibidas o no percibibles, de las cuales no se puede decir nada.”<sup>13</sup>

Los filósofos ocasionistas<sup>14</sup> reaccionaron contra el problemático dualismo cartesiano sustituyendo el concepto de *causa* por el de *ocasión*. Sobre la base de que toda interacción entre alma/mente y cuerpo es producto de la intervención divina, la doctrina ocasionista concebía dos planos, uno material o de las sustancias extensas y el otro inmaterial o de las sustancias pensantes, absolutamente reales pero completamente escindidos. La solución propuesta difería bastante de la formulada por Descartes (según la cual, el encuentro entre la realidad interior y la exterior tenía lugar en la glándula pineal): “cada vez que se produce un movimiento en el alma Dios interviene para producir un correspondiente movimiento en el cuerpo y viceversa.”<sup>15</sup> La intervención divina podía darse a cada momento y de acuerdo con su voluntad o podía estar preestablecida desde el principio de los tiempos como consecuencia de un complejo diseño que había prefigurado todos los movimientos futuros pero que simulaba que éstos obedecían a leyes de causa y efecto, como sostenía el filósofo belga Arnold Geulincx<sup>16</sup>.

Si los modos de percepción de la realidad fracasan y el sujeto no puede aprehender el mundo, tampoco podrá comunicarlo. El lenguaje, en tanto vehículo de comunicación, es ineficaz puesto que presupone la correspondencia directa y transparente entre los objetos del pensamiento y los objetos del mundo. Fritz Mauthner<sup>17</sup> sostiene que “el lenguaje es una actividad social, o el resultado de esta actividad [que] está hecho para ser usado, como un instrumento, y su uso obedece a ciertas reglas”<sup>18</sup>. Las palabras no significan cosas reales sino que son convenciones basadas en el “desarrollo de los usos en el trato social e individual”<sup>19</sup>. Su obra *Contribuciones a una Crítica del Lenguaje*<sup>20</sup> revela aspectos afines a los que intuye la creación beckettiana:

*Thinking and speaking are one activity.  
Language and memory are synonymous.  
All language is metaphor.  
There are no absolutes.  
The ego is contingent: it does not exist apart from language.  
Communication between men is impossible.  
The only language should be simple language.  
The highest forms of a critique of language are laughter and silence.*<sup>21</sup>

El reconocimiento de los límites del lenguaje ya se encontraba presente en los postulados de Gorgias. Wittgenstein argumenta que “los límites de mi lenguaje

significan los límites de mi mundo”<sup>22</sup>. El escepticismo lingüístico presupone un doble fracaso, el de nuestros modos de percepción y el de nuestras formas de expresión. Inevitablemente, comunicamos de manera errónea aquello que previamente hemos percibido de igual manera, dado que nuestra experiencia del mundo es siempre incompleta y nuestro lenguaje no constituye un vehículo de comunicación válido. “*Mal visto, mal dicho*”<sup>23</sup> sintetizará Beckett, al final de su obra, a modo de corolario.

### Rerformulaciones Beckettianas

Todo sistema de pensamiento propone un conjunto ordenado de principios básicos, universales y verdaderos, cuyo fin último es describir la realidad. Por lo tanto, es necesario aceptar que esos principios que la describen son únicos, absolutos y permanentes, dado que no están sujetos a cambio alguno. Esto presupone la existencia de una verdad a priori, independiente del sujeto. Afirmar que existe una única verdad equivale a postular una interpretación totalizadora de la realidad. La historia de los sistemas de pensamiento -incluida la ciencia como sistema descriptivo del universo- ha demostrado que tal cosa (la verdad absoluta) no existe, sino diversas verdades relativas y particulares construidas a posteriori de la experiencia, cuya validez es solo provisoria. Beckett reconoce el carácter relativo del concepto de verdad y, por consiguiente, descrece de cualquier sistema de pensamiento que ofrezca una única interpretación de la realidad:

*Once Beckett was asked if his system was the absence of system. He replied: “I’m not interested in any system. I can’t see any trace of any system anywhere.”*<sup>24</sup>

*I am interested in the shape of ideas even if I do not believe them. (...) That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters.*<sup>25</sup>

En su ensayo *Proust*<sup>26</sup>, Beckett analiza algunos conceptos relacionados al conocimiento que el sujeto obtiene del mundo por medio de la experiencia. Postula que dada la existencia de dos realidades, una exterior al sujeto (el mundo) y otra interior (la conciencia/mente), la mente está imposibilitada de conocer (penetrar) la realidad que existe fuera de ella. Los objetos del afuera solo tendrán existencia real para el sujeto en el interior de la caja craneana,



la inutilidad del lenguaje en tanto sistema de signos capaz de reflejar la realidad. El fracaso del lenguaje como vehículo de comunicación no hace más que circunscribir la conciencia a ese *mundo* inventado dentro de la caja craneana que se autopercebe en una actitud de carácter netamente solipsista. El lenguaje, ya lejos de poseer en su seno el poder de re-crear la realidad, languidece lenta y paulatinamente, reduciéndose a despojos de significado que lo convierten en un sistema de signos fragmentario y minimal de decrepitud y negación. El uso minucioso y obsesivo de este material, constituye la mejor forma de examinar los límites del lenguaje y, en última instancia, del arte mismo.

*Beckett expone, con absoluta consciencia, este fracaso en todas sus dimensiones:*

*The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.*<sup>39</sup>

Escepticismo y literatura de la des-palabra<sup>40</sup>, se vuelven a la vez un principio des-creativo que se agudiza ante la impotencia del creador frente a su obra. Si el mundo se presenta como un tramado de objetos, inasible e incomprensible, entonces todo intento de creación por parte del artista, todo esfuerzo ya sea de re-creación o de representación mimética, se encuentra condenado al fracaso. Esta *estética del fracaso*, conjura la atracción de aquello que no puede ser expresado, la imposibilidad de asignar significado a una realidad extraña, la compulsión creativa de expresar, unidas a la obligación de expresar. Así como Sísifo, cumpliendo su eterna condena, transporta la piedra hasta la cima de la montaña, dejándola caer para luego de la caída volver a transportarla, así se esfuerza Samuel Beckett una y otra vez en su obra por alcanzar lo inalcanzable, como guiado por una voz cuyo mandato no puede dejar de cumplir; una voz que a la manera de una musa espectral, repite sin cesar la anatema de sus composiciones tardías, convertida en el mandato imposible de la creación: "Intenta nuevamente. Fracasa nuevamente. Fracasa mejor."<sup>41</sup>

El entrópico universo de la obra beckettiana se encuentra condenado a la des-creación, a la descomposición minuciosa y al caos progresivo, leyes a las cuales se encuentran sujetas la materia y la palabra. En dicho universo, los sujetos se encuentran a la deriva de un mundo que les es ajeno, presos en la cárcel del

cuerpo, y a merced del martirio de sus propios recuerdos. Paradójicamente, este carácter entrópico clarifica la conciencia y la vuelve aún más lúcida. La mente se repliega sobre sí misma para escuchar los ruidos de ese proceso de descomposición, revisar cada palabra, revivir cada recuerdo, y finalmente enfrentar el reconocimiento de lo inevitable: "in silence and stillness the pain of being may be felt"<sup>42</sup>.

La escritura beckettiana exige abandonar toda esperanza, para internarse en los confines del *locus* infernal de la conciencia donde tiene lugar el inagotable tormento de enfrentarse con uno mismo y sus imposibilidades. Beckett ha logrado circunscribir este infierno a las profundidades de la mente, despojándolo de toda significación religiosa, para luego conferirle la eternización del instante. Si la muerte, en tanto posibilidad de redención, permite acabar con el sufrimiento, se encontrará entonces detenida en un tiempo recurrente, ilusoriamente inmóvil, en donde cada cosa adquiere la categoría del *dejà-vu*. Cuando la descomposición de la existencia se vuelve insoportable, cuando el dolor y la angustia de ser/estar/permanecer/ser en apariencia, se sienten tanto en el silencio como en la quietud, la anulación de esa repetición mecánica se convierte en el único intento de salvación posible. El inalcanzable deseo se cifra en el intento denodado por lograr la cancelación del ser, lo cual implica descomponer el lenguaje y disolver la conciencia.

Su obra nos confronta con la imposibilidad de otorgar un sentido absoluto, y por ende tranquilizador, a la realidad, a la palabra, al yo. No exige la duda sistemática cartesiana, sino que invita a fracasar para que podamos vislumbrar la provisoriedad de las *verdades* que articulan. *Fallor, ergo sum!*

Cuando resulta imposible construir algún sistema de representación que nos permita dar cuenta de la realidad y verificarla, cuando incluso el lenguaje fracasa como vehículo de representación: ¿qué queda?

Una primera respuesta provisoria, y quizás la única, sería el yo que percibe. Pero, ¿es posible dar cuenta de ese yo que percibe en las profundidades de la mente? ¿Es posible comunicar esa percepción que solo tiene existencia dentro de la caja craneana? ¿O será que aquello que creemos conocer, que describimos y nombramos como real, es solo una invención del yo, una ficción mental, una operación solipsista ilusoriamente real?

En su asedio a la noción de sentido totalizador, la escritura beckettiana nos impulsa hacia una zona de escepticismo, en la cual la categoría misma de lo real debe ser puesta en duda. Ante la imposibilidad de enunciar un punto de vista objetivo y externo al sujeto, la conciencia que percibe y el mundo percibido comparten la misma geografía: ese territorio oculto, casi inexpugnable, en el interior de los oscuros dominios de la psiquis.

### El caso "Beckett"

El 26 de junio de 1933, después de horas de agonía moría Bill Beckett, víctima de un ataque cardíaco. Durante ese año, Sam de apenas 27 años, había terminado su amistad con Joyce y había renunciado a su puesto en el Trinity College Dublin. Estos hechos, sumados a la mala relación que mantenía con su madre, a su deseo de abandonar Irlanda y a la muerte de su padre a quien quería profundamente, marcaron el comienzo de un período de crisis y depresión en el que el joven Beckett sufriría una serie de trastornos psicósomáticos que incluían quistes, forúnculos, sudor nocturno, palpitaciones, sensación de asfixia y ataques de pánico. Su amigo, el doctor Geoffrey Thompson, luego de revisarlo y cerciorarse de que sus dolencias no eran de origen físico, le recomendó iniciar un tratamiento psicológico:

*After my father's death I had trouble psychologically. The bad years were between when I had to crawl home in 1932 and after my father's death in 1933. I'll tell you how it was. I was walking down Dawson Street. And I felt I couldn't go on. It was a strange experience I can't really describe. I found I couldn't go on moving. So I went into the nearest pub and got a drink just to stay still. And I felt I needed help. So I went to Geoffrey Thompson's surgery. Geoffrey wasn't there; he was at Lower Baggot Street Hospital; so I waited for him. When he got there, I was standing by the door. He gave me a look over and found nothing physically wrong. Then he recommended psychoanalysis for me. Psychoanalysis was not allowed in Dublin at that time. It was not legal. So, in order to have psychoanalysis, you had to come to London.<sup>43</sup>*

A finales de 1933, el estado de salud de Beckett no parecía haber mejorado: sus emociones fluctuaban entre sentirse perturbado, triste, deprimido y desesperadamente ansioso en lo concerniente a su salud. Afortunadamente, Thompson había decidido viajar a Londres para estudiar psicoanálisis y logró

persuadirlo de que probara los beneficios de la psicoterapia. El único problema era convencer a May Beckett, su madre, para que se hiciera cargo de pagar el tratamiento: este hecho resulta más que suficiente para ilustrar la naturaleza del vínculo poco sano que la dominante May mantenía con su hijo:

*My mother paid for the course of treatment; she decided that she would finance me. The allowance of my father's will wasn't enough to pay the fees. So my mother give me the money.<sup>44</sup>*

A comienzos de 1934, y por consejo de Thompson, Beckett asistió a la famosísima Tavistock Clinic para una serie de sesiones intensivas. Se le asignó a Wilfred Ruprecht Bion para que, bajo su supervisión, tomara tres sesiones por semana. El tratamiento se extendió durante casi dos años hasta que Beckett decidió interrumpirlo de manera unilateral. Ya desde su primera sesión, el paciente manifestaba síntomas de angustia severa:

*(...) a bursting, apparently arrhythmic heart, night sweats, shudders, panic, breathlessness, and, when his condition was at its most severe, total paralysis.<sup>45</sup>*

Bion, seis años mayor que Beckett, había peleado en la Primera Guerra Mundial (donde había sido condecorado), había cursado sus estudios en Queen's College (se interesaba en filosofía, historia y literatura francesa), y había enseñado historia y literatura en escuelas públicas. Recibido de médico en University College Hospital, en Londres, en 1930 y sin tener experiencia en el campo de la psicoterapia, ingresó a la Tavistock Clinic en 1932. En esa época, la figura más predominante en esa institución era J. A. Hadfield, con quien el propio Bion se analizaba a mediados de los años 30, y los métodos empleados eran lo suficientemente eclécticos como para incorporar ideas tanto de Freud como de Jung y Adler.

En una primera etapa -durante la década del 40- denominada "procesos interactivos de grupos", Bion focalizó su interés en el trabajo con grupos<sup>46</sup>; en la "etapa psicótica" de corte netamente kleiniano -durante los años 50-, marcada fundamentalmente por haberse analizado con Melanie Klein en 1949, indagó la naturaleza de la psicosis y el tratamiento de pacientes con dicha alteración<sup>47</sup>; en la "etapa epistemológica" -durante la década del 60-, su interés giró en torno al conocimiento y la comprensión del proceso psicoanalítico<sup>48</sup>; su última

etapa -a partir de los años 70-, representó una reacción extraordinaria contra la formalidad de la teoría psicoanalítica plasmada en una trilogía de novelas autobiográficas<sup>49</sup>.

Asumimos que durante sus primeros años, Bion trabajó en sus sesiones a partir de un método comúnmente utilizado en la Tavistock en esos días, denominado *análisis reductivo*:

*[Reductive analysis aimed to] (...) discover the dynamic links between the symptom and its causes in the past. The search was by free association and dream analysis for what Hadfield termed 'nuclear incidents'. These need not necessarily be grossly traumatic, but were crises or turning-points in the inner life of the child, as recollected on the couch. The patient relived and realized repression of one attitude -for example, dependence- by adopting a new attitude -for example, defiance- and a splitting off of his need for love, etc.<sup>50</sup>*

La teoría psicoanalítica que Bion desarrolló a lo largo de su carrera difiere radicalmente del análisis propuesto por Hadfield: este último considera al análisis como un procedimiento instrumental, no constitutivo, y a los efectos de la transferencia y contratransferencia en la sesión psicoanalítica, en el mejor de los casos, como ruidos distractores; Bion, sin embargo, focaliza su teoría no en el revelamiento de los orígenes a través de la sesión sino en el descubrimiento y la elaboración de un tipo de racionalidad psicoanalítica en la sesión misma. Si los procedimientos del análisis tradicional adquieren un carácter arqueológico, los propuestos por Bion serán amplios y transformativos.

La experiencia de Beckett con el método reductivo demuestra haber tenido resultados positivos, al menos, al comienzo de sus sesiones:

*I used to lie down on the couch and try to go back in my past. I think it probably did help. I think it helped me perhaps to control the panic. I certainly came up with some extraordinary memories of being in the womb. Intrauterine memories. I remember feeling trapped, of being imprisoned and unable to escape, of crying to be let out but no one could hear, no one was listening. I remember being in pain but being unable to do anything about it. I used to go back to my digs and write notes on what had happened, on what I'd come up*

*with. (...) I think it all helped me to understand a bit better what I was doing and what I was feeling.<sup>51</sup>*

*"It's the only thing that interests me at the moment," he wrote to his cousin after the first few sessions. "and that's as it should be, because these kind of things require you to dedicate yourself to them to the virtual exclusion of everything else."<sup>52</sup>*

Pero Beckett no concentraba todo su esfuerzo únicamente en sus sesiones con Bion sino que además desarrollaba cierto interés por la lectura sobre temas relacionados con el psicoanálisis y la psicología. No resulta extraño que el *omnívoro* lector que llenó las páginas del *Whoroscope Notebook* con material de variadas fuentes y temáticas (literatura, filosofía, religión, ciencia, mitología e historia, lenguaje y una miscelánea de *disjecta membra*, en donde se incluyen dos partituras musicales)<sup>53</sup> se haya entusiasmado con las perspectivas teóricas de Robert Woodworth [*Contemporary Schools of Psychology*]<sup>54</sup>, Freud [*Treatment of the Neuroses*], Alfred Adler [*The Neurotic Constitution*], Otto Rank [*The Trauma of Birth*], Karin Stephens [*The Wish to Fall Ill*] y Wilhelm Steekel [*Psychoanalysis and Suggestion Therapy*]<sup>55</sup>.

Si uno lee con atención los síntomas descritos por Beckett antes de comenzar sus sesiones de análisis, resulta evidente que padecía cierto tipo de neurosis de ansiedad y que somatizaba, de manera extrema, en forma de "ataques de pánico" y parálisis. Resulta más que evidente que la génesis de esto, sumado a factores de stress psicológico agudo como son la muerte de su padre y la muerte simbólica de poner fin a la relación con Joyce (quien ocupaba el lugar simbólico de la ley paterna), ha de buscarse en el vínculo que el paciente mantenía con su madre: una relación con una madre dominante que lo *asfixiaba* literalmente y que le impedía concretar libremente sus deseos.

*The key to understanding Beckett, said Dr. Geoffrey Thompson (...) was to be found in his relationship with his mother. And reductive analysis must have focused on the intensity of his mother's attachment to him and his powerful love-hate bond with her. Bion wanted Beckett to give himself time before returning to Ireland to extricate himself from the unfortunate consequences of a fierce tug-of-war that seems to have been going on between an almost umbilical dependence on and a desire for independence from his mother.<sup>56</sup>*

Beckett manifestaba tener “recuerdos intrauterinos” lo cual, aún hoy, se encuentra en discusión; sin embargo, su relato se encuentra cargado de sensaciones displacenteras (encierro, dolor, llanto) que no son compatibles con el estado de vida uterina, en donde el feto solamente se encuentra expuesto a sensaciones placenteras. Sus recuerdos intrauterinos responden al mecanismo del “recuerdo encubridor”: su relato ha sido *contaminado* con las emociones displacenteras registradas por él a lo largo de su niñez y las experimentadas en el momento actual, operando un ocultamiento en los síntomas en su vida adulta.

*[Otto Rank's] Anxiety of child left alone in dark room due to his unconscious being reminded (er-innert) of intrauterine situation, terminated by frightening severance from mother. (...) [Alfred Adler's] Neurotic insomnia is a symbolic attempt to escape from the defencelessness of sleep and to keep in mind the securities against 'beneath', 'underneath'.*<sup>59</sup>

A lo largo de su análisis, Beckett descubriría la verdadera causa de sus síntomas físicos, adquiriendo, de esta manera, el *insight* que lo conduciría al progresivo control, ya no de sus ataques de pánico sino de su propia vida.

*(...) he was already clearly convinced that his physical problems were caused in part by his own attitude of superiority and an isolation from others that resulted from a morbid, obsessive immersion in self. It is easy to see how what he called his mother 'savage loving' might have contributed to this attitude. By setting him on a pedestal as a child, she had fostered his sense of superiority, while at the same time smothering him claustrophobically and demanding conformity to her own rigid (and for him unacceptable) standards and values.*<sup>60</sup>

La tarea de Bion consistió, una vez que Beckett había logrado tal grado de autoconciencia, en brindar un espacio de reflexión que prescindiera de todo juicio ético, en favor de las estrategias pragmáticas que le permitieran controlar su sintomatología -en un primer momento-, para luego alcanzar la realización de su independencia. Bion estaba interesado en el proceso de creación artística e intuía que involucrarse en la dinámica de dicho proceso podría contribuir al abandono de actitudes solipsistas.

*By externalising some of the impulses of the psyche in his work (...) he would find it easier to counter the self-absorption that had seemed morbid and*

*destructive in his personal life. Writing thus became essential to his later mental and physical well-being.*<sup>59</sup>

Como todo paciente que cursa análisis psicoterapéutico, los síntomas del joven Beckett fluctuaban, aparecían y desaparecían, coincidiendo, a veces, con pequeños recesos. Lo mismo ocurría con su estado de ánimo general y su opinión sobre la efectividad del trabajo realizado con Bion. En agosto de 1934, un mes de vacaciones de su terapia le permitiría volver a Foxrock, donde esperaba que el trabajo realizado con su analista le permitiera compartir un mismo espacio con su madre sin padecer los síntomas habituales.

*At the beginning of his month-long stay, Beckett suffered from acute pains in his abdomen, which he thought might be caused by gallstones or a hernia. (...) X ray showed that there was nothing organically wrong with him. (...) Gradually, the abdominal pains subsided and the night panics lessened in their severity. 'I am obliged to accept the whole panic as psychoneurotic - which leave in a hurry to get back and get on,' he wrote.*<sup>60</sup>

Dos eventos relacionados con la psiquiatría, dejarían en Beckett un marca indeleble que lo acompañaría para siempre y que se permeabilizaría en su creación artística. En febrero de 1935, su amigo el doctor Thompson comenzó a trabajar en el Bethlem Royal Hospital de Beckenham; Beckett lo visitó en reiteradas oportunidades entre febrero y octubre. Aquello que vio dentro de esa institución mental, y que registró en sus cuadernos de notas, sirvió de fuente de inspiración para su novela *Murphy*. Pero esos recuerdos lo acompañarían durante décadas.

*I was down at Bedlam this day week (...) and went round the wards for the first time, with scarcely any sense of horror, though I saw everything, from mild depression to profound dementia.*<sup>61</sup>

En octubre del mismo año, Bion invitó a su paciente a asistir a la tercera de una serie de cinco conferencias dadas por C. G. Jung en la Tavistock Clinic. En dicha conferencia, Jung explicó los mecanismos de escisión y división propios de la neurosis y la psicosis:

*(...) showing the different spheres of the mind and the dark centre of the unconscious in the middle. The closer you approach the centre, the more you*

*experience what Janet calls abaissement du niveau mental: your conscious autonomy begins to disappear, and you get more and more under the fascination of unconscious contents.*<sup>62</sup>

Al finalizar la conferencia, Jung relató el caso de una joven a quien no pudo curar luego de quince años de análisis, llegando a la conclusión de que existía pero no vivía, dado que “ella nunca había nacido”. Beckett quedó profundamente impactado por este caso que luego parafrasearía en *Watt* y en *All That Fall*. La idea de que la mente pueda escindirse y que sus recuerdos patológicos puedan poseer tanto a los cuerpos como a las conciencias fragmentadas, creando así, un mundo infernal interior del que no sea posible escapar, puede rastrearse en casi toda las piezas breves del teatro beckettiano, como así también en sus primeras novelas.

El final de la relación entre Bion y Beckett sobrevino abruptamente cuando este último consideró que ya no era necesario continuar con la psicoterapia. Su obra demuestra que las mismas operaciones que efectuaba con Bion, continuaría repitiéndolas durante años, conjurando los mismos interrogantes, persiguiendo esa respuesta en permanente fuga. Sería injusto pensar que Beckett dio por concluido el análisis, posiblemente porque parafraseando a Valery: *el análisis nunca termina, se abandona*.

## NOTAS

<sup>1</sup> [Todas las traducciones del presente trabajo me pertenecen.]

<sup>2</sup> “Beckett had been working on philosophy intermittently ever since his Ecole Normale days.” Knowlson, J. *Damned to Fame*. New York, Simon & Schuster, 1996. pág. 206.

<sup>3</sup> Ibid., pág. 104.

<sup>4</sup> Ibid., pág. 206.

<sup>5</sup> Ibid., pág. 304.

<sup>6</sup> Beckett, S. *Proust*. [Edición bilingüe] Barcelona, Ediciones Península. 1989. pág. 133.

<sup>7</sup> Beckett, S. *Disjecta*. London, John Calder, 1983. pág. 113. [La primera referencia pertenece a Demócrito y la segunda a Geulincx.]

<sup>8</sup> Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Editorial Ariel, 1999. pp. 1491-1492.

<sup>9</sup> “Beckett had been working for some months on the philosopher René Descartes in the Ecole Normale library and with books borrowed from his friend Jean Beaufret.” Knowlson, J. *Damned to Fame*. pág. 116.

<sup>10</sup> Cf. Worton, M. “*Waiting for Godot* and *Endgame*: theatre as text” en: Pilling, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994:

“( ) Beckett was much influenced by the contention of the eighteenth-century Irish philosopher, Bishop Berkeley: *Esse est percipi* (To be is to be perceived).” (pág. 72)

“( ) he often chooses to use and to parody statements that have become clichés of contemporary thought (Zeno’s paradoxes, Descartes’s *Cogito*, Berkeley’s *Esse est percipi*, and so on).” (pág. 82)

<sup>11</sup> Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. pág. 1108.

<sup>12</sup> Ibid., pág. 1108. [“Ser es percibir y ser percibido”]

<sup>13</sup> Ibid., pág. 1109.

<sup>14</sup> “He took a great interest ( ) in the problem of the separation of mind and body which, in the writings of Malebranche and Occasionalists like Arnold Geulincx, can be brought together only by God.” Knowlson, J. *Damned to fame*. pág. 206.

<sup>15</sup> Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. pág. 2613.

<sup>16</sup> “Since getting to know Beaufret at the Ecole Normale, he had already read quite a lot about Descartes and the late Cartesians, of whom Geulincx was one. But it was the first time that he had read the original of Geulincx’s *Ethics*. And he read Graver, L. y Federman, R. (ed.). *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London, Routledge & Kegan Paul, 1979. pág. 220. it in the original Latin, taking detailed notes in Latin as well. (...) Geulincx’s vision fascinated Beckett.” Knowlson, J. *Damned to fame*. pág. 206.

<sup>17</sup> "By the mid-1930s, he was reading widely in German (Goethe, Hölderlin most obviously, but also the linguistic thinker Fritz Mauthner and the philosopher Arthur Schopenhauer)." Knowlson, J. *Damned to fame*. pág. 213.

<sup>18</sup> Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. pág. 2333.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 2333.

<sup>20</sup> "And it may be that the notes that he made in his 'Whoroscope' notebook on Fritz Mauthner's critique on language were also intended partly for Joyce." Knowlson, J. *Damned to Fame*. pág. 267.

"(...) he had not forgotten the radical critique of language as a whole by Fritz Mauthner that he had begun reading for Joyce (and himself) in the 1930s." Knowlson, J. *Damned to Fame*. pág. 327.

<sup>21</sup> Ben-Zvi, Linda. "Samuel Beckett, Fritz Mauthner and the Limits of Language" en: Bloom, H.(ed.). *Samuel Beckett*. New York, Chelsea House Publishers, 1985. pág. 201.

<sup>22</sup> Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*. pág. 3766.

<sup>23</sup> Beckett, S. *Mal vu mal dit*. París, Les Editions de Minuit, 1981.

<sup>24</sup> Graver, L. y Federman, R. (ed.). *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. pág. 149.

<sup>25</sup> McMillan, D. y Fehsenfeld, M. *Beckett in the Theatre*. London, John Calder, 1988. pp. 58-59.

<sup>26</sup> Beckett, S. *Proust*. London, Chatto and Windus, 1931.

<sup>27</sup> Beckett, S. *Proust*. pág. 118.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 97.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 120.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 126.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 86.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 116.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 83.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 82.

<sup>36</sup> *Skullcape* (interioridad del cráneo) opuesto a *landscape* (realidad contemplada).

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 86-87.

<sup>38</sup> Camus, A. *El Mito de Sísifo*. Buenos Aires, Losada, 1953. pág. 15.

<sup>39</sup> Beckett, S. *Disjecta*. pág. 139.

<sup>40</sup> "On the way to this *literature of the unword*, which is so desirable to me, some form of Nominalist irony might be a necessary stage." Beckett, S. *Disjecta*. pág. 173.

<sup>41</sup> Beckett, S. *Worstward Ho*. London, John Calder, 1983. pág. 7.

<sup>42</sup> Hassan, I. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. University of Wisconsin Press, 1982. pág. 241.

<sup>43</sup> Knowlson, J. *Damned to Fame*. pág. 167.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 169.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pág. 169.

<sup>46</sup> Bion, W.R. *Experiences in Groups and Other Papers*. London, Tavistock, 1961.

<sup>47</sup> Bion, W.R. *Second Thoughts: Selected Papers on Psycho-Analysis*. London, Tavistock, 1967.

<sup>48</sup> Bion, W.R. *Seven Servants: Four works by Wilfred Bion*. New York, Jason Arosen, 1977 [Reimpresión que incluye: *Learning from Experience*. London, Heinemann, 1962; *The Elements of Psycho-Analysis*. London, Heinemann, 1963; *Transformations: Changes from Learning to Growth*. London, Heinemann, 1965 y *Attention and Interpretation*. London, Tavistock, 1970.]

<sup>49</sup> Bion, W.R. *A Memoir of the Future*. London, Karnac, 1990. [Reimpresión que incluye: *The Dream* (1975), *The Past Presented* (1977) y *The Dawn of Oblivion* (1979).]

<sup>50</sup> Ibid., pp. 170-171.

<sup>51</sup> Ibid., pág. 171.

<sup>52</sup> Ibid., pág. 171.

<sup>53</sup> Cf. Pilling, J. "From (W)horoscope to *Murphy*" en *The Ideal Core of the Onion*. Bristol, Beckett International Foundation, 1992. pp 1-20.

<sup>54</sup> "R. S. Woodworth's *Contemporary Schools of Psychology* provided him with the general framework he needed. His detailed notes on this book still exists. In it, he read about behaviorism, gestalt psychology, Freud, Jung, Adler, and William McDougald." Knowlson, J. *Damned to fame*. pág. 171.

<sup>55</sup> Ibid., pág. 171-172.

<sup>56</sup> Ibid., pág. 172.

<sup>57</sup> Ibid., pág. 172.

<sup>58</sup> Ibid., pág. 174.

<sup>59</sup> Ibid., pág. 174.

<sup>60</sup> Ibid., pág. 178.

<sup>61</sup> Ibid., pág. 198.

<sup>62</sup> Jung, C. *The Collected Works*, Vol 18: *The Symbolic Life*. pág. 74.

## BECKETT Y BLANCHOT. EL MURMULLO Y LA CRÍTICA

LUCAS MARGARIT (U.B.A)

*El silencio no es el rechazo del habla: silencioso de todo habla,  
de su alcance, de su entendimiento, de lo que en la  
mínima habla, aún no se ha desarrollado en modos de hablar.  
Blanchot, M. El paso (no) más allá, p. 162.*

Cuando Blanchot, en uno de sus ensayos<sup>1</sup> del volumen *El libro que vendrá*, plantea que la esencia de la literatura es su desaparición, está llevando la materialidad y la idea de la palabra escrita hacia su neutralidad, lo cual es el espacio mismo de la autorreferencialidad. Es decir, enfrentarse a la desaparición del campo del discurso en cuanto imposibilidad de absoluto. Podemos unirnos a su sospecha ante lo que Roland Barthes llamó "el grado cero de la escritura" como "el momento en que se podría captar a la literatura"<sup>2</sup>. A esta problemática Blanchot agrega que esta escritura es la experiencia misma de la neutralidad, o lo que él denomina con otras palabras "la otra noche", la que sólo puede ser accesible desde afuera. Dice Blanchot: *tener acceso a ella es acceder al afuera, es permanecer fuera de ella y perder para siempre la posibilidad de salir de ella*<sup>3</sup>.

Cabe preguntarnos entonces cómo pronunciar esa palabra neutra, no vacía de sentido, sino "palabra de sentido descentralizado"<sup>4</sup> como lo enuncia el propio Blanchot. El recurso se permite ser afásico, imposible de ser pronunciado. Es la naturaleza misma del lenguaje la que reduce el decir a la perífrasis, la acción de la palabra se aleja de las cosas y, desde la perspectiva de la enunciación,

rodea al objeto, a la idea y consecuentemente al sujeto que es ahora palabra dicha. El lenguaje, al presentarse inasible, implica la pregunta por lo que puede ser aprehendido, es decir la misma palabra. La palabra neutra, de esta manera, se extiende sobre sí misma y cuestiona su propia posibilidad. Podemos considerar a este respecto el último poema de Beckett "Comment dire" que se enuncia en un texto murmurante ya que el lenguaje poético, que se ha separado del mundo, deja reaparecer la murmuración incesante de este alejamiento como una noche que se manifiesta en la noche<sup>5</sup>, reafirmando, de este modo, su marginalidad con respecto a las cosas pero no a la enunciación.

Tenemos que tener en cuenta también que el sujeto que enuncia, en cuanto tal, se presenta difuso ya que no puede presentarse como una identidad que asegure el sentido más que en el discurso que lo enuncia y es enunciado por él<sup>6</sup>, con lo cual queda implícita la pregunta constante en la obra de Beckett "¿quién dice?", y que en el poema "Comment dire" se traslada a la figura del poeta y a su poética: ¿cómo decir?

El "Yo" sin nombre es extremo en el caso de la obra de Beckett, ya que pone en duda la capacidad deíctica de los pronombres. Esta primera persona hace su aparición en una constante duda acerca de la enunciación, de la posibilidad de acción y de su capacidad de establecer un pasado por medio de una memoria que es impartida en el presente que se está enunciando y consecuentemente de forma fragmentaria y vacilante. La pregunta ¿Quién enuncia? planteada por algunos de sus personajes en sus novelas lleva a un "movimiento de disgregación" que recae sobre la escritura y que encuentra como punto de estabilización la pregunta por sí misma<sup>7</sup>. Si el lenguaje no da ninguna certeza de conocimiento, el autoconocimiento también está incluido dentro de esta imposibilidad, y de allí que este sujeto se nos muestre extraño en cuanto identidad. Si uno se reconoce en el lenguaje del otro, por herencia y apropiación de ese lenguaje, vemos que el uso individual de las palabras implica un lenguaje "personalizado" y único, con lo cual esa transformación está dando cuenta de la inutilidad del lenguaje para la comunicación y para el conocimiento. El sujeto, según Beckett, percibe mal y consecuentemente enuncia mal, elaborando una desviación que no permite delimitar el objeto del enunciado, aunque éste sea el mismo sujeto de enunciación. En el poema que abre el volumen *Echo's Bones* editado en 1935, "The Vulture"<sup>8</sup>, leemos: "dragging his hunger through the sky

/ of my skull shell of sky and earth" (en mi traducción: "arrastrando su hambre a través del cielo / de mi cráneo caparazón del cielo y de la tierra"). Estos dos primeros versos ya están dando cuenta de una posible realidad encerrada en la autopercepción del pensamiento. El cielo y la tierra, elementos que sirven para englobar toda posible percepción del mundo, resumen una realidad que se presenta completa sólo dentro de la cabeza del sujeto. No hay una relación entre el mundo interior y el exterior que sea confiable y verdadera. La percepción, entonces, se reconoce sólo como autopercepción, en consecuencia, el lenguaje como elemento heredado –y en primer lugar, percibido–, será individual.

Conocer este lenguaje individual es producir un "posible" conocimiento que muta cada vez, por lo tanto es inaprehensible y que es elaborado a partir de esas palabras de sentido descentralizado. Quizás esa carencia o ambigüedad del centro que menciona Blanchot, se deba en la obra de Beckett a esa idea de sentirse obligado a enunciar cada vez la misma palabra. "Estoy obligado a hablar. No me callaré nunca." son palabras de quien enuncia en *El Imombrable*, las cuales dan cuenta de una imposición del lenguaje sobre aquél que enuncia en la novela. Esta imposición nos habla de una autonomía de las palabras con respecto a quién las dice, complejizando más allá la pregunta por el lenguaje en términos de relación sujeto-enunciación. ¿Es posible elegir las palabras para detallar la experiencia o la experiencia del sujeto está determinada por las palabras de ese lenguaje individual que se dicen o escriben? ¿Qué implicancias complejas insisten en este hablar? El discurso casi afásico de estos personajes implica comenzar cada vez a decir, aprender cada vez a nombrar, lo que lleva a una desrealización de los objetos. A su vez percibimos la inevitabilidad de la repetición como necesidad invariable de la enunciación. La memoria, de este modo, es y se presenta como recuerdo vago de lenguaje, no de acontecimientos pasados. Beckett, en su ensayo *Proust*<sup>9</sup> de 1930, señala esta distinción por medio de la noción de modificación sufrida por el pasado a partir de la manera en que es re-enunciado. Por otro lado, el sujeto es modificado por ese enunciado que se presenta como memoria, como pensamiento, ya que "no hay pensar sin hablar"<sup>10</sup>. Ser, entonces, es enunciar en una variante múltiple, ya que el discurso de estos personajes implica la conformación de los mismos y a su vez toman conciencia de que pueden "ser" a partir de lo enunciado. La escritura es, en este orden de aconteceres, la enunciación de la autopercepción, hablar para escucharse a uno mismo implica la reconstrucción especular, es



decir oigo lo que reflejan las palabras que digo, las cuales estructuran una posible –aunque lábil- identidad imaginada. Retomemos entonces la obra de Beckett, haciendo hincapié en una de las últimas piezas breves: *Rockaby*<sup>11</sup>. Un único personaje, una mujer que se mece en una silla mientras la voz de su pensamiento es emitida desde un lugar que no podemos precisar. Ella pide “more” (más), más palabras que la constituyan como tal, a su vez restituye parte de su pasado a partir de ese pensamiento que es voz y lenguaje. Este personaje femenino se escucha a sí mismo, como la voz narrativa en *Company*, va construyéndose a sí mismo porque va enunciando su pasado que en la puesta en acto, no es más que construir su propio presente. Otro personaje femenino en estas últimas obras es la protagonista (fragmentariamente presente) de *Not I*<sup>12</sup>. En este caso extremo, lo único que tenemos en escena es la boca de este yo que enuncia. El cuerpo desaparece y lo que conserva una identidad es la voz y las palabras que le son dadas. La voz dice, está enunciando, desde antes de comenzar la obra propiamente dicha y se prolonga una vez que termina la representación. En palabras de Simon Critchley, Beckett nos lleva a una experiencia de tipo literario por medio de esta voz que no tiene principio ni fin<sup>13</sup>. Esto se ve enfatizado por una voz desposeída de cuerpo y desde el título desposeída también de un “yo” constituido e identificable. El lenguaje da apariencia de identidad en la construcción de ese discurso que está siendo dicho en una continuidad y, que tiene como único asidero, una voz que lo erige impersonal.

Paradójicamente, la discontinuidad de la autopercepción y del discurso se presentan interrumpidas por la obligada linealidad del lenguaje, lo cual hace inteligible un aspecto, la descentralización y su múltiple sentido, lo que lleva a una impostación de la voz con respecto al deseo de proferir un discurso. Un lenguaje que no tenga principio ni final, como en el caso de *Not I*, pretende ubicarse fuera de un tiempo y de un espacio, consecuentemente fuera de un “yo” que lo enuncie desde una conciencia totalizadora. El quiebre de esa conciencia está dando cuenta del texto como reconstrucción en un aquí y ahora regidos por la representación y consecuentemente materializados en un discurrir limitado, por lo tanto, un discurrir de significado mínimamente asible.

La angustia del poeta se produce, como dice Blanchot, por la imposibilidad de decir lo que se desea decir. Pero a su vez, podemos agregar, que esta angustia

se presenta en la imposibilidad de dar cabida a un “yo” identificable que diga en el discurso, así se da paso a una voz monstruosa que lo devela, la voz de uno que es la del otro, retomando en este punto el problema de la herencia del lenguaje por un lado y la extranjería del sujeto frente a su propio decir.

La pregunta de Blanchot “¿Quién habla?” retoma otro camino para enmarcar otra problemática: ¿quién piensa? El pensamiento es voz, las palabras se piensan y se dirigen hacia un discurso impuesto y obligado. Así, el sujeto, se presenta como un ente crítico del lenguaje en el que se encuentra prisionero. Los personajes de las obras de Beckett ponen en entredicho continuamente qué significa decir y también cómo se puede decir. Invierten el sistema de comunicación porque saben que eso no es posible más que como una ficción. Reconocen, como Mauthner<sup>14</sup>, ser más libres que su propio discurso, sin embargo son su propio pensamiento y consecuentemente sus propias palabras. Vladimiro y Estragón en *Waiting for Godot*, no se retiran del escenario, quedan inmóviles, sin embargo sus palabras son: “Let’s go”<sup>15</sup>. Aquí nuevamente la pregunta de Blanchot puede remitirnos a esa imposibilidad de salir del lenguaje, de conectar pensamiento y acto con el fin de alguna realización. Beckett, lector de los ocasionalistas postcartesianos como Geulincx y Malbranche, reduce la idea de ocasión en este caso a la relación palabra/acto. El pensamiento de quien enuncia se separa del acto que esas palabras implican realizar. Esta reducción –consecuencia de la ausencia de la divinidad en la reformulación beckettina del ocasionalismo- implica que el único acto consciente posible para estos personajes es pensar, lo cual llevado a un extremo, también entra dentro de los límites del azar, con respecto a la enunciación que en la obra implica la acción física de decir. El pensamiento es un lenguaje otro que se anula en las palabras que se dicen. El problema que acarrea esta posición es cómo decir, cómo expresar con un lenguaje que se encuentra agotado, que no se corresponde con la experiencia y que además se nos impone.

Leemos en el tercero de los diálogos con Georges Duthuit, el que está dedicado a la obra de Bram van Velde: “...ser un artista es fracasar, como nadie más se atreve a fracasar, ese fracaso es su mundo...”<sup>16</sup>. El poeta para Blanchot también fracasa en alguna medida, ya que sus palabras no pueden expresar la experiencia de “la otra noche”, la mirada de Orfeo frente a su Eurídice que muere por segunda vez<sup>17</sup>. Ante esta situación, la voz pide prestado necesariamente el discurso del otro para poder enunciar ya que no podemos

guiamos por nuestras palabras individuales y recurrimos al préstamo, a la intertextualidad. La lectura que atañe a esta instancia de escritura recupera la mala percepción que da como resultado la sobreinterpretación de un texto, haciéndolo propio para acercarse a la idea pensada y decir. Y aquí reformulamos nuevamente la pregunta inicial: ¿quién habla? En su primer poema, Beckett, nos intenta ofrecer una respuesta a lo que posteriormente será uno de los grandes interrogantes de su obra. Este texto poético, titulado *(W)Horoscope*<sup>18</sup>, fue escrito en 1930. En él la voz es puesta en la persona de Descartes (persona en el sentido de máscara, como lo enunciaba Pound). La puesta en acto de decir en la voz del otro implica el comienzo de la destitución del “yo” como agente enunciativo. La voz toma prestados, en forma explícita, elementos de otros textos, lo cual es señalado en las notas que, como en el caso de *The Waste Land*, de T.S. Eliot, forman parte del poema como una dispersión del texto en sí. Es decir nos preguntamos a quién pertenece la voz cuando leemos las notas que citan, que explican —en algunos casos complican— la lectura. Sin dudas no es el yo poético, sino que es otra persona que marca su presencia en el texto, como un desdoblamiento de la voz textual. A esta problemática hay que agregar la presencia de otra voz, la del hipotexto, presente aunque sólo sea fragmentada y fagocitada por la voz protagonista del texto que leemos. En *La escritura del desastre*, libro formado por fragmentos propios y ajenos, Blanchot nos dice: “Lo fragmentario, más que la inestabilidad (la no fijación), promete el desconcierto, el desacomodo”<sup>19</sup>. Este desacomodo también nos remite a la descentralización y a la consecuente neutralidad a la que antes aludíamos. El cruce y la coexistencia de estas voces no marca sólo una pluralidad, sino una puesta en escena de la falta de una voz centralizada. La ambigüedad textual se manifiesta ocupando un lugar de simultaneidad entre la voz que enuncia y el pensamiento de estos personajes ensimismados. Cuando el lenguaje se agota, la búsqueda de las palabras continua en las otras voces, en el “tú” o el “él” que pondrán la distancia necesaria para tomar conciencia de la imposibilidad de conocer el mundo a partir del lenguaje.

La obra de Blanchot surge de la reflexión sobre la negación de la posibilidad de decir. Escribir crítica desde la imposibilidad de reflexionar sobre las distancias que separan al texto de la escritura misma. Es en esta instancia donde la escritura de Beckett se asimila al texto crítico de Blanchot, a su reflexión sobre el lenguaje y a su visión fragmentaria, más como una actitud frente a las palabras que a

una realización textual propiamente dicha. Una de las prosas breves de Beckett se titula *Mal vu mal dit*, (Mal visto mal dicho) esta imposibilidad de percibir bien tiene, como habíamos señalado antes, su consecuencia en el no poder decir o enunciar bien, con lo cual podemos sospechar que la realidad ocurre en el lenguaje y éste no puede ser dicho sin fracasar, ya que decir implica una acción volitiva que el pensamiento, así descripto, no tiene.

Intentar y desear ver lo invisible de lo invisible es lo que produce el fracaso de recuperar a Euridice. Orfeo, frente a ese fracaso, llevará sus palabras al mundo terrenal. Sin embargo, por la pérdida no podrá renunciar a su deseo —el mismo que lo llevó al fracaso— y frente a esto creó su propio mito, su propio lenguaje, que intenta restituir la figura de Euridice cada vez, este intento de recuperación retoma la necesidad de nombrar por primera vez, lo cual nos permite entrever la repetición. Es el deseo el que marca la instancia de reconocer los límites de la identidad, remarcando la ausencia del objeto deseado y consecuentemente la ausencia de un sujeto completo, volviendo de esta manera a la idea de una identidad borrosa ya que está en continuo movimiento hacia su (im)posible reconstrucción. De allí que sea necesario el préstamo de las palabras del otro para creer vislumbrar la propia identidad, aunque el mismo sujeto no tome conciencia de que está inmerso en una ficción: por ello éste es creado por el lenguaje que enuncia.

Es esta misma idea que lleva a los personajes de la obra de Beckett a concebir la escritura como una repetición del mismo acto cada vez, del mismo intento por decir, y de conformar por medio de las palabras y de la memoria fragmentada de un pasado ilusorio una identidad que los constituya como sujetos.

Blanchot prefigura este fracaso no sólo en el intento de responder su pregunta inicial ¿quién habla?, en relación con una serie de textos de Beckett, sino también cuando toma conciencia de que necesita de esa misma voz descentralizada para responder. Sabe, que cuando recuerda —citando a Levinas— que “El lenguaje ya es escepticismo”<sup>20</sup>, está en realidad, partiendo de la voz del otro y de su propia imposibilidad.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1992, p. 219.
- <sup>2</sup> Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1992, p. 235.
- <sup>3</sup> Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992, pp. 153 y 154.
- <sup>4</sup> Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*, p. 137.
- <sup>5</sup> Levinas, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Trotta, 2000, p. 36.
- <sup>6</sup> Quien enuncia se pierde en el lenguaje, pensemos en la trilogía *Molloy*, *Malone Dies* y *The Unnamable*, donde encontramos la obligación de decir y la pregunta en ese decir por la identidad de quien enuncia. En un momento leemos: *I am lost. Not a word*, con lo cual la pertenencia a un sistema que pueda dar cuenta de una identidad completa queda anulada. Pertenecemos a un lenguaje que invade nuestra capacidad de discernir los límites de nuestra propia individualidad.
- <sup>7</sup> Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*, p. 237.
- <sup>8</sup> Beckett, Samuel, *Collected Poems in English & French*, New York: Grove Press, 1977, p.9.
- <sup>9</sup> ver Beckett, Samuel. Proust. Madrid: Nostromo, 1975, p.12 y ss.
- <sup>10</sup> Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, p. 161.
- <sup>11</sup> Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. London: Faber & Faber, 1984, pp 271-282.
- <sup>12</sup> Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*, pp. 213 – 223.
- <sup>13</sup> Critchley, Simon. *Very Little...Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. London: Routledge, 1997, p.173.
- <sup>14</sup> Mauthner, Fritz, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, México: Juan Pablos, 1976, p. 13.

- <sup>15</sup> Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber & Faber, 1965, p.98.
- <sup>16</sup> Beckett, Samuel. *Disjecta*. P. 145.
- <sup>17</sup> Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Pp 161 y ss.
- <sup>18</sup> en Beckett, Samuel. *Complete Poems in English and French*. New York: Grove Press, 1977.
- <sup>19</sup> Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1987, p. 14.
- <sup>20</sup> Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*, p.70.

SAMUEL BECKETT  
LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN  
EN *WORSTWARD HO*

ROMINA FRESCHI

La filosofía del lenguaje es en realidad una crítica de la filosofía. Si la filosofía se pretende como la búsqueda del conocimiento acerca del mundo, la filosofía del lenguaje censura este afán al postular que ninguna búsqueda del conocimiento puede llevarse a cabo sin un conocimiento riguroso de los instrumentos con que esa búsqueda se llevará a cabo. El lenguaje constituye para la filosofía ese instrumento y la filosofía del lenguaje hace del lenguaje el objeto para poder, a partir de un más allá, acceder posteriormente al conocimiento.

Sin embargo, a partir de este nuevo objeto de estudio, las cosas no resultan ser más claras. El estudio del lenguaje ha utilizado complicadas fórmulas lógicas y semánticas que llegan a describir porciones muy acotadas del lenguaje – proposiciones – que han tenido algunos éxitos prácticos y aplicados a la lingüística, pero muy recortados (Russell) y que han entrado en contradicción desde un punto que intente un alcance más filosófico y relacionado al conocimiento del mundo (Wittgenstein)<sup>12</sup>.

Tomando este enfoque más amplio y filosófico, siendo el lenguaje el instrumento para conocer y sobre todo, para explicar el mundo, el estudio del lenguaje se transforma en un estudio de la representación. La lengua representa – de algún modo- el orden social. Ese orden depende de la sintaxis, es decir el modo

en que se encadenan los significados, la lógica, y también, la "economía" de los significados. En la lengua se registra ese orden social, y en el habla, el orden individual, el del sujeto.<sup>3</sup>

Representación, y con ella, lógica y sujeto son elementos que se desvanecen ante la lectura de Samuel Beckett. El vacío resbala en nosotros frente a sus textos y se dibuja al tiempo que se desdibuja. Todos estos elementos que se hacen presentes en el lenguaje ya habían sido enunciados y problematizados por Fritz Mauthner en sus *Contribuciones a una Crítica del Lenguaje*,<sup>4</sup> a quién Beckett tuvo oportunidad de leer y releer y que lo ha influenciado profundamente.

Este trabajo intentará rastrear estos elementos en el texto *Worstward Ho* para clarificar la concepción beckettiana del lenguaje, el tratamiento estético que hace de éste y sus relaciones con la filosofía del lenguaje, en cuanto llega a demostrar con el propio lenguaje, que el lenguaje no puede representar al mundo.

### Representación temporal

En "El mundo y el pantalón" Beckett, hablando de la pintura de Geer Van Velde y su representación, dice:

*Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de second avant qu'elle ne se désagrège. C'est ça, la littérature.*"<sup>5</sup>

Esta cita está marcando un tipo de representación especial. Una representación inasible, no fija sino temporal, una representación en la que lo representado es dual, es decir contiene en sí a su contrario que lo destruye en su punto de mayor plenitud.

Estos juegos oximorónicos: hacerse-deshacerse, huir-volver, cesar-sin cesar constituyen el ser temporal. Es el tiempo mismo, la sucesión misma lo que hace que una frase contenga su principio y su final, como la vida humana. Eso es lo que Beckett admira, por ejemplo en Proust.

Las criaturas de Proust, entonces, son víctimas de una condición y circunstancia predominante – el Tiempo; [...] El ayer no es un mojón que se ha pasado, sino la marca de un día sobre la transitada pista de los años, e irremediamente parte de nosotros, dentro de nosotros, pesado y peligroso.<sup>6</sup>

O más claramente en Vico:

*The maxima and minima of particular contraries are one and indifferent. Minimal heat equals minimal cold. Consequently transmutations are circular. The principle (minimum) of one contrary takes its movement from the principle (maximum) of one another. Therefore not only do the minima coincide with the minima, the maxima with the maxima, but the minima with the maxima in the succession of transmutations. Maximal speed is a state of rest. The maximum of corruption and the minimum of generation are identical: in principle, corruption is generation.*<sup>7</sup>

Una representación así, móvil y temporal obsesionará la obra de Beckett y también será central en *Worstward Ho*. La manera de lograrlo será desde la construcción del propio texto como texto, hasta sus partes más pequeñas, las palabras. Es decir la representación y su relación con la construcción del texto y con las palabras, van a estar tematizadas y, a igual tiempo materializadas. Esto constituirá un objeto-texto de varias dimensiones: una dimensión semántica, una dimensión fonética y una dimensión visual, que se va constituyendo a medida que continuamos con la lectura, en ese mismo tiempo, "acompañando" al lector.<sup>8</sup>

### Hacia el texto – Hacia lo Peor

#### ON

El texto comienza con una preposición: ON. Una palabra mínima, no referencial, sin contexto: una partícula altamente potencial en espera de la combinatoria. Un "encender" el texto, un "ponerlo sobre la escena, sobre la superficie del papel en blanco", un conectarlo a la "continuidad".

*On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on  
Say for be said. Missaid. From now say for be missaid.*

El Tiempo es entonces también protagonista, en cuanto a que también forma parte del lenguaje. El lenguaje como sucesión, “sucede” – valga la redundancia en el Tiempo, y el pensamiento y la memoria como lenguaje también representan esa temporalidad y así se constituyen en parte de la experiencia estética beckettiana, la lógica de la representación: el tiempo que tardamos en leer y en escribir.

Entonces:

*On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.*

*Say for be said. Missaid. From now say for be missaid.*

En esta introducción también se nos presenta la mecánica de esa representación: la coexistencia de los opuestos: SOMEHOW - NOHOW, que no se anulan sino que se hacen y deshacen mutuamente en sucesión. Desde los puntos de vista visual y fónico, también por ejemplo el NO del NOHOW se refleja en ON, recomenzando.

Inmediatamente el texto empieza a DECIR, aunque DECIR no implica ninguna relación con ninguna realidad. Las cosas se dicen donde no hay ninguna cosa. No importa que no haya nada:

*All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.*

Me interesa especialmente el NO MATTER, si bien coloquialmente se usa como “no importa”, también y en relación con la representación puede verse como “ninguna materia”.

El texto es asimismo un metatexto, en el sentido en que se da instrucciones - o da instrucciones, se va tejiendo y destejiendo delante de nuestras narices a medida que lo vamos leyendo:

*First the body. No. First the place. First both. Now either. Now the other.*  
(pag. 101)

Este hacerse y deshacerse del texto se realiza como por medio de un diálogo interno del texto, incluso parece un dictado, lo cual estaría reforzando los hiatos entre DECIR -SER DICHO - SER MAL DICHO<sup>13</sup>

*It stands. What? Yes. Say it stands (102)*

*No future in this. Alas yes. (103)*

*That shade. Once lying. Now standing. That a body? Yes. Say that a body. somehow standing. In the dim void. (103 - 104)*

La última cita también incorpora una idea central del texto: la relación DIM-VOID. Una relación indisoluble, aunque el texto trate de aislarlos todo el tiempo: una relación que, también tiene relación con las PALABRAS, y este texto se plantearía como la opacidad que deja sugerido el vacío (así como la única manera de ver el aire es viendo las partículas de polvo o de humo que lo opacan).

En ese sentido Leo Bersani y Ulyse Dutoit dicen:

*The opacity of the artist we will be discussing is not a function of the difficulty of their work. Or, rather, the work's difficulty is inherent in the way it inhibits our movement toward it in order to take its measure. Thus we will frequently see Beckett, Rothko and Resnais – all masters of their media – engage in certain sacrificial or crippling moves. Beckett at times seems anxious to prevent us from reading him<sup>14</sup>.*

Esta representación que hasta ahora tiene un cuerpo y un lugar va a introducir otra figura: una cabeza hundida entre unas manos, inválidas, unos ojos apretados que serán el germen de todo.

A continuación comenzará a tratar primero de VER, después de DECIR para CONOCER el lugar. Ese lugar va a ser el lugar para ver, y aquí se repite la misma estructura del DECIR:

*See for be seen. Misseen. From now see for be misseen. (104)*

Lo que se intenta ver es una sombra: "an old man and child", me interesa ese sintagma: las sombras del viejo y del chico caminan, dificultosamente, tomadas de la mano, como si fueran una. El sintagma que los "representa" entonces también los va a unir: lo usual sería decir "an old man and a child", sin embargo los une en una sola figura oximorónica: (trad. burda: un viejo hombre y chico - un hombre viejo y chico) opuesta por sus tiempos frente a la vida (relación vida-muerte: *corruption is generation*).

La dualidad va a estar reforzada por la mano que los une: "Hold and be held" y más tarde va a decir "Held holding hands". En el sujetar y al mismo tiempo ser sujetado existe la misma relación de retroalimentación temporal, en la que lo opuesto termina siendo lo mismo. En ese sentido, el lenguaje que obstruye el conocimiento del mundo, obstruye también la visión, que a su vez, es también parcial y subjetiva.

A continuación las sombras empiezan a aparecer y a desaparecer, alteradas e inalteradas en una progresión temporal. La progresión temporal la van a marcar palabras como "Now" y "Then" altamente dependientes del contexto, y que en este texto constituyen el tiempo mismo de la lectura. Eso produce una conciencia de narración, de representación; lo que leemos no tiene relación con algo más allá de lo que leemos sino que pasa directamente frente a nuestros ojos.

Esta "progresión" temporal en la que todo lo que se dice se contradice, produce un continuo avance y retroceso del texto, un tejer y destejer, que sin embargo no lo extatiza sino que lo mantiene en movimiento. Un movimiento que se va a reproducir en estructuras mayores y menores.

En ocasiones el texto se interrumpe y comienza a empezar.

*The void. How try say? How try fail? No try no fail. Say only.. (108)*

Y recomienza, vuelve a intentar, y todo vuelve a esa dinámica de aparecer y desaparecer:

*On back to unsay void can go. Void cannot go. Save dim go. Then all go.  
All not already gone. Till dim back. Then all back. All not still gone. The one*

*can go. The twain can go. Dim can go. Void cannot go. Save dim go. Then all go. (109)*

El vacío entonces, no puede irse. Depende de la "oscuridad"- "opacidad" para irse.

Vuelve también al tema de la cabeza, el germen de todo, que si es el germen de todo es también el germen de ella misma. Esto produce una contradicción, una imposibilidad, un impedimento: no se puede preguntar por la cabeza, y la cabeza, como el vacío tampoco puede irse si no es junto con la opacidad.

Este impedimento, esta imposibilidad tiene que ver con incluir dentro de la representación aquello le da origen. (Como una cámara y su monitor: si se enfoca el propio monitor ambos aparatos se retroalimentan y estallan.)

También en "El mundo y el pantalón" al hablar ahora de los dos hermanos Van Velde, los describe en una relación de opuestos complementarios:

*Il leur reste, a l'un la chose qui subit, la chose qui est changée; à l'autre la chose qui inflige, la chose qui fait changer.<sup>15</sup>*

En el caso de Beckett habría un intento de realizar las dos labores a un tiempo: el impedimento objeto y el impedimento ojo. Es decir, demostrar al mismo tiempo la imposibilidad de aprehender el objeto y la imposibilidad de representar la imposibilidad del ojo que mira.

Realizar una "literatura teórica" en el sentido en el que Aira describió al teatro del absurdo como un teatro teórico. Una literatura que desmonte los mecanismos de la literatura siendo ella misma literatura, un texto que sea texto y que al mismo tiempo muestre la propia construcción del texto y también, la propia lectura, el tejer y el destejer, el representar y el interpretar, como objeto mismo de la representación y la interpretación. Lograr este objetivo es un impedimento constante. *Est peint ce qui empêche de peindre.<sup>16</sup>*

Cuando vuelve a detenerse en la cabeza, el origen, vuelve a surgir el impedimento: para visualizarla como origen tiene que referirse a la cabeza dentro de la cabeza, y los ojos apretados de la cabeza tienen que mirar al

mismo tiempo para ser parte de las otras sombras (111-112) en el vacío opaco. Aparece entonces la cabeza como cráneo, y permanece la mirada. La cabeza se transforma, como origen y objeto de la representación, en escena y espectadora de todo (Scene - seer).

Bersani y Dutoit<sup>17</sup> dicen al respecto:

*But to originate that perception once again – which is what Beckett does in Worstward Ho- is to collapse the opposition between subject and object; mind may at first be constituted as a space-filled eye. We come into the world with an open head, which means that the world, wherever else it may be, is within the head, the seat and germ of it all, and that the object of our staring may be the head in which staring originates (and in which staring originates a world).*

En esta identidad entre sujeto y objeto, que es imposible en el lenguaje, pues es simultánea y el lenguaje es Tiempo y no puede representar lo simultáneo sino lo sucesivo (El Aleph), en ese instante de imposibilidad, se constituye la parálisis, el impedimento. En este movimiento, el cráneo, como el vacío, es aquello que no puede irse. ( En Vida- Muerte persiste). Los huesos de la cabeza, como restos, como los huesos del lenguaje, es lo único que queda.

Siempre algo persiste entonces, en esa pulverización de cada peldaño del lenguaje<sup>18</sup>, no hay posibilidad para el silencio. El texto vuelve a empezar. Va a intentar usar las palabras referencialmente, pero va a ser una referencia intratextual, nunca en relación con algo externo, el “mundo” tal como aparece representado en el lenguaje común y en el naturalismo, jamás se hace presente como totalidad, quizás sí como fragmento: el orden del lenguaje en el texto es un orden que se está construyendo a sí mismo pero no puede hacerlo. El orden surge en la relación que se pretende entre las palabras y las cosas<sup>19</sup>, el texto entonces comienza a hacer sus propias relaciones:

*Something not wrong with one. Meaning-meaning!-meaning the kneeling one. From now one for the kneeling one. As from now two for the twain. The as one plodding twain. As from now three for the head. The head as first said missaid. So from on. For to gain time. Time to lose. Gain time to lose. As the soul once. The world once.”(110)*

Para el nuevo orden, emplea nuevas palabras, es decir, vuelve a decir (a nombrar) lo dicho antes, lo mal dicho antes. El cuerpo, las sombras, la cabeza; uno, dos y tres.

Las palabras son aquello que permiten empeorar, fallar mejor cada vez con cada nueva formulación, cada tejer y destejer el texto. Y a partir de ellas vuelve varias veces a tratar de empeorar cada uno de los objetos: uno, dos y tres.

*The words too whosoever. What room for worse! How almost true they sometimes ring! How wanting in inanity. (110)*

Al intentar imposiblemente hablar o preguntar sobre la cabeza, sobre el origen, va a preguntar sobre el origen de las palabras. Se va a preguntar de quién son esas palabras que conforman el texto y se va a encontrar con la imposibilidad de preguntar y la imposibilidad de conocer. La respuesta va a ir empeorando: HIM - ONE - IT. IT es la forma en que hasta ahora se refirió a la cabeza y es la “mejor peor” forma que encuentra para responder.

En medio de este texto que aparece y desaparece, que se va y que vuelve surge además otra pregunta: “What when words gone?” Sin palabras no habría para el texto posibilidad de seguir empeorando, de seguir fallando y además, algo notable, la posibilidad de disfrutar:

*Even such words. So enough still. Just enough still to joy. Joy! Just enough still to joy that only they. Only!*

*Enough still not to know. Not to know what they say. Not to know what it is the words it says say. Says? Secretes. Say better worse secretes. What it is the words it secretes say. What the so-said void. The so-said dim. The so-said shades. The so-said seat and germ of all. Enough to know no knowing. No knowing what it is the words it secretes say. No saying. No saying what it all is they somehow say.. (116)*

Las palabras, aquello con lo que se dice, son entonces lo que conducen hacia lo peor, hacia el título (*Worstward Ho*).



Esta labor paulatina de empeoramiento es aquella que otorga la dinámica del texto: el tejerse y destejarse es la sucesión de intentos para empeorar mejor. "Empeorar mejor", otro oxímoron, otra unidad que se muerde la cola.

El texto va a trabajar con algunas escalas lingüísticas:

WORST- WORSE- BETTER- BEST  
LEAST-LESS-MORE-MOST

Me interesan como escalas graduales en relación al oxímoron, esta conjunción de opuestos que se retroalimentan y se autodestruyen en su punto máximo y también en cuanto a la figura de la escalera (Mauthner): como escalas lingüísticas se incluyen y se excluyen al pasar de una a la otra, como dimensión de Tiempo.

*Worse less. By no stretch more. Worse for want of better less. Less best. No. Naught best. Best worse. No. Not best worse. Naught not best worse. Less best worse. Least best worse. No. Least. Least best worse. Least never to be naught. Never to naught be brought. Never by naught be nulled. Unnullable least. Say that best worst. With leastening words say least best worse. For want of worsen worst. Unlessenable least best worse. (118)*

UNLESSENABLE LEAST BEST WORSE. Ese es el resultado de la labor de empeoramiento: la certeza del impedimento, de lo residual imposible de aminorar, de empeorar, aún cuando hay que seguir intentando. (De hecho, WORSE no llega a WORST, PEOR no es todavía, LO PEOR) seguir empeorando, aunque empeorar es también una labor que se muerde la cola, aquello que se aminora, que se escapa, se sigue alimentando. Persiste. Resiste.

*Worse in vain. All gnawing to be naught. Never to be naught.*

Finalmente solo queda el cráneo, pero queda el cráneo. El texto se termina (muere) pero queda en la página.

Queda también como objeto: objeto móvil. Objeto lingüístico y literario: representación de la representación, metalenguaje y metaliteratura en el sentido de Aira; y también objeto visual y objeto fónico, representación del lenguaje escrito y oral.<sup>20</sup>

Desde estos puntos de vista, el tratamiento del lenguaje en Beckett pone en escena, al poner en crisis, el lenguaje en sí mismo. Como instrumento representante de un orden para conocer el mundo, el lenguaje de Beckett se plantea como insuficiente: el lenguaje en sí, como objeto, es incapaz de mirarse a sí mismo, como el sujeto. Su uso intensivo<sup>21</sup> permite llevar al sujeto a un estado de desierto en el cual su lenguaje resiste pero no es posible llegar al conocimiento del mundo ni a la comunicación con otro ser. Sólo queda el lenguaje, la escritura y la lectura. Persistiendo. Resistiendo.

El orden del mundo – la lógica – no se encuentra. Los órdenes individuales – el sujeto – tampoco se encuentran – no hay personajes, ni narradores. El sujeto tampoco puede encontrarse con el mundo. En esa representación, sólo se representa lo que impide representar – Est peint ce qui empêche de peindre. Se escribe lo que impide escribir: un lenguaje que no representa ni al mundo ni al sujeto, ni al objeto ni al ojo.

Como dicen Bersani y Dutoit, *Nohow On* – y *Worstward Ho* – es un texto que falla en el ser mismo: ser texto literario, ser lenguaje, constituir sujetos: representantes, representados y representadores. En ese punto de la disolución, en esa opacidad, en ese fracaso, el texto es exitoso, ha fallado mejor. Es un texto esquelético, ya que es sólo texto.

No hay mundo detrás de *Worstward Ho*, hay texto, lenguaje en camino de la destrucción.

<sup>1</sup> “o buscamos pureza lógica, pero entonces habremos de olvidarnos de toda posible explicación o de análisis reales (...) u optamos por explicaciones concretas, pero entonces abandonamos el ideal de la pureza o la perfección lógica. Wittgenstein optó por la primera posibilidad, Russell por la segunda.” Alejandro Tomasini Bassols *Los atomismos lógicos de Russell y Wittgenstein*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1994. Este autor toma partido explícitamente por la posición de Russell y critica las contradicciones que encuentra Wittgenstein en el lenguaje como inconsistencias de la teoría.

<sup>2</sup> El sujeto cartesiano se construye en el lenguaje. El niño adquiere el orden simbólico del mundo al adquirir el lenguaje y se ubica a sí mismo en el lenguaje, se representa. Según Kristeva el discurso de la literatura está en condiciones de romper ese orden, así como los sonidos del niño antes de adquirir el lenguaje y los del loco, aquel que evade ese orden. En Julia Kristeva *El sujeto en cuestión: el lenguaje poético; El sujeto en Proceso* en *El pensamiento de Antonin Artaud*, Argentina, Calden, 1975.

Ese orden puede entretenerse en la relación que se pretende entre las palabras y las cosas. Foucault intenta explicar esas relaciones estableciendo una comparación con la “afasia”, enfermedad que sufrió Beckett hacia el final de su vida y que puede describir con exactitud algunos de sus procedimientos. En Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, S.XXI, 1993.

<sup>3</sup> Fritz Mauthner *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, México, Juan Pablos, 1976. La traducción al castellano no ha sido completa, se trata de una compilación del original en alemán.

<sup>4</sup> En “La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon. En *Disjecta* London, John Calder, 1983

*Traducción propia:* “Aquí todo se mueve, nada, huye, vuelve, se deshace, se rehace. Todo cesa, sin cesar. Se dirá la insurrección de las moléculas, el interior de una piedra una milésima de segundo antes que se disgregue. Es eso, la literatura.”

<sup>5</sup> “Proust” en *Samuel Beckett Eh Joe y otros escritos* Caracas, Monte Ávila, 1969.

<sup>6</sup> “Dante... Bruno. Vico.. Joyce.” En Samuel Beckett, *Disjecta*, London, John Calder, 1983.

<sup>7</sup> Las comillas obedecen a que *Worstward Ho* forma parte de una “tríada” llamada NOHOW ON, en la que los textos tematizan al tiempo que representan – en Beckett forma y contenido se identifican - distintos problemas que se constituyen dentro del lenguaje y de la representación. En ese sentido, el primero, *Company*, construye la compañía misma a través del accidente morfológico de la “persona” en el lenguaje.

<sup>8</sup> *Worstward Ho* en Samuel Beckett, *Nohow on*, London, Calder, 1992

<sup>9</sup> Todas las citas de Mauthner pertenecen a las Contribuciones a una crítica del lenguaje op. cit.

<sup>10</sup> En César Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.

<sup>11</sup> Aira dice a este respecto: “la memoria sucede en el presente, en lo que pasa, y en ella el pasado se miniaturiza, llega a ser el instante, el relámpago.”

<sup>12</sup> Esto se puede relacionar con otros hiatos e imposibilidades: VER – DECIR – OIR (*Ill seen, ill said*)

<sup>13</sup> Leo Bersani y Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment- Beckett, Rothko, Resnais*, London, Harvard University Presss, 1993.

<sup>14</sup> *Traducción propia:* “les resta, a uno la cosa que improvisa, la cosa que cambió, al otro la cosa que inflige, la cosa que hace cambiar”

<sup>15</sup> “Se pinta eso que impide pintar”. En “Peintres de l’Empêchement” En *Disjecta* op. Cit.

<sup>16</sup> *Op. cit.*

<sup>17</sup> Mauthner, al explicar sus estudios del lenguaje como carrera contra el lenguaje, utiliza la imagen de una escalera por la que al ascender se destruyen los peldaños anteriores. Esto marca la imposibilidad de tener seguidores, por lo tanto el lenguaje siempre persistirá.

<sup>18</sup> Foucault, ver nota 2.

<sup>19</sup> El habla es, desde el punto de vista de Mauthner, un objeto físico: puro sonido. Desde el punto de vista fónico, la lengua oral no es discreta, es decir, no hay “orden” en ese sonido, no hay separación entre las palabras. Beckett

aprovecha y acentúa esa característica mediante la repetición de los sonidos, las palabras que se pronuncian igual, las palabras parecidas que se siguen unas a las otras, incluyéndose (Not Nothing), las preguntas que parecen ser causadas por un dictado, la falta de puntuación, las oraciones inconclusas que crean un sonido concreto, donde las palabras (los objetos) no pueden distinguirse individualmente, y cuando se los empieza a distinguir ya están transformándose en otros y a su vez en sí mismos (*Nohow on*)

Beckett, al estar trabajando con la literatura, es decir con el lenguaje escrito, acentúa y crea una nueva dimensión desde el punto de vista visual: también la repetición de las letras crea continuidad, se obtiene la apariencia de una presencia de todo en todo en todo, una transformación de las mismas letras, un viaje en el tiempo que se pierde, donde las sílabas se repiten en distintas palabras y dan conciencia de la transformación y de la mecánica del lenguaje.

<sup>20</sup> "Uso intensivo" en el sentido de Deleuze- Guattari, por el cual el sujeto puede apropiarse del lenguaje e inscribir nuevas territorialidades que evadan el "orden" que se pretende. Deleuze y Guattari toman la misma imagen que utiliza Mauthner y que éste tomó de Flaubert – *Nous sommes tous dans un desert. Personne comprend personne.*

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.
- Beausang, Michel. "Watt: Logique, démence, aphasie" en Beckett avant Beckett, Paris, PENS, 1984
- Beckett, Samuel. *Nohow on*. London, Calder, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Disjecta*, London, Calder, 1983. Introducción de Rubby Cohn
- \_\_\_\_\_, *Watt*, London, Pan Books, 1976
- \_\_\_\_\_. *Molloy*, Paris, The Olympia Press, 1959, traducción de Patrick Bowles, en colaboración con Beckett.
- \_\_\_\_\_, "Proust" en *Eh Joe y otros escritos*, Caracas, Monte Avila, 1969.

- Ben-Zvi, Linda. "Samuel Beckett, Fritz Mauthner y los límites del lenguaje" en *Beckettiana 5*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996
- Bersani, Leo and Ulysse Dutoit. *Arts of Impoverishment – Beckett, Rothko, Resnais*; London, Harvard University Press, 1993.
- Connor, Stephen. "Watt" en *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*, Oxford and New York, Blackwell, 1988.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El AntiEdipo*, Barcelona, Paidós, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Kafka - Por una literatura menor*; México, Era, 1978.
- Tomasini Bassols, Alejandro. *Los atomismos lógicos de Russell y Wittgenstein*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1994.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, México, SXXI, 1993.
- Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, México, Juan Pablos, 1976.
- Kristeva, Julia. "El sujeto en proceso" en *El pensamiento de Antonin Artaud*, Argentina, Caldén, 1975.
- Peirano, Gloria. "Beckett o el silencio de la memoria" en *Beckettiana 5*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996.

**DOCUMENTOS**

## *EL CONCENTRISMO*

SAMUEL BECKETT

Señor

Es usted el primero que se interesa por este imbécil. He aquí todo lo que sé de él: lo he conocido o, para ser más exactos, él me impuso esta incomodidad, en la vigilia de su muerte, en Marsella. Se me pegó en un sombrío boliche adonde, por ese entonces, tenía yo la excelente costumbre de ir a emborracharme dos veces por semana. "Tiene usted un aire" me dijo "adecuadamente idiota para inspirarme una confianza extrema. "Por fin" continuó -(en nada modifico sus logogrifos)- "por fin y por primera vez tropiezo con un animal que, si doy crédito a mis ojos, está total e idealmente desprovisto de inteligencia, sumergido en una divina y perfecta nadería." Se interrumpió, se sacó el sombrero, y luego, con voz vibrante: "¡Venga un abrazo, hermano mío!" exclamó. Lo empujé con rudeza. Poco faltó para que cayera, palideció, comenzó a toser de un modo tan doloroso que no pude evitar lamentar la violencia de mi gesto. Pero él se repuso rápidamente y me encaró de nuevo, esta vez con una voz a penas perceptible. "Señor" dijo, "¿me permite preguntarle algo?"

"Diga, señor", le dije fríamente.

"Por casualidad, ¿sería usted de Toulouse?"

"Sí, señor." Se sobresaltó, luego se puso a balbucear: "Un favor, señor, nada más que un pequeño favor. Discúlpeme." Sacó de su bolsillo una tarjeta de presentación, escribió rápidamente una dirección al dorso, y me la dio. "En nombre de todo lo que le es máspreciado" me dijo, "vaya a esta dirección mañana cerca del mediodía, presente esta tarjeta, diga que es usted el Toledano, diga que...." Lo corté de llano. "Señor" le dije, "no haré nada y no iré. Yo no lo conozco, usted me ha insultado, usted ...." "Pero sí" insistió, casi con impaciencia,

“pero sí, usted irá.” Luego, con insolencia: “Sería usted tan bestia .....” Se calló. Finalmente, y esta vez con dulzura: “Pero nunca antes del mediodía”, y ahí mismo, salió.

Hice todo lo que me pidió. Había dejado en lo de la conserje un gran paquete dirigido a “mi querido amigo de Toulouse que ha prometido venir.” “¿Quién es este señor? ¿Adónde está?” Le pregunté a la conserje. Ella no contestó. “¿Quién es este idiota? ¿Adónde está?” Estaba furioso. “Parece que ha muerto” me dijo.

Y aquí tiene usted, Señor, todo lo que sé, y le garantizo que para mí es más que suficiente. En el paquete no había otra cosa que los cuadernos que le han intrigado tanto. Los he remitido al conservador de nuestra biblioteca, en primer lugar por desembarazarme de ellos cuanto antes y luego en la esperanza de que, perdidos entre tanta podredumbre de esa casa de muertos y moribundos a nadie más hubiesen podido molestar. No me queda más que expresarle toda la aflicción de que esa noble aspiración no se haya realizado, y rogarle, Señor, agregar mi simpatía y mi más profundo desprecio.

Firmado:

No quedan sino los golpes del incensario intercambiados con una paciencia tan triste entre quien roba y quien manosea una gloria, que son inéditos. Deploro la ausencia de su Serenísima Alteza de Mónaco. Porque soy realmente el primero que viola a este sujeto, y sé con qué violencia son activados los corazones nobles por una materia intacta, aunque no disponga de elementos probatorios de una amistad milagrosa. Intacto y perfectamente oscuro. Ni escándalo, ni sensación. Conserjes, muchos conserjes. Jean du Chas sufría de una verdadera obsesión al respecto y tenía en este sentido una conciencia muy clara. “El conserje” ha escrito en uno de sus cuadernos, “es la piedra angular de todo mi edificio.” Pero nos presenta a un conserje que podríamos llamar ideal, ideal y abstracto, un conserje absoluto, que no sabe chismear. Numerosa indicaciones textuales me inclinan a ver en este motivo casi neurálgico el símbolo de esas terribles manifestaciones de la naturaleza, terribles e irregulares, que laceran la armonía cósmica y desmienten todo aquello por lo cual el artesano de la creación es el prototipo del artista neoclásico y el precario encadenamiento de los meses y de las estaciones un manifiesto tranquilizador y catártico: por

ejemplo, uno de esos chaparrones ex nihilo que marcan, afortunadamente a intervalos muy espaciados, el clima de esta isla. Pero no hay aquí más que una especulación y si he hablado de ello al comienzo de mi discurso es con la finalidad de que tome usted conocimiento lo más pronto posible de la calidad sobria, compacta, diría casi monocroma, del arte chasiano.

Jean du Chas, hijo único, ilegítimo y póstumo de un agente de cambio belga, muerto en 1906 como consecuencia de una enfermedad en la piel, y de Marie Pichon, vendedora de una casa de costura de Toulouse, y nacido bajo la roja sombra de la Basilica de Saint Serin, poco antes del mediodía el 13 de abril de 1906, en los afelpados divagares de un carillón en duelo. A parte de las circunstancias poco edificantes de su muerte, nada sabemos acerca de su padre. Su madre era de origen alemán y mantenía relaciones estables con su abuela, Annalisa Brandau, que dirigía por sí sola y parece, con una habilidad sobrehumana, su pequeña propiedad al borde de la Fulda, muy cerca de Kragenhof, antiguo lugar de veraneo y que ahora no es más que una vaga ruina de techos asfixiados por el oleaje de abetos. Desde los cuatro años él iba ahí todos los veranos con su madre y evoca, en uno de sus primeros poemas, el lento deterioro de toda su vigor de joven Tolosano en esa Tolomea de colofonia. Es a esas experiencias juveniles de fiebre alemana que atribuye la imposibilidad en la que se encontrara a lo largo de toda su vida de disociar la idea de luz de las de calor y de disgusto. Para él no hay espectáculo más exasperante que una puesta de sol ---”deflagración infecta” escribió, “que implica en sus vómitos de paisajista intoxicado la eterna laxitud de Vesper”, y rechaza cierta vulgaridad de tarjeta postal con inclinación hacia la caída crepuscular que sirve de fondo mortecino a la más radiante palidez de Venus. Y celebra el sutil desacuerdo buscado a menudo y vanamente de un guijarro a penas visible contra un frente exangüe.

Descuidado por su madre, sin amigos, enfermizo y presa desde sus años más juveniles de lo que él llamaba “crisis de negación”, atraviesa bien o mal una juventud que no tendrá ni tiempo ni ocasión de añorar. El 13 de abril de 1927 escribe en su diario: “Heme aquí mayor, y a pesar mío y a pesar de todo”, y más adelante: “Estos milagros no motivados no me placen en absoluto”. Las notas de ese día terminan con una frase trazada con tanta violencia que el papel se ha rasgado. He logrado reconstituir la segunda mitad. Hela aquí: “y liny que pegarle a la madre mientras que aún es joven”. Su diario abunda en estas extrañas interpolaciones. Se interrumpe en la mitad de detalles triviales e

íntimos para escribir, entre paréntesis y con letras mayúsculas: "llegué, me senté, me fui" o "los curas siempre tienen miedo" o "usar la propia cuerda para colgarse" o "no tirarle a los demonios sino ángeles". Jean du Chas ha muerto en Marsella el 15 de enero de 1928, en un hotel pequeño. En la antevíspera había escrito en su Diario: "morir cuando no es el momento". La siguiente página, la del 14, no brinda sino reproches a la voluntad de Marsella y de los marseleses, y algunos proyectos de viaje. "Esta ciudad es en verdad demasiado cómica y la fauna demasiado abundante y demasiado declamatoria, sin interés. Folchetto ha muerto siendo un muchacho. Yo también. Una pena. Iré con mi tedio a otra parte. Iré a confesarme a Ancona".

Es justo la fórmula de sus inquietudes, la constelación de todos sus desplazamientos: *ve con tu tedio a otra parte*, el estímulo que termina usándose a fuerza de extenuación. Esta vida, tal como se despliega, vacía y fragmentaria, de la única fuente disponible, su Diario, es una de esas vidas horizontales, sin vértice, todo a lo largo, un fenómeno del movimiento, sin posibilidad de aceleración ni de disminución, puesta en marcha, sin haber sido inaugurada, por el accidente de un nacimiento, terminada, sin haber concluido, por el accidente de una muerte. Y vacía, hueca, sin contenido, abstracción hecha de las vulgaridades mecánicas de la epidermis, las que se cumplen sin que el alma las tome en cuenta. De vida social, ni una marca. Al leer su Diario tenemos la impresión de que para este hombre y fatalmente y fuera de todo acto de orgullo o desprecio, la vida social, la convención social, toda la aburrida y prudente estilización de las aflicciones humanas, amor, amistad, gloria y el resto, que todo esto no es sino una dimensión, o atributo de una dimensión, inevitable, como la fricción, una condición de su adhesión a la superficie de la tierra. De modo que du Chas tenía una vida social como ustedes tienen una vida centripeta, a saber: inconscientemente y con indiferencia, lo que equivale a decir que estaba exento de ella, ya que la indiferencia y la inconsciencia en nada cuadran con la sacrosanta tradición de la bodega y el miedo y la ignorancia y la solidaridad contraída bajo el trueno. Excluyente y excluido, atraviesa el elemento social, sin juzgarlo. Sería maravilloso requerirle un juicio general, una crítica comprensiva de las tendencias locales y actuales. "La fauna es demasiado abundante": he aquí todo lo que puede saber. Siempre la fauna, el misterio aceptado como tal, sin interés, en Marsella como en cualquier lado, salvo que pese demasiado y se esparza demasiado en el espacio, lo oprime, hay que ir a aburrirse a otra parte. Y siempre es así que habla de ello, con constataciones efectivas, sin entusiasmo y sin cólera, lamentándolo, pero sin resentirse con algo

o alguien, como un hombre que diría, antes de pedir su abrigo: "he comido demasiadas ostras".

Tal ha sido su vida, una vida de individuo, el primer individuo europeo después de la expedición a Egipto. Las acrobacias imperiales han acallado el alma leonardiana, envenenado la tranquila virtud de los indiferentes europeos. Bajo la crapulosa égida de un escudero de Corneille la última marca de la cólera dantesca se ha transformado en esputos de jesuita cansado, el cortejo bubónicos apestados que quieren emponzoñar al siglo XIX se organiza en la gloria eterna del primer turista. Es un hecho. Montaigne se llama Baedeker, y Dios viste un chaleco rojo. Unas minorías se movilizan e inventan un vampiro abstracto que llaman la mayoría. Es la apoteosis de la fuerza menor. Una horda de sapos sádicos recorren Europa en búsqueda del asno eternamente extenuado. Raskolnikoff, Rastignac y Sorel se sacrifican y ponen al día el gusto por la Trinidad, triángulo escaleno o símbolo fálico, como quieran, camaradas. Cada cual a su propio amparo. Ibsen prueba que tiene razón. Renan demuestra que no la tiene. Coincidencia. A Anatole France le importa un bledo, a viva voz. Marcel Proust se metamorfosea en espino blanco de tanto fumar. Coincidencia. Y Gide se crucifica en un ángulo de 69 grados porque ha perdido la concordancia del cazador y Fargue se horizontaliza porque ha saturado su repertorio de porquerías y Valéry altera en proposiciones absolutas lo que no ha leído y Mallarmé atenúa en tercera claros de luna lo que jamás ha hecho y todos los demás que conocen afinan sus cornamusas y luego se hacen en cuatro con tal de ejecutar en falso, porque, ¡caramba!, los individuos no van a los conciertos. Finalmente, y para dar término a toda esta crisis del *spleen*, si me atrevo a afirmar ante ustedes que un individuo -(y los invito a cargar sobre esta palabra, vacía desde hace un siglo, toda su virtud prenapoleónica)- que tal individuo ha vivido y ha muerto en medio de nuestras vulgaridades, es porque lo hallo exento de esa exasperación social que necesariamente se ha expresado en rebuznos antisociales, infinitamente menos conmovedores y menos nobles que las más ordinarias explosiones de tristeza asnal. Y ya van dos veces, en el decurso de esta comedia, y en la esperanza de esclarecer mi texto, que he insultado al asno. Le pido disculpas. Me postro ante el más encantador y más tenebroso de todos los animales que, pacientemente, nos hacen el honor de complacer nuestro acceso de ternura. Mas la última afrenta, es la de Esopo, ¡aquél para el que no hay perdón posible, que consiste en hacerlo hablar, a él, al asno. Dios es mi testigo que aún no soy culpable de eso.

Encontrarán que el rubro social ha sido sometido de golpe a una torsión algo prolongada. Y justo es el caso que digamos: a falta de algo mejor. Porque no hay más que eso. Todo está ahí dentro. Si han comprendido por qué du Chas es un individuo mientras que Gide no lo es ni lo será jamás, vuestros males están a punto de terminar. La cosa se explica. Y la membrana chasiana cede ante vuestro paroxismo de presión cerebral. Dispersión del concentrismo.

No he hallado más que un solo pasaje en los Cuadernos que pueda, a pesar de su aspecto revulsivo, dejar en claro este asunto. Hela aquí en su totalidad:

“Hijos míos, mis tiernas enredaderas, destétnense, pongan atención a lo que voy a decirles. Sé que dentro de 10 años no pedirán otra cosa que la de rendirse a mis lares. Ahora bien, mis lares serán exigentes. Por lo menos, tengo motivos para creerlo. Una de esas devociones estridentes y sanguíneas, semejantes a las que el difunto Señor mi padre ha consagrado a la sal de mercurio, en nada los hará progresar. No quiero, hijos míos, ni vuestra aprobación de scala santa ni vuestra inmortalidad de corral. Y es con el fin de ponerme a buen recaudo que les expongo, aquí y ahora, vuestro programa. Ustedes van a llamarse los *Concentristas*. Se los digo yo, yo, inventor del Concentrismo, yo, el Buda biconvexo. Ustedes dirán a sus contemporáneos: -Jean du Chas, ilustre fundador de nuestra orden, inventor del Concentrismo, el Buda biconvexo, hijo único, ilegítimo y póstumo de un agente d cambio belga y de una zorra germano-toledana, los invita, tutti quanti, a un convite religioso-geológico, en el que podrán henchirse, hasta que salten los botones, de santa pitanza bajo la doble forma de lentejas cartesianas y conserjes sintéticos. - Les concederán una breve pausa y luego dirán: - La poesía chasiana, es el estiramiento de una frase en la que los pétalos se abren, un *abra el paso por favor*<sup>1</sup> que se disgrega bajo las meticulosidades de nuestro indomable capitán, que, ¡caramba!, también él, conoció el lustre. Es en su persona que saludamos -y les hacemos el honor de invitarlos a hacer lo mismo- al autor de Discursos de la Partida, concebido y compuesto entre los vapores calientes de la conserjería, de todos los conserjes, caldera<sup>2</sup> de los Neuburg novecenteschi. -Y concluirán obsequiándoles la siguiente definición: - *El concentrismo es un prisma sobre la escalera*. Y he aquí, hijos míos, los flancos de vuestro manifiesto. Engórdenlos. Adiós, hijos míos, y buen provecho. Los devuelvo a sus madres.”

No hay que dejarse burlar por la superficie amarga de este pasaje. Tampoco hay que ver en él una oscuridad que tiene la apariencia feroz en su

premeditación. Du Chas es así. Es uno de esos espíritus que no pueden explicarse. La sola idea de una apología, de la reducción de su sustancia en sollozos universitarios -lo que él denomina: *reductio ad abscentum*- le crispa y trastoca los nervios. No es así que quiere ser entendido. No es así que él entiende el conocimiento. Sus Cuadernos contienen numerosas notas que no dejan duda alguna al respecto. He elegido la más clara y la más susceptible en interesarles por su vigencia:

“Acabo de leer una carta de Proust” escribe, “dirigida ya no sé a quién, a una (o debería decir: a uno) de sus Albertine-Jupien sin duda, donde explica cuáles son las razones por las que no puede, pero no puede de ningún modo, sonarse la nariz el domingo por la mañana antes de las seis. El microcosmo de su tesis, después de haber rodado por todas las alturas de una pagoda invertida de tergiversaciones teleológicas, se arroja cual bólido victorioso y les pulveriza la sensibilidad”. He aquí la última frase de esta carta: - “de modo que me veo condenado, a causa de este funesto encadenamiento de circunstancias que remonta, no lo dude, a alguna coriza merovingia reprimida, parecida a Françoise que, en este preciso momento, acurrucada e invisible contra la caja de resonancia de mi puerta, se inclina sobre el abismo fatal y delicioso de un estornudo titánico, para aspirar los torrentes de lava mucosa que se elevan de las profundidades de moco matinal, ruidoso y volcánico, y asedian las válvulas temblorosas de las ventanillas de mi nariz.”

Jamás pude hallar esta carta. Es posible que du Chas la haya inventado en su totalidad. Es demasiado “a la manera de ....” para ser apócrifa. Pero esto no tiene ningún tipo de importancia. Son las reacciones chasianas las que nos conciernen. Él establece la naturaleza de su gusto:

“Que no pudiese sonarse la nariz los domingos por la mañana antes de las seis, es algo que me parece bastante natural. Pero después de todo el suplicio de clarificaciones ya nada entiendo. ¡Al diablo con sus explicaciones! No hay cosa más indecente que los tics justificados. La locura, a Dios gracia, es indivisible.”

Podríamos sacar una variedad de conclusiones del manifiesto de los Concentristas tal como du Chas la ha esbozado en su Diario. Es una de esas enunciaciones que voluntariamente se dejan reducir en muchas obscenidades para satisfacer la aspiración de cada uno de nosotros hacia las regiones de orden y de claridad. Podrían, por ejemplo, interpretar este Discurso de la Partida como la expresión artística de las evasiones que preceden al suicidio, y “abra



el paso por favor” como el único acto definitivo del individuo que se hace finalmente más que justicia a sí mismo. Sería un “cogito ergo sum” algo sensacional. Y el conserje, ¿el que lo deja pasar? Todo lo que quieran, Dios o la fatiga, pequeño ataque o clarividencia raciniana. Descomposición de los benditos que descienden en espiral. Y aquí lo tienen. Claro y consecuente como los silogismos del Señor Chauvin. O podrían considerar todo esto a la luz de la fisiología. Sería más divertido. Pero lo cierto es que, si insisten en consolidar la Idea, Esa de la que habla, a concretar la Cosa de Kant, no harán más que degradar en comedia de equívocos de Labiche este arte que, semejante a una resolución de Mozart, es perfectamente inteligible y perfectamente inexplicable.

Traducción de Elina Montes

<sup>1</sup> N.d.T.: En el original “*Cordon s' il vous plaît*” refiere a un pedido que solía hacerse antiguamente al conserje, que tenía una cuerda (“cordon”) que manejaba para abrir la puerta de acceso a los edificios. No es posible mantener aquí el sentido de doble movimiento entre estiramiento y apertura del original. Seguidamente, se traduce “conoció el lustre” (tanto en el sentido de “fama” como de “lustrar”) ya que en el original leemos “a connu sa Suède”, donde “Suède” puede ser tanto “Suecia” como “gamuza”.

<sup>2</sup> N.de T.: “poêle” es una palabra que concentra, en este contexto, los distintos significados que se le pueden atribuir. La primera entrada que se nos ofrece es “velo fúnebre con el que se cubre el féretro”; también puede ser “estufa o salamandra” que irradia calor a las habitaciones o, en su última acepción “sartén con mango largo” y por extensión “dominio de una situación” (como en nuestro caso sería: “llevar la sartén por el mango”). El tono irónico que transforma el lugar en la dominante del sistema, hace que los “vapores calientes de la conserjería” puedan ser el fermento creador del nuevo burgo literario (“caldera”), o provenir de la cocina del habitáculo en donde se cuecen los estilos que han de predominar (“sartén”). No podemos -por último- olvidar que el tema del suicidio (de una muerte que no está estrechamente vinculada a una estética) atraviesa el “ensayo” y que, por ende, los “velos fúnebres” novecenteschi también se extienden sobre una tradición que desplaza.

## CEILING

For Avigdor  
September 1981

On coming to the first sight is of white. Some time after coming to the first sight is of dull white. For some time after coming to the eyes continue to. When in the end they open they are met by this dull white: Consciuousness eyes to of having come to. When in the end they open they are met by this dull white. Dim consciuousness eyes bidden to of having come partly to. When in the end bidden they open they are met by this dull white. Dim consciuousness eyes unbidden to of having come partly to. When in the end unbiden they open they are met by dull white. Further one cannot.

On.

No knowledge of where gone from  
Nor of how. Nor of whom. None of

## CIELORRASO

para Avigdor  
septiembre 1981

Al llegar a la primera vista es de blanco. Algún tiempo después de llegar a la primera vista es de blanco mate. Por algún tiempo de llegar a los ojos continúa a. Cuando al final se abren son recibidos por este blanco mate. Ojos de la conciencia de haber llegado a. Cuando al final invitados se abren son recibidos por este blanco mate. Ojos de la conciencia borrosa invitados a de haber venido en parte. Cuando al final invitados se abren son recibidos por este blanco mate. Ojos de la conciencia borrosa no invitados a de haber venido en parte. Cuando al final no invitados se abren son recibidos por este blanco mate. Más no se puede.

Adelante.

Sin saber de dónde se ha ido desde.  
Ni de cómo. Ni de quién. Nada de

whence come to. Partly to. No of how.  
Nor of whom. None of anything. Save  
dimly of having come to. Partly to.  
With dread of being again. Partly  
again. Somewhere again. Somehow  
again. Someone again. Dim dread born  
first of consciuosness alone. Dim  
consciuosness alone. Confirmed when  
in the end the eyes unbidden open. To  
this dull white. By this dull white.  
Further one cannot.

On.

Dim consciuosness first alone. Of  
mind alone. Alone come to. Partly to.  
Then worse come of body too. At the  
sight of this dull white of body too. Too  
come to. Partly to. When in the end  
the eyes unbidden open. To this dull  
white. Further one-

On.

Something of one come to. Some-  
where to. Somehow to. First mind  
alone. Something of mind alone. Then  
worse come body too. Something of  
body too. When in the end the eyes  
unbidden open. To this dull white.  
Further-

dónde vino a. En parte a. Ni de cómo.  
Ni de quién. Nada de nada. Excepto  
borrosamente de haber llegado a. En  
parte a. Con miedo de ser otra vez.  
En alguna parte otra vez. De algún  
modo otra vez. Alguien otra vez.  
Borroso miedo nacido primero de la  
conciencia sola. Borrosa conciencia  
sola. Confirmado cuando al final los  
ojos no invitados se abren. A este  
blanco mate. Por este blanco mate.  
Más no se puede.

Adelante.

Borrosa conciencia primero sola. De  
la mente sola. Sola llegada a. En parte.  
Luego peor llegada del cuerpo  
también. A la vista de este cuerpo  
blanco mate también. También  
llegado. En parte. Cuando al final los  
ojos no invitados se abren. A este  
blanco mate. Más no se

Adelante.

Algo de uno llegado a. A alguna  
parte. De algún modo. Primero la  
mente sola. Algo de la mente sola.  
Luego peor llegó el cuerpo también.  
Algo del cuerpo también. Cuando al  
final los ojos no invitados se abren. A  
este blanco mate. Más-

On.

Dull with breath. Endless breath.  
Endless ending Breath. Dread darling  
sight.

Samuel Beckett

Adelante.

Mate por el aliento. Aliento sin fin.  
Aliento sin fin terminando. Temida  
querida visión.

Samuel Beckett

"Ceiling": AA.VV., ARIKHA, London: Hermann, 1985.  
Trad. de Laura Cerrato



Harmon, Maurice (ed.). *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. London: Harvard University Press, 1998. 486 páginas.

La publicación de la correspondencia entre Samuel Beckett y Alan Schneider constituye, indudablemente, uno de los eventos más importantes para la comunidad beckettiana. Editado por el profesor Maurice Harmon (University College Dublin), el presente volumen documenta, con lujo de detalles, la evolución de la relación profesional que, dramaturgo y director, mantuvieron de manera epistolar durante casi tres décadas.

La correspondencia -que se inicia con una carta de Beckett (14 de diciembre de 1955) y concluye con una de Schneider (2 de marzo de 1984)- se compone de unas 500 cartas, postales, telegramas y notas de producción, en las que ambos intercambian comentarios sobre diferentes temas: las producciones de Schneider en los Estados Unidos (de obras beckettianas y de otros dramaturgos), las puestas en escena de las piezas de Beckett en Europa, discusión de detalles técnicos y conceptuales, la evolución de los ensayos, impresiones sobre de la labor actoral, apreciaciones respecto a otros autores y directores y sus obras y realizaciones, la recepción del público y de los críticos.

La presente recopilación nos propone descubrir un retrato interior de Beckett diferente al que delinean incesantemente sus críticos ["Impatient with elaborate interpretations of his work, and of what he continues to regard, with considerable justice, as misunderstanding, Beckett insists on the simplicity of means by which his works lives" (p. ix)]. En sus cartas, el autor críptico que se niega a brindar cualquier tipo de interpretación que posibilite dilucidar su obra, se transforma en un intérprete bien predispuesto, que comparte con el director todos y cada uno de los aspectos de su arte; un creador abierto a las sugerencias, paciente ante las inquietudes y demandas de su *parteneire* pero minuciosamente preciso y decidido en sus indicaciones, profundamente involucrado en la complejo proceso de materializar y plasmar en el escenario la intrincada magia de su inventiva.

El incesante flujo epistolar también registra innegables méritos por parte de Alan Schneider [“(…) a rigorous attention to technical matters; an affective nature that enabled him to respond openly to each new Beckett play; an appreciation of the finer points in a script; a persistence in getting deeper and surer understanding of the play in hand; an appreciation that every action contributes his own visual and vocal individuality; and an ability, and a policy, of getting his cast to work together.” (p. ix)], sin embargo, y teniendo en cuenta la incesante serie de apropiaciones descentradas de la obra de Beckett surgidas durante la última década, creemos que solo dos perduran como fundamentales: su formidable *receptividad* a las innovaciones técnicas que exigían las composiciones beckettianas y su fidelidad y confianza a la intención conceptual y estructural del autor. Resulta innegable que Schneider ha sido quien mejor comprendió de qué manera quería Beckett que se representaran sus obras, subordinando sus aspiraciones personales a la deseos del autor.

En virtud de la perspectiva del teatro (post)moderno, que autoriza a actores y directores a re-crear de manera autoritariamente subjetiva una pieza teatral, en función de una mayor inteligibilidad estética -llegando incluso al extremo de vaciar la misma de sus elementos esenciales-, sería lícito pensar a Schneider como “el último director genuinamente beckettiano” [“Trusting Beckett’s directions, he used them to discover levels of meaning through scrupulous adherence to what the playwright wanted, believing that the truth was discoverable in that way and that to do otherwise would be to muffle the play’s integrity and purity.” (p.ix)].

La edición de la correspondencia hecha por Harmon es sencillamente sorprendente. Las cartas conservan la fecha y el lugar en el que fueron escritas y cuentan con innumerables notas que aportan datos significativos que permiten reponer el contexto de las mismas (nombres, lugares, eventos, cartas anteriores que se han perdido, etc.). Quizás el único defecto sea la falta de una división temática (por obras o producciones) o cronológica, hecho que agilizaría la búsqueda de un suceso en particular. *No Author Better Served* constituye una perfecta mirada radiográfica de la relación entre Beckett y Schneider, síntesis alquímica de la complementariedad entre dramaturgo y director, que hace del hecho teatral, un evento único e irrepetible.

Juan Carlos Nicora

Locatelli, Carla. *Unwording the World: Samuel Beckett’s Prose Works After the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. 275 páginas.

Carla Locatelli, en su prefacio al presente volumen, sintetiza el objetivo de su estudio: “*Unwording the World: Samuel Beckett’s Prose Works After the Nobel Prize* investigates the successful realization of the Beckettian project to produce a ‘literature of the unword,’ and examines the hermeneutical and epistemological implications of such an innovative attempt. It also illustrates how Beckett’s structural and semiotic subtractions contribute to an unprecedented and unforeseeable development of postmodernist writing.”

En la *German Letter of 1937*, Samuel Beckett delineaba la génesis de su poética: “On the way to this literature of the unword, which is so desirable to me, some form of Nominalist irony might be a necessary stage.” Tomando como punto de partida la noción de “literatura de la despalabra”, y entendiendo por esto una estrategia comunicativa de la sustracción, genuinamente beckettiana, basada en una serie de cuidadosas y sucesivas reducciones que demuestran que la denominada “realidad” no es más que el resultado de la unificación conceptual de la experiencia, la autora aborda una lectura sistemática de la *Segunda Trilogía* en función de las relaciones contextuales con sus producciones anteriores, en el interior mismo de la matriz intelectual interdisciplinaria del siglo XX.

Este trabajo propone un análisis de *Company* (1980), *ill seen ill said* (1982) y *Worstward Ho* (1983) -las composiciones en prosa más significativas que Beckett haya escrito luego de recibir el Premio Nobel de Literatura en 1969- que hace evidente la puesta en práctica de la “literatura de la despalabra” como un proceso comunicativo de sustracciones lingüísticas que deconstruyen los conceptos del mundo que percibimos como real, enfatizando así, la imposibilidad de evitar cualquier tipo de representación e interpretación, y al mismo tiempo, la emergencia del lenguaje como una forma de representación donde toda realidad, ya sea física o mental, se vuelve obligatoriamente visible [“Beckett’s ‘Second Trilogy’ shows that only the strategic practice of unwording produces a designative suspension, rather than a refusal of naming, so that (the

visibility of) the world can be shown as the result of our unavoidable interpretative representations.”]

*Unwording the World* se compone de una introducción y dos partes, cada una dividida en tres capítulos con profusas notas. “Introduction” (pp. 1-46) sugiere que la obra beckettiana constituye un corpus abierto de jeroglíficos, universo de símbolos de un idiolecto personal, delineados por una teoría estética en permanente evolución, que se resiste a ser interpretada y que culmina en una serie de composiciones altamente creativas e innovadoras. Locatelli argumenta que una “hermenéutica de la sospecha”, típica de una primera etapa en la que el lenguaje es utilizado para examinar la realidad, y ésta, a su vez, es empleada para denunciar las falsificaciones del lenguaje y la literatura, se convierte en una “hermenéutica de la experiencia”, presente en la última etapa, consciente de la imposible escisión entre realidad y lenguaje [“Beckett’s works remain ‘hieroglyphics,’ not only because time proves that many new possibilities of reading develop around and because of them, but also because the resistance to a final semantic appropriation of their meaning compels interpretations to multiply, ever to be engulfed by ‘an art that is perfectly intelligible and perfectly inexplicable.” (p. 3)].

Este capítulo introductorio analiza diferentes aspectos fundamentales de la obra de Beckett tales como la evolución de los diferentes usos y concepciones del lenguaje entre los primeros trabajos y los últimos, tomando como eje las coordenadas epistémicas de sujeto, tiempo y espacio; el carácter intrínsecamente filosófico y hermenéutico de su producción literaria; la vaguedad y la polivalencia artística como formas de resistencia que enriquecen los estudios culturales. De esta manera, los aspectos más interesantes de su escritura se articulan con los diversos enfoques teóricos de pensadores de la talla de Heidegger, Gadamer, Derrida, Blanchot, Bataille, y las contribuciones críticas de renombrados especialistas de la comunidad beckettiana. La última sección enuncia la tesis principal del estudio de Locatelli: “(...) Beckett’s writing constitutes a movement from representations to the representation of representation. Not only are specific images, phrases, narrative conventions, and structures constantly unworded throughout the canon, but by so doing Beckett is probing into what today seems the elementary structure of our interpretation of reality or the simplest, basic mode of our being in the world (p. 29).

El primer capítulo [“*Typologies of Meaning in Beckett’s Narratives*” (pp. 49-79)], documenta la transformación y evolución del proceso de producción de sentido en la estructura narrativa. Se distinguen tres etapas: una etapa temprana (hasta principios de los años 60) de fuerte actitud crítica hacia el realismo, plena conciencia del medio y rechazo de la tradición literaria, caracterizada por la sospecha lingüística, cuyos temas centrales giran en torno a dualidades -arte/vida, cuerpo/mente, mundo interior/mundo exterior-; una etapa intermedia (durante los años 60 y hasta mediados de los 70) de transformación de las primeras anti-novelas en no-novelas por medio de estructuras negativas y auto-reflexivas, caracterizada por la crítica solipsista de la mente, cuya temática principal comprende las limitaciones epistemológicas subjetivas; una última etapa (a partir de mediados de los años 70) de uso y concepción epistemológica del lenguaje, de combinaciones recurrentes de diégesis y mimesis, caracterizada por la crítica y la aceptación de la visibilidad lingüística, cuyo tema fundamental reside en la inevitable dialéctica entre interioridad y exterioridad. Los aportes teóricos de Bataille, Blanchot, Barthes y Ricoeur, constituyen valiosos marcos de referencia para interpretar la complejidad del proceso semiótico [“The design behind all of Beckett’s works concerns the discovery and investigation of the linguistic nature of experience. If it takes so many expressive forms, it is because the variety of linguistic experience is manifold, especially when language usage, rather than metalanguage or linguistic description, constitutes both the instrument and object of investigation.” (p. 54)].

El segundo capítulo [“*Comic Strategies in Beckett’s Narratives*” (pp. 80-111)] releva el concepto de lo cómico, a partir del análisis de Eco, y sus variantes en la prosa de Samuel Beckett. Aquí también distingue tres etapas: una etapa temprana que transgrede el discurso canónico, creando disyunciones semánticas y referenciales, en la cual lo cómico es paródico e interliterario; una etapa intermedia metarranativa que explota la interdiscursividad valiéndose de la repetición y la contigüidad para producir conexiones lingüísticas (que tienen sentido y, al mismo tiempo, son incongruentes), en la que transforma lo cómico conceptual en incoherencia irresoluble; una última etapa esencialmente discursiva, que apela a una nueva forma de ironía, en la cual lo cómico de lo absurdo se vuelve lo absurdo de lo cómico. Locatelli confronta este relevamiento con una serie de definiciones efectivamente esclarecedoras

basadas en las investigaciones de Van Dijk, Tynianov y los formalistas rusos, las vanguardias, Bajtin, de Man y Derrida ["The comic in Beckett's prose works reveals itself as a progressive means of destabilization of cultural habits of sign production, as he moves from a hermeneutics of suspicion to a praxis of denunciation, and finally opens onto a deconstructive practice closely connected with the problematics of communication." (p. 87)].

El tercer capítulo ["*Beckett's Theater Since the 1970s*" (pp. 113-153)] explora de manera exhaustiva las conexiones estéticas e ideológicas existentes entre las piezas para teatro y las obras en prosa escritas durante los años 70 y 80. Los ejes que articulan esas conexiones incluyen la puesta en abismo de la obra dentro de la obra y la recurrencia de temas esenciales en la obra beckettiana tales como el problema de la reproducción estética de la realidad, la problemática de la reproducción de la relación entre lo visible y lo comunicable, el dilema de la auto-identificación y la cuestión de la temporalidad. Las formulaciones de Artaud, Kierkegaard, de Man, Deleuze y Nietzsche, permiten delimitar un espacio semántico de convergencia entre las producciones dramáticas y las narrativas desde donde reformular las asociaciones de interdependencia entre realidad, percepción, representación e interpretación ["Beckett's theater deconstructs the performative figurality of language through the literality of a theatrical performance. He doubles the performance of figurality by using theatrical signs, signs that show the fact that what is shown can be shown only because it has already been said and seen." (147)].

Locatelli, en la segunda parte de *Unwording the World*, investiga minuciosamente la aplicación de las estrategias, recursos y elementos de la "literatura de la despallabra" a las diferentes problemáticas postuladas en los textos que conforman la *Segunda Trilogía*. Desplegando un dispositivo crítico interdisciplinario conformado por las investigaciones de Freud, Lacan, Husserl, Barthes, Pierce, Derrida y de Man, los capítulos siguientes teorizan sobre las sucesivas estrategias de sustracción, dando cuenta de un movimiento de eliminación constante de la escritura que se repliega sobre sí misma y se vuelve autorreferencial.

El capítulo cuarto ["*Beyond the Mirror and Below the Concept: The 'I' as Company*" (pp. 157-187)] indaga la (im)posibilidad de situar un sujeto

por medio de un discurso, en el cual la ausencia de definición atenta contra el proceso de definición de la identidad. La palabra como vehículo de verificación de aquello que es exterior a la consciencia, la fragmentación y la negación de una unidad monolítica en la constitución del "yo", la disolución de los límites entre mimesis y diégesis en la representación narrativa y la cuestión de la auto-visibilidad y la auto-identificación de esa consciencia que intenta percibir sus propios límites, son los ejes abordados ["The reading of *Company* addresses the implications of pronominalization and sees the text as a pronominal action through which the self identifies as 'I'" (p. 33)].

El quinto capítulo ["*Visibility, Semiosis and Representation in ill seen ill said*" (pp. 188-224)] intenta clarificar la compleja estructura de los modos de "ver" y los modos de "decir", en términos de la relación entre sujeto y objeto, ambos modalizados *en y por* un espacio –tanto interior como exterior–, a la vez que analiza las observaciones epistemológicas sobre la percepción y la (inter)traductibilidad de la visión y la palabra ["(...) I wish to demonstrate how literary diegesis is an instrument of investigation of the scope and extension of semiosis, and how much is yet to be known about our interpretations and, consequently, about our interpreted world." (p. 34)].

El último capítulo ["*Worstward Ho: The Persistence of Missaying Against the Limits of Representation*" (pp. 225-270)] desarrolla la idea de lo "real" como un proceso en el cual, quien percibe y aquello que es percibido, se encuentran inscriptos en una diacronía de la referencia. Esta última obra supone, por así decirlo, alcanzar el *grado cero*, la estrategia de la "despalabra" llevada al extremo, develando (y revelando) una representación que se vuelve *representación de la representación* ["After all the process of 'voiding' happens in 'real' life, where 'everything is always endlessly ending'" (p. 36)].

Al concluir su prefacio, Locatelli escribe: "News of Samuel Beckett's death on December 22, 1989 reached me as the final copy of this book was being prepared. The implications of this loss cannot yet be fully assessed, even if Beckett's presence will never be obliterated from Western culture."

*Unwording the World* es un preciso, lúcido y sorprendente estudio que conjuga los más relevantes enfoques lingüísticos, filosóficos, psicoanalíticos y

epistemológicos de nuestro tiempo; un inteligente mapa de lecturas y de discursos que interactúan entre sí, intentando esbozar la secreta topología del universo beckettiano.

Juan Carlos Nicora

Laura Cerrato. *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

La edición de Fondo de Cultura de esta nueva obra de Laura Cerrato debiera alertarnos, desde su misma presentación, acerca de un posible encuentro con soluciones definitivas o definitorias: el título aparece tachado, *Génesis de la poética de Samuel Beckett*, lo que sugiere - quizás - un desplazamiento hacia su subtítulo *Apuntes para una teoría de la despalabra*. Desde esta primera aproximación, que es el diseño de tapa, nada promete ser más provisorio. Si no hallaremos la génesis de una poética y tampoco una teoría, ¿es que hemos de contentarnos, entonces, con meros apuntes?

*No se pueden comprender enseguida cosas que están hechas para ser comprendidas indefinidamente.*

La cita de Francis Ponge, uno de los epígrafes al capítulo V, "Consideraciones finales", tiene - para aquél que esté a punto de concluir la lectura - el destello epifánico contenido en lo inefable y, a la vez, una variante posible para una definición de la honestidad intelectual. Esto último, sin embargo, no debería escapársele a nadie que conozca la trayectoria de Laura Cerrato en el campo de la investigación, a nadie que sepa hasta qué punto su producción en esta área se asocia internacionalmente a la obra de Samuel Beckett. Tampoco debiera serle ajeno a aquél que - aún desconociendo los antecedentes académicos de la autora - haya transitado por ese poder absoluto del enunciado poético que parece volverse explícito - precisamente - en la aceptación del valor intrínseco de lo inacabado; mas esto no debe serle desconocido a la

Laura Cerrato poeta, cuando pide "Déjame tener mis alusiones privadas / para poder compartirlas con vos".

Es engañoso, entonces, pensar que aquello que se ofrece - en primera instancia - como provisorio se retraiga del relevamiento metódico de los materiales o de la metodología que se elige y se aplica a la hora de presentarlos. También sería engañoso pensar que el camino hacia el texto "definitivo", por los vaivenes de sus borradores y notas, se ofrezca al lector sin ese nexo analítico que ilumina las probabilidades de existencia del texto último. Si bien es cierto que muchos prefieren albergarse en las certidumbres de una teoría, en la hipótesis significada en *Apuntes para...* podemos sentir más el convite a la experiencia de la lectura que los presupuestos que hallen, a posteriori, un lugar de privilegio en la clausura del sentido. Ya en la "Introducción", el presentimiento se concreta al vernos involucrados en todas las preguntas que la autora se hace confrontándonos (en el vértigo de una escritura que ha *en-marcado* en sus pre-textos y sus post-textos al entero siglo XX) con la totalidad de la obra de Beckett. Para un lector asiduo de la producción de este autor, las preguntas, necesariamente, convocan. "¿Es Beckett moderno o postmoderno?", "¿Qué Beckett elegiría yo para este fin de milenio?", "¿Qué es lo que nos conforta en épocas de malestar?"

Aun cuando "Beckett" y "malestar" suelen ser términos frecuentemente homologables, ¿Cómo encontramos con el Beckett que "conforta"? Es difícil incluirlo en la primera serie, a menos que podamos aceptar que es en la interrogación misma donde el ser halla consuelo y significación. Pero esta es, también, la ventura de la impermanencia: debemos aceptarla si aceptamos el convite, porque esa es la *quest* que constituye - a nuestro entender - una de las premisas esenciales que recorre todo el texto. Esta última abarca, a un tiempo, no sólo la confrontación con un objeto (este texto, los textos de Beckett), hecho en la confluencia y el diferir de palabras y de los silencios de las que éstas emergen, sino también con un sujeto eventual implicado en su lectura; ambos participan de una misma y única experiencia, ambos - por un momento - depositan en el lenguaje una alianza momentánea.

En *Génesis de la poética de Samuel Beckett* Laura Cerrato nos ofrece la inusual posibilidad de ir hacia el cuerpo central del libro (el *dossier* de



*Mirlitonades*) para que podamos experimentar las vacilaciones del enunciado poético en tránsito hacia su última versión (la publicada). Podemos ir hacia el centro eludiendo los marcos analíticos y esta es una opción teórica fuerte: que el texto y su despliegue hacia esa versión (provisoriamente) final se entreguen al lector desprovistos de notaciones e interferencias. Las notas están ahí, rodeándolo, para evitar “un exceso de interpretación”, en un distanciamiento notable que se muestra generoso cuando nos dice: “he reservado para una sección aparte mis propias interpretaciones, comentarios y relaciones intertextuales, ya que la idea era proponer un *corpus* lo más objetivo posible y perfectible para los estudiosos de la poesía de Samuel Beckett.”

Decir que el aparte me ha parecido notable quizá precise una ejemplificación, pero estimo a estos fines más que suficientes las palabras que inician “Algunos comentarios al *Dossier* genético de *Mirlitonades*”. Creo, en efecto, que lo que ahí se dice excede los márgenes del *comentario crítico* para llevarnos hacia una inteligibilidad cuya índole se acerca al de la misma habla poética. Al referirse al *scrap* de la primera página del cuaderno *Mirlitonades*, la autora dice con respecto a *ciel* tachado y su reemplazo por *nuit* :

Aquí es donde se da la más sugestiva de las correcciones. Beckett abrevia los pasos de la acción de apagar la luz para ver la oscuridad, fuera de la ventana, cargándolos de una mayor sugerencia poética. *Le ciel* cede su lugar a *la nuit* y la yuxtaposición de *êteindre/voir*, en su insinuación de *oxymoron*, crea nuevas connotaciones para un gesto cotidiano y doméstico. Apagar y ver quedan de este modo asimilados, como la videncia y la ceguera, desde el Tiresias de Sófocles. La opción por *la nuit* en lugar de *le ciel* hace más efectivo el *oxymoron*. También lo hace más literal y preciso: no se ve el cielo, sino la noche, con todo lo que esto tiene de abstracto. (53)

La notación acompaña nuestra lectura, hace que nuestra mente se desplace desde las diferentes “versiones” del poema al entero contexto de la obra beckettiana, nuestra mirada se detiene entonces sobre cada tachadura y posibles reemplazos para volverse atenta a lo minimal, más precisa y sensible que antes ante el cambio poco perceptible y, de algún modo, sabemos algo más acerca del por qué de la versión última. Por cierto, y afortunadamente, no hay

saturación interpretativa sino un repliegue armonioso y amoroso sobre el texto, esto es lo que puede devolvemos sin sobresaltos ni forzamientos al ejercicio íntimo de la lectura: “*rentrer / à la nuit / au logis / allumer ...*”. Este tipo de señalamientos desde el aparte coincide en su tono con aquello que Cerrato nos confiesa acerca de sus preferencias actuales con respecto a la escritura de Samuel Beckett:

Buscaría más bien en las obras breves del final, lo que me habla más directamente a mí, en tanto individuo, de mi soledad, de la locura que nos cerca, de los ritos cotidianos que nos dan la ilusión de salvarnos, de la palabra que, a pesar del vaciamiento de significado al que ha sido sometida, es lo único que nos liga todavía a nosotros mismos. Y de la palabra no como fulgurante despliegue de fuegos de artificio, sino como interminable e irrealizable periplo hacia el silencio. La palabra como despalabra. (19)

Es evidente que una búsqueda como la que estas palabras revelan implica el mayor grado de acercamiento posible a los textos. Y, seguramente, esta proximidad tiene mucho que ver con la cuidadosa articulación entre el análisis y el dossier poético. No de otro modo podría ejercerse tan plásticamente esa difícil dialéctica entre la objetividad de quién entrega el material y la subjetividad de quién se involucra íntimamente en la lectura del mismo, ofreciendo el devenir de los poemas mínimos en sus múltiples y deslumbrantes sucesiones. Un recorrido, este último, que se completa en el capítulo tercero, “La autotraducción”, para dar cuenta de esa tarea de *fabbro* que Beckett llevó a cabo a lo largo de toda su vida, luchando permanentemente con un material lingüístico demasiado exuberante “para lograr una *literatura de la des-palabra* que no dejara sin embargo de ser palabra”.

La última parte del libro atañe específicamente a la lectura de los manuscritos de las obras de teatro y Lucas Margarit (docente de la carrera de Letras y uno de los más antiguos investigadores del equipo dirigido por Laura Cerrato) señala en primer término *¿Qué significa leer un manuscrito?* las dificultades por las que atraviesa el que se atreva a ir más allá del texto publicado. Desde el punto de vista del investigador, puesto a cotejar las versiones, Lucas Margarit también es impulsado a confesar una paradójica derrota de la que participa todo el que se lance a la aventura de intentar desliar los hilos del

entramado final. Paradoja de un fracaso que se admite porque al igual - nos atrevemos a pensar - se admite el goce de vislumbrar los materiales que pueden intervenir en una composición:

.... cuando hablamos de manuscritos y/o textos inéditos, no sólo encasillamos versiones, pre-textos de textos que luego fueron editados, documentos a los que podemos llamar *textuales*, pero también existen otros a los cuales denominamos *paratextuales*. Nos referimos aquí a las cartas, cuadernos de notas, etc. donde podemos encontrar citas, nombres o datos ...

Los manuscritos de Samuel Beckett y su producción - tal como llega hacia nosotros - detonan la *myse en abyme* de una biblioteca ideal que sólo nuestro deseo (ya que no nuestra posibilidad) pueden abarcar. Los dos capítulos siguientes ("*Waiting for Godot* y el manuscrito inconcluso" y "*Rockaby*: manuscritos del poema escénico") nos revelan algunas diferencias significativas entre los manuscritos y la versión "definitiva" de las obras. A veces - como en el caso de los poemas - las modificaciones son mínimas (y diversa su posibilidad interpretativa que va de la reducción a la simplificación), pero la posibilidad de cotejarlas abre - como dije anteriormente - un espacio para la ejemplificación de ciertas voluntades autorales altamente reveladoras. Un ejemplo de esto lo tenemos en:

*Lucky falls, drops everything and brings down Pozzo with him.*  
(WG, 77)

Lo que se modifica con un agregado:

*Lucky falls as in Act 1, drops everything and brings down Pozzo with him* (TN, 70)

Con lo cual se retoma nuevamente la idea de continuidad entre los dos actos y de repetición en cuanto estructura especular .... (195)

El libro se cierra con las conclusiones a cargo de Laura Cerrato. Las mencioné al principio de esta nota, cuando cité el epígrafe de Francis Ponge, pero es necesario volver a ellas (ceranos ya a la conclusión). Necesario aunque sea para repetir estas palabras:

Reconocer la esencia y la direccionalidad decididamente poéticas de toda la escritura de Beckett, creo, es la mejor garantía contra las "interpretaciones" y las lecturas desviadas que tanto lo preocuparon. Después de todo, la paráfrasis es lo que menos conviene a un poema. Es, si se quiere, lo contrario de esa *unword* que buscó toda su vida. (207)

Una declaración que nos devuelve a la actividad esencial de la lectura, que nos devuelve a la escritura de Samuel Beckett provistos, ahora sí, de la iluminación oportuna y adecuada de una exégesis de fines del siglo XX: la cuidadosa y esclarecida notación del aparte.

Elina Montes

*Play* en el Centro Cultural Recoleta (Ciudad de Buenos Aires).  
Actuación y puesta en escena: Julieta Aure, Javier Rodríguez e Irina Alonso.  
Estreno: 11 de mayo de 2001.

A modo de síntesis argumental, el programa que acompaña esta puesta en escena apunta únicamente lo siguiente:

*Tres urnas. Tres cabezas que asoman.*  
*Una luz, un ojo que ilumina sus rostros y los hace hablar una y otra vez.*  
*Contar una historia: marido/mujer/amante, triángulo eterno.*  
*La misma historia atravesada por tres voces que ansían la oscuridad, el imposible silencio, la imposible paz.*

*Play* -escrita por Samuel Beckett entre 1962 y 1963- es precisamente eso... y también, mucho más. Es un ejercicio perfecto de sincronización entre tres actores que deben decir sus parlamentos al ritmo de un reflector que se enciende y se apaga, una y otra vez, marcando, dirigiendo y entrecortando cada una de las entradas de los respectivos monólogos. Es un impecable contrapunto en el que palabra y silencio son conjurados por una luz infernal que de manera mecánica y precisa, escinde la oscuridad haciendo aparecer

entramado final. Paradoja de un fracaso que se admite porque al igual - nos atrevemos a pensar - se admite el goce de vislumbrar los materiales que pueden intervenir en una composición:

... cuando hablamos de manuscritos y/o textos inéditos, no sólo encasillamos versiones, pre-textos de textos que luego fueron editados, documentos a los que podemos llamar *textuales*, pero también existen otros a los cuales denominamos *paratextuales*. Nos referimos aquí a las cartas, cuadernos de notas, etc. donde podemos encontrar citas, nombres o datos ...

Los manuscritos de Samuel Beckett y su producción - tal como llega hacia nosotros - detonan la *myse en abyme* de una biblioteca ideal que sólo nuestro deseo (ya que no nuestra posibilidad) pueden abarcar. Los dos capítulos siguientes ("*Waiting for Godot* y el manuscrito inconcluso" y "*Rockaby*: manuscritos del poema escénico") nos revelan algunas diferencias significativas entre los manuscritos y la versión "definitiva" de las obras. A veces - como en el caso de los poemas - las modificaciones son mínimas (y diversa su posibilidad interpretativa que va de la reducción a la simplificación), pero la posibilidad de cotejarlas abre - como dije anteriormente - un espacio para la ejemplificación de ciertas voluntades autorales altamente reveladoras. Un ejemplo de esto lo tenemos en:

*Lucky falls, drops everything and brings down Pozzo with him.*  
(WG, 77)

Lo que se modifica con un agregado:

*Lucky falls as in Act 1, drops everything and brings down Pozzo with him* (TN, 70)

Con lo cual se retoma nuevamente la idea de continuidad entre los dos actos y de repetición en cuanto estructura especular .... (195)

El libro se cierra con las conclusiones a cargo de Laura Cerrato. Las mencioné al principio de esta nota, cuando cité el epígrafe de Francis Ponge, pero es necesario volver a ellas (ceranos ya a la conclusión). Necesario aunque sea para repetir estas palabras:

Reconocer la esencia y la direccionalidad decididamente poéticas de toda la escritura de Beckett, creo, es la mejor garantía contra las "interpretaciones" y las lecturas desviadas que tanto lo preocuparon. Después de todo, la *parálisis* es lo que menos conviene a un poema. Es, si se quiere, lo contrario de una *unword* que buscó toda su vida. (207)

Una declaración que nos devuelve a la actividad esencial de la lectura, que nos devuelve a la escritura de Samuel Beckett provistos, ahora sí, de la iluminación oportuna y adecuada de una exégesis de fines del siglo XX: la cuidadosa y esclarecida notación del aparte.

Elina Montes

*Play* en el Centro Cultural Recoleta (Ciudad de Buenos Aires).  
Actuación y puesta en escena: Julieta Aure, Javier Rodríguez e Irina Alonso.  
Estreno: 11 de mayo de 2001.

A modo de síntesis argumental, el programa que acompaña esta puesta en escena apunta únicamente lo siguiente:

*Tres urnas. Tres cabezas que asoman.*  
*Una luz, un ojo que ilumina sus rostros y los hace hablar una y otra vez.*  
*Contar una historia: marido/mujer/amante, triángulo eterno.*  
*La misma historia atravesada por tres voces que ansían la oscuridad, el imposible silencio, la imposible paz.*

*Play* -escrita por Samuel Beckett entre 1962 y 1963- es precisamente eso... y también, mucho más. Es un ejercicio perfecto de sincronización entre tres actores que deben decir sus parlamentos al ritmo de un reflector que se enciende y se apaga, una y otra vez, marcando, dirigiendo y entrecortando cada una de las entradas de los respectivos monólogos. Es un impecable contrapunto en el que palabra y silencio son conjurados por una luz infernal que de manera mecánica y precisa, escinde la oscuridad haciendo aparecer

tres cabezas parlantes. Un sutil juego metateatral: puro ensayo de la representación y re-presentación de un ensayo.

La obra comienza con tres urnas funerarias en la oscuridad de las cuales asoman las cabezas de un hombre (H), su mujer (M1) y su amante (M2). Situados en una especie de limbo, prisioneros de un tiempo infinito y ajenos cada uno a la existencia de los otros, aislados pero juntos, son sometidos al interrogatorio de una luz inquisidora que los fuerza a hablar por turno. La obligación de expresar deviene en relato de una situación perteneciente al pasado —un triángulo amoroso y su correspondiente cronología de eventos— articulado desde tres puntos de vista diferentes, que se repite incesantemente. Esta enumeración de detalles domésticos y triviales del pasado se complementa con una serie de observaciones referidas a la situación de un presente eternizado, combinando por momentos lo cómico, lo serio y lo irónico. Víctimas de un tormento que no tiene fin, estas figuras espectrales ignoran la verdadera naturaleza de esa *vida postmortem* que las mantiene confinadas a las urnas; condenadas a recordar y a revivir su existencia, una y otra vez, mediante las palabras, ansían una utópica liberación en donde la oscuridad y el silencio los alivien.

La pieza presenta dos recursos innovadores que caracterizaron a algunas dramáticas de las décadas del 70 y del 80. En el aspecto técnico, el uso de una fuente de luz que conecta y desconecta tanto la acción como la palabra, anticipa el papel fundamental de la iluminación en *Not I*, *Footfalls* y *What Where*. En el aspecto estructural, la fragmentación de los monólogos en unidades alternadas y sucesivas, sirve de génesis para *That Time*. *Play* se diferencia de las anteriores composiciones (*Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's Last Tape* y *Happy Days*) por presentar una estructura cíclica: la ininteligibilidad discursiva, tanto del comienzo como del final, sugiere que la escena es solo un instante dentro de una secuencia que se repite infinitamente (como se sugiere en *Not I* y se hace explícito en *Quad* donde la ausencia de palabra y la repetición de los sonidos de percusión enfatizan la idea de movimiento perpetuo). La luz que los ilumina forzándolos a hablar es la misma que obliga al espectador a escuchar; la oscuridad manifiesta la incapacidad de ver/escuchar, pero de ningún modo implica que se interrumpa el proceso de tortura al que están sometidos los personajes (en la adaptación para televisión de *What Where* también son

cabezas, en *Not I* se ha reducido a una boca mientras que en *That Time* son simplemente voces).

La puesta en escena de Aure-Rodríguez-Alonso es increíblemente austera. Sin más elementos que los indicados en el texto original, y con una extraordinaria dirección de luces, consigue un efecto sorprendente. Durante el *Coro* (apertura, transición de la primera parte a la segunda y cierre) en el que las voces hablan de manera simultánea e ininteligible, una tenue luz rojiza ilumina solo la mitad derecha de las cabezas confiriéndoles un aspecto espectral; durante la *Narración* y la *Meditación* (que se repiten dos veces) las cabezas son iluminadas con luz blanca a plena intensidad. La sincronización entre apagado/encendido de los diferentes reflectores y palabra/silencio de los actores, indudablemente el elemento más problemático de la puesta, es asombrosa.

La obra incomoda al público desde el comienzo con unas intermitentes voces superpuestas primero y un entrecortado discurso cruzado después, demandando del espectador una atención ágil y rápida. Luego, se repite a mayor velocidad para concluir de manera idéntica al comienzo. Es evidente que se ha cuidado al máximo la relación entre el cambio de foco lumínico y el *tempo* de los monólogos, hecho que queda demostrado a lo largo de toda la puesta.

Las interpretaciones de Irina Alonso (M1, a la derecha) y Julieta Aure (M2, a la izquierda) son excelentes, en particular la de esta última, cuya dicción es impecable, aún en los momentos de mayor rapidez. El personaje de Javier Rodríguez (H, en el centro) pierde presencia en determinados momentos de la representación, como si la inercia del intercambio discursivo volviera predecibles y monótonas algunas de sus intervenciones; lamentablemente, queda opacado por el dinámico contrapunto que generan los personajes femeninos. El texto especifica que la respuesta a la luz debe ser inmediata, los rostros impassibles y las voces sin tonos, excepto donde se indique emoción.

Beckett sostenía que era necesario “visualizar cada acción de los personajes, saber precisamente en que dirección hablan, saber las pausas”. Los actores evidencian un conocimiento cabal y exhaustivo del texto, de sus entradas, sus pausas y sus silencios. Incluso la intensidad de las

carcajadas de M2 y el hipo repetido de H se encuentra debidamente dosificada. Cabe destacar que son ellos mismos los que controlan la secuencia de iluminación—presionando cada uno el interruptor correspondiente a su reflector—en simultáneo con la intercalación de los respectivos parlamentos, obteniendo así el absoluto control de los turnos de habla.

Existen ciertas modificaciones con respecto a las indicaciones escénicas del texto original. “*Las tres urnas grises idénticas de un metro de alto, apenas visibles, tocándose unas a otras*” han sido reemplazadas por cajas rectangulares negras de un metro y medio de altura que se encuentran separadas por una distancia aproximada de un metro y medio; quizás la implementación de ataúdes hubiera enfatizado más la condición mortuoria. Los rostros no están “*envejecidos por el paso del tiempo*”; esto lamentablemente neutraliza el efecto de “*têtes-mortes*” —cabezas muertas— condenadas a permanecer con vida después de la muerte. La iluminación de los rostros se logra por medio de tres reflectores distintos controlados desde el interior de las cajas negras, en lugar de una única fuente de luz moviéndose a gran velocidad. Beckett explica en las especificaciones técnicas de la iluminación de la pieza que “*el método que consiste en asignar un reflector fijo separado a cada rostro (...) es menos expresivo de un único inquisidor que un solo reflector móvil*”; en la práctica, este movimiento de la luz emularía el movimiento de cabeza que debe hacer el espectador.

Aure, Rodríguez y Alonso presentan una puesta en escena de *Play* atractiva, inquietante e hipnótica, relativamente fiel al original y altamente profesional. Las variaciones con respecto al original no contradicen la esencia de la obra. El producto impacta por su sencillez casi minimal y la sensación intimista que genera en el auditorio. El público abandona la sala con la extraña sensación de haber compartido *solo sonidos fundamentales*. La iniciativa de este joven grupo de actores constituye un perfecto ejemplo de que “hacer Beckett según Beckett” sigue siendo, todavía, un desafío placentero.

Juan Carlos Nicora

Samuel Beckett, *Obra poética completa*. Madrid: Hiperión, 2000. Traducción Jenaro Talens.

Esta edición de poemas es una continuación del trabajo de traducción de Talens de una edición anterior editada en Barcelona por Barral en 1970. Este volumen contó con el apoyo del I.L.E. —Ireland Literature Exchange— que destina fondos entre otros motivos para la traducción de textos de autores irlandeses. Pese a los 30 años transcurridos entre una traducción y la otra, vemos que por un lado se subsanaron errores de la antigua edición, pero por otro lado se cometieron errores de interpretación importantes.

Comenzamos con (*W*) *Horoscope*, el primer poema de Beckett de 1930. Talens traduce el título como “Horóscopo”, sabemos que el título es intraducible (igual preferimos la versión de 1970: “Putoróscopo”), pero creemos que la mejor solución es dejar el título en original y salvar su interpretación con una nota al pie. Además el traslado que hace Talens de la idea “whore” a la parte física de la mujer “coño” no tiene fundamento. Además la aclaración que hace al final del volumen en las notas es incorrecta, ya que no se trata de una contracción sino de una palabra mixta (port-manteau word), en la cual Beckett juega con los conceptos y los sonidos de las palabras “Horoscope” y “whore”.

En el poema “The vulture”, del libro *Echo's bones* encontramos un motivo que se irá repitiendo en la producción beckettiana: “skull”, cráneo. Desconocemos la razón por la cual Talens traduce “boca”, ya que modifica esta idea central en la poética beckettiana, que enfatiza la imagen de un mundo interior separado del exterior. Entre otros problemas, vemos el título del poema “Home Olga”, que aparece traducido como “Hogar Olga”. Esta locución es un chiste interno entre Beckett y Joyce, a quien está dedicado el texto. Esta broma se refiere a una anécdota (relatada entre otros por James Knowlson en *Damned to Fame*, por Harvey en *Samuel Beckett Poet & Critic*, por Ellman en su biografía sobre Joyce) que da a entender, como lo describen las notas traducidas por Talens al final del volumen, “larguémonos de aquí”, por lo cual creemos que hubiera sido mejor una traducción más acorde con esta idea, por ejemplo: “A casa Olga”.

En cuanto a las “notas”, dice en la portada del libro que pertenecen a Talens y en realidad muchas de ellas están traducidas de la edición *Collected Poems in English & French*, las cuales pertenecen a los editores, quienes se basaron en el trabajo de Raymond Federman y John Fletcher *Samuel Beckett: His work and His Critics*, en contribuciones de James Knowlson y, para los textos en francés las notas pertenecen en gran medida a la edición de Editions de Minuit de 1968 preparada por John Fletcher, lo cual no aparece en ningún momento mencionado en la edición que estamos reseñando

Para terminar podemos decir que en el último grupo de poemas, *Mirlitonmades*, el título fue traducido como “Letanías”, lo cual no responde al espíritu general de la obra, ya que de alguna manera la palabra “letanía” conlleva un tono religioso que se aparta de la visión poética de Beckett. Creemos que hubiera sido mejor salvar en notas las posibles significaciones del juego de palabras del original y conservar la sugerencia del título en francés. Asimismo creemos importante añadir que en esta misma revista (*Beckettiana* N°3, 1994) ha salido una versión de *Mirlitonmades* -realizada por quien escribe esta reseña junto con la supervisión de la Dra. Laura Cerrato-, la cual en el momento de hacer mención a las versiones anteriores de esta obra, queda relegada a un inexplicable olvido.

En el olvido quedan también, pese a que el título señale: “Obra poética completa”, poemas que fueron editados en forma dispersa: podemos mencionar un poema de 1930 para un grupo de canciones de Henry Crowder, “From the only Poet to a shining whore” – citado en el volumen de Harvey *Samuel Beckett Poet & Critic*, p.306; “Neither”, poema escrito por el músico Morton Feldman editado en 1978 en el programa de Metamusik-Festival 3, Berlín. “Ceiling”, texto poético dedicado al pintor Avigdor Arikha y editado en 1981 en un libro sobre la obra pictórica de este artista plástico; “Là”, breve poema escrito para James Knowlson y editado por primera vez en *Journal of Beckett Studies* Vol. I Number 1-2 en 1992, acompañado por “Brief Dream” además de los 4 poemas editados en 1931 en la antología *The European Caravan*, los cuales también fueron citados en el libro de Harvey en el capítulo “The Jettisoned Poems”.

Creemos que, ante semejante empresa, la edición debería haber sido más cuidadosa en cuanto algunas versiones, discutibles como la marcamos al principio. Pero sobre todo creemos necesario señalar que los créditos, en el caso de las notas, deben ser repuestos a quien ha hecho el trabajo de investigación y no a quien las tradujo.

Rescatamos la edición trilingüe, lo cual de alguna manera nos acerca a las dos miradas lingüísticas de Beckett sobre su poesía.

Lucas Margarit

**ABSTRACTS**

**Algunas figuras de la primera (y última) antropomorfia de Beckett  
(Jean-Michel Rabaté)**

El ensayo de Rabaté propone un análisis de la novela *Murphy* a la luz de las vinculaciones que presenta con los modelos de la psicología y de la psiquiatría. El interés fundamental de este trabajo radica en no ofrecer una mera aplicación de estos modelos, sino en establecer los nexos posibles entre la obra literaria y los debates existentes, desde comienzos de 1930, en el área de las ciencias del psiquismo. Rabaté describe de un modo inusualmente claro y exhaustivo el panorama controversial de este campo, desde el rechazo del dualismo que dominara inclusive el asociacionismo, al creciente peso de las teorías alemanas de la escuela de Würzburg (que inauguró la *Denkpsychologie*, que por una parte se mantuvo cercana a la fenomenología y por la otra se transformó en la *Gestaltpsychologie*). No están ausentes aquí tampoco los motivos jungianos, a los que Beckett fue introducido por su analista Bion.

**Some images in the first (and last) of Beckett's anthropomorphisms  
(Jean Michel Rabaté)**

Rabaté's paper sets out to analyze Beckett's novel *Murphy* in the light of its connections with models taken from psychology and psychiatry. The main source of interest in it lies in its not merely applying these models to the novel, but in establishing the possible links between it and the existing debates in the area of psychological sciences which had been going on since the beginning of 1930. Rabaté describes the controversial panorama in this field in an unusually clear and exhaustive way, extending from the rejection of dualism, which dominated even associationism, to the growing influence of the German theories of the School of Würzburg (the inaugurator of *Denkpsychologie*, which remained close to phenomenology on the one hand, and grew into *Gestaltpsychologie* on the other). Jungian motifs, known to Beckett through Bion, his analyst, are also present.



### Joyce y Beckett (Laura Cerrato)

Partiendo de lecturas comunes, como Dante, Pope, Mauthner, Skeat, en este trabajo se intenta señalar afinidades y diferencias entre Joyce y Beckett, en relación con sus respectivas concepciones del lenguaje, que reflejan diferentes cosmovisiones y posturas frente al problema de la representación. Además, analiza la influencia que sobre el joven Beckett tuvo la simultaneidad de su exposición al primero y al último Joyce, como puede verse en su volumen de cuentos *More Pricks than Kicks*.

### Joyce and Beckett (Laura Cerrato)

Using their common readings, such as Dante, Pope, Mauthner, Skeat, as starting points, this paper intends to point out affinities and differences between Beckett and Joyce, in reference to their own conceptions of language, reflecting their respective world pictures and standings concerning the problem of representation. It also analyzes the influence upon Beckett of the fact that he was exposed both to the first and the last Joyce, as can be appreciated in his narrative volume *More Pricks than Kicks*.

### El hipotexto dantesco y el travestismo de la intertextualidad en la poética de Samuel Beckett (Elina Montes)

Este trabajo analiza el tipo de relaciones que la obra de Beckett mantiene con el hipotexto de la *Divina Commedia*. En primer término se consideran las posibilidades de emergencia de una subjetividad dentro de la concepción tardío medieval. Luego se analiza el tipo de apropiación de la producción de Dante que el mismo Beckett plantea en sus ensayos como característica de la escritura de Joyce. Finalmente se verá cómo esa relación intertextual, pensada para la obra joyceana, opera efectivamente a modo de elemento a-referencial en la producción de Beckett.

### Dante's Comedy as hypotext and the transvestism of intertextuality in Samuel Beckett's poetics (Elina Montes)

The type of relationship kept by Beckett's work with the *Divine Comedy* as its hypotext is analyzed in this paper. First, the possibility of subjectivity emerging within a late medieval world picture is considered. Then the paper analyzes the kind of appropriation of Dante's production that, in his essays, Beckett claims to be a feature of Joyce's writing. Finally the paper shows how such an intertextual relationship, originally applied to Joyce's work, operates effectively as a non-referential element in Beckett's own production.

### Dante, Bruno, Vico, Beckett. Modos de heroicización. (María Cristina Figueredo)

Teniendo en cuenta las características morfológicas y psicológicas del héroe, se analizan las figuras heroicas expuestas por Dante, Giordano Bruno y Giambattista Vico a fin de dar cuenta de las conexiones intertextuales con dos obras tempranas de Samuel Beckett: el ensayo *Dante...Bruno.Vico..Joyce* y la novela *Dream of Fair to Middling Women*. El objetivo es estudiar al héroe beckettiano, Belacqua, y constatar si éste responde a la caracterización generalmente aceptada.

### Dante, Bruno, Vico, Beckett. Modes of heroicization (María Cristina Figueredo)

Taking into account both psychological and morphological features of heroes. We will analyse Dante, Giordano Bruno and Giambattista Vico's heroic figures as they were exposed in their work so as to reveal intertextual connections with two early Samuel Beckett's texts: the essay *Dante...Bruno.Vico..Joyce* and the novel *Dream of Fair to Middling Women*. The aim is to study the Beckettian hero, Belacqua, to decide if he covers the generally accepted characterization.

### **Beckett y los pintores: el arte de la crítica (María Inés Castagnino)**

Tomando los textos de crítica de arte escritos por Samuel Beckett como una expresión más o menos indirecta de su propia poética, este trabajo se propone analizar el ensayo *La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon* dejando de lado los comentarios específicos sobre la obra de los van Velde y concentrándose en los aspectos más generales de la crítica de arte de Beckett, los cuales se relacionan con la poética antes mencionada y con el problemático papel que el lenguaje cumple en ella.

### **Beckett and painters: the art of criticism (María Inés Castagnino)**

Considering Samuel Beckett's texts on art criticism as a more or less indirect expression of his own *ars poetica*, the present paper sets out to study Beckett's essay *La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon* leaving aside specific comments on the work of the van Veldes and concentrating on the more general aspects of Beckett's art criticism, which are related to the aforementioned *ars poetica* and the troublesome role played in it by language.

### **Beckett y Bion: Un Análisis Inconcluso (Juan Carlos Nicora – Universidad de Buenos Aires)**

En 1934, Beckett comenzó análisis con Wilfred R. Bion en la Tavistock Clinic de Londres; un año después, Beckett manifestó su decisión de interrumpir su análisis. A partir de ese momento comenzaría su etapa creativa más productiva. Este trabajo intenta retratar la evolución de la relación entre paciente y analista, y a la vez, dar cuenta del impacto que tuvo su labor con Bion en su producción literaria.

### **Beckett and Bion: An Unconcluded Analysis (Juan Carlos Nicora – University of Buenos Aires)**

In 1934, Beckett began analysis with Wilfred R. Bion at the Tavistock Clinic of London; the following year, Beckett declared his decision of breaking off its

analysis. From that moment on he would begin his more productive creative stage. This work aims to give a picture of the evolution of the relationship among patient and analyst, and, also, to report the impact that its work with Bion had on his literary production.

### **Samuel Beckett y Maurice Blanchot (Lucas Margarit)**

Este trabajo intenta demostrar la relación entre la obra de Samuel Beckett y la crítica de Maurice Blanchot. Ambos nos muestran una actitud similar ante la angustia del poeta y la presencia del silencio entre las palabras. La voz textual, que caracteriza algunas obras de Beckett será tratada por Blanchot: la voz de un sujeto fragmentado que ya no cree en sus propias palabras.

### **Samuel Beckett and Maurice Blanchot (Lucas Margarit)**

This paper attempts to explain the relationship between Samuel Beckett's work and Maurice Blanchot's criticism. Both show us a similar attitude before the anguish of the poet and the existence of silences and gaps between the words. The textual voice, which characterizes several Beckett's texts, shall be discussed by Blanchot: the voice of a fragmented self who does not believe in his own words.

### **Samuel Beckett. Lenguaje y representación en *Worstward Ho* (Romina Freschi)**

El trabajo propone una lectura de *Worstward Ho* desde la crítica del lenguaje de Mauthner, que no sólo proporciona un fundamento teórico a la estética y la concepción lingüística de Beckett, sino que también muestra coincidencia en el manejo de algunos tópicos y tematizaciones, como desnudar la lógica del lenguaje, su mecanismos, constituyendo una metateoría, que Mauthner describe y que Beckett pone en escena. Así logra ese texto que falla en el ser mismo.

En ese punto de la disolución, en esa opacidad, en ese fracaso, el texto es exitoso, ha fallado mejor.

**Samuel Beckett. Language and representation in *Worstward Ho*. (Romina Freschi)**

This article proposes a reading of *Worstward Ho* from the viewpoint of Mauthner's criticism of language, which not only affords Beckett's aesthetic and linguistic conception a theoretical basis, but shows as well a coincidence in the use of several topics and thematizations, such as exposing the logic of language, its mechanisms, building a metatheoretical structure, which Mauthner describes and Beckett stages. Thus Beckett achieves a text that is failure in essence. At this stage of dissolution, in this opacity, in this failure, the text is a success, it has failed better.

