



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

A

Stirrings Still: de la autotraducción y otras cuestiones.

Autor:

Castagnino, María Inés

Revista:

Beckettiana

1997, 6, 67-97



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

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

STIRRINGS STILL:
DE LA AUTOTRADUCCION
Y OTRAS CUESTIONES

MARÍA INÉS CASTAGNINO

Stirrings Still es el último texto en prosa publicado en vida de Samuel Beckett. Su primera edición se produjo a través de Blue Moon Books en 1988, el año anterior al de la muerte de Beckett. Se trata de un texto difícil no sólo en cuanto a su interpretación, sino también (y en primera instancia) en cuanto a su comprensión, dado que su estructura y manejo del lenguaje, en apariencia simples, son muy elaborados y complejos. De hecho, este texto se aproxima a la poesía; podría considerárselo prosa poética o incluso un poema en prosa, ya que en él hay isotopías y reiteraciones, una desestimación de la métrica, la estrofa y la rima, y el plano semántico tiene una importancia frente a la que los planos fonológico y rítmico no se quedan atrás. Nos referiremos a *Stirrings Still* sobre todo en relación con tres cuestiones: los manuscritos con que de él se cuentan, la autotraducción de Beckett del inglés al francés, y finalmente el texto en sí, sobre el que haremos algunas observaciones. Las abundantes alusiones a Davies y a Renton, autores de artículos sobre la obra que nos interesa, se deben a que son éstos los únicos trabajos bibliográficos específicos que hemos encontrado sobre el tema, y hemos optado por incorporarlos a nuestro análisis en una especie de diálogo constante.

El archivo Beckett en la Universidad de Reading, Inglaterra, guarda cinco manuscritos de *Stirrings Still*: uno abandonado y cuatro muy modificados y corregidos. Estos borradores fueron donados al archivo por el mismo Beckett, y han sido provisoriamente numerados del 2935/1 al 2935/5. Sólo el manuscrito 2935/2 está fechado, en junio de 1987. En este borrador el narrador se refiere a débiles voces que le leen un texto desde la oscuridad y se menciona a Watt, a Mr Knott y a Mr Hackett. Por otra parte, los manuscritos hacen ver que un título tentativo para esta obra fue *Fragments: for Barney Rosset*. Toda esta información sobre los pre-textos de *Stirrings Still* puede extraerse del artículo de Paul Davies citado al final de este artículo, el único material bibliográfico que se refiere a dichos pre-textos. Andrew Renton, cuyo artículo también aparece citado al final de esta monografía, hace alusión a estos manuscritos pero no proporciona ninguna información particular sobre ellos. Lamentablemente, dado que no tenemos acceso a dichos borradores, es obvio que no podemos trabajar directamente sobre los mismos. Si nos permitiremos hacer algunos comentarios sobre el manejo que algunos autores de bibliografía hacen de estos manuscritos.

Los manuscritos

Respecto al trabajo de Paul Davies, tenemos algunas coincidencias pero éstas son escasas. En cuanto a las discrepancias, nos referiremos a ellas a continuación. En primer lugar, Davies plantea que el valor del texto publicado de *Stirrings Still* y el de sus manuscritos es prácticamente el mismo, siendo la única diferencia entre uno y otros la publicación misma. Así sugiere que la elección de una versión para ser publicada es arbitraria, y que cualquier otra versión podría haber sido elegida. Ciertamente coincidimos en que Beckett se reescribía constantemente (lo cual puede verse con más claridad en sus obras de teatro y el trabajo que él mismo hacía sobre ellas al dirigitas) y que no consideraba a un texto «cerrado» con su publicación, pero sin duda su trabajo previo era progresivo y apuntaba a un texto un poco más satisfactorio si bien nunca terminado. La versión que Beckett decidió publicar debió tener ante sus ojos alguna mínima ventaja sobre las demás; de lo contrario la autocorrección sería un juego sin sentido. Los manuscritos, por supuesto, son sumamente valiosos, pero fundamentalmente para una crítica genética.

En segundo lugar, a Davies el texto de *Stirrings Still* le parece ‘mysterious and puzzling’ y considera que hay que buscarle una explicación; su trabajo sobre los manuscritos parece apuntar fundamentalmente a encontrarle un significado coherente al texto. Así es como desprecia el análisis textual, según él la explicación exotérica, en favor de lo que él llama la explicación esotérica y que es una interpretación filosófica. En función de esto ignora ciertos ejes muy presentes en *Stirrings Still*, tales como por ejemplo la importancia de los lugares en el texto.

Un comentario antes de continuar con las diferencias. Davies sostiene que el confinamiento del que se habla en el texto es el cuerpo humano; nosotros creemos que podría ser más específicamente la cabeza, o mejor dicho la mente. La mente humana convencional, con sus prejuicios de razón, le dificulta al protagonista la captación del nuevo universo que lo rodea como los prejuicios le dificultan al lector la lectura de *Stirrings Still*. La posibilidad de considerar la obra de Beckett como un monodrama¹ no se reduce a *Stirrings Still*. Esslin ve esta posibilidad también en *Endgame*². Al fin y al cabo, la mente es la trampa de la cual el hombre nunca puede escapar.

En tercer lugar, por momentos Davies fuerza a *Stirrings Still* para hacerlo encajar en su hipótesis. Un ejemplo: sostiene que el protagonista es viejo porque esto le sirve para afirmar que siente la proximidad de la muerte y de una nueva reencarnación; sin embargo el texto nunca afirma que el protagonista sea viejo, y el hecho de que tenga recuerdos de un pasado no es garantía de esto. Davies también da por seguro muchas cosas con frases como ‘It becomes clear’ o ‘(It) leaves us in little doubt as to what is meant’. De hecho cita una parte del manuscrito 2935/2 que hace que su hipótesis parezca irrefutable, pero esto puede ser debido a la descontextualización de este fragmento. Las repetidas menciones al segundo manuscrito en detrimento de los otros cuatro sugiere que los restantes pueden contener muchas otras líneas de lectura, poco útiles para Davies. Por otra parte, fue Beckett quien decidió que la parte del manuscrito citada no quedara en la versión a publicar.

En algunos momentos el mismo Davies toma conciencia de los puntos débiles de su argumentación, pero no da el brazo a torcer. El artículo da cuenta de estos momentos.

The esoteric content I have described is of course implicit; Beckett, as always, hesitates to commit himself to one form of statement or ideology, and thus makes what he writes accessible to all readers at whatever level is appropriate.

Para Davies su lectura, en vez de ser una interpretación posible, es el verdadero significado del texto. Sin embargo, no es Beckett quien rehúsa comprometerse con una sola forma de *statement* sino la buena literatura. Otro momento en el que el artículo se tambalea es el siguiente:

The question might be raised as to why Beckett more or less hid the esoteric discourse in the published version, having gone deeper into it in manuscript. A possible answer is that to publish a direct reference might have seemed absurd in view of the strong prejudice against reincarnation held by 20th century Western thought, certainly by Beckett's generation. But a coded reference, in the manner of the published version's opening paragraph, does not expose Beckett to attack, yet still makes itself apparent to those readers 'with eyes to see and ears to hear'.

No nos parece demasiado probable que quien rompiera con numerosas concepciones y preconceptos en su producción literaria previa fuera a preocuparse por los prejuicios de su generación a la hora de escribir sus últimas obras. Hacemos nuestras en este caso las palabras de Martin Esslin:

This is a salutary warning to anyone who approaches Beckett's plays with the intention of discovering *the* key to their understanding, of demonstrating in exact and definite terms *what they mean*. Such an undertaking might perhaps be justified in tackling the works of an author who had started from a clear-cut philosophical or moral conception, and had then proceeded to translate it into concrete terms of plot and character. But even in such a case the chances are that the final product, if it turned out a genuine work of the creative imagination, would transcend the author's original intentions and present itself as far richer, more complex, and open to a multitude of additional interpretations. For, as Beckett himself has pointed out in his essay on Joyce's *Work in Progress*, the form, structure, and mood of an artistic statement cannot be separated

from its meaning, its conceptual content; simply because the work of art as a whole *is* its meaning, *what* is said in it is indissolubly linked with the *manner* in which it is said, and cannot be said in any other way.

La influencia de la filosofía oriental en Beckett es innegable, y ésta es sin duda una lectura posible de *Stirrings Still*, pero no la única. *Stirrings Still* está más allá de su interpretación: es un texto que puede ser filtrado por el intelecto, pero que apela también a la faceta más irracional e instintiva de todo ser humano, como sucede con todas las obras de Beckett. *Stirrings Still* nos toca allí donde *Waiting for Godot* tocó a los presidiarios de San Quintín. Como buena poesía, ninguna interpretación puede captar su esencia.

Respecto a los manuscritos, el hecho de que éstos estén abundantemente corregidos implica un arduo trabajo que en Beckett consiste sobre todo en una fragmentación y un borramiento del texto y que avanza no hacia lo definitivo sino hacia lo indefinido. Donar los manuscritos para que el público tenga acceso a ellos es un gesto magnánimo, pero no implica facilitar la tarea del lector y del crítico sino todo lo contrario, ya que los borradores abren muchas líneas de lectura además de informar sobre la complejidad del proceso de escritura. Por ejemplo, la mención de Watt y de Mr. Knott en el manuscrito 2935/2 hace evidente la existencia de una intertextualidad autorreferencial que en la versión publicada sólo está sugerida. Por otra parte, el título tentativo de *Stirrings Still* indica la relación que este texto guarda con el fragmento, o mejor dicho con la escritura fragmentaria. Relación que más que ver con la tradición histórica del fragmento (brevedad, concisión, expresión de una respuesta posible a una duda humana) tiene que ver con sus aspectos más atractivos para la posmodernidad: el equilibrio entre forma y contenido, la resistencia a la reducción interpretativa y, sobre todo, su intención de captar lo inexpresable. No lo que es o no es, sino lo que es y no es: ‘...as he sat at his table he saw himself rise and go’.

Respecto al trabajo de Andrew Renton, creemos que éste, pese a no dedicarse exclusivamente a *Stirrings Still*, hace un aporte mucho más valioso para la lectura de este texto que el trabajo de Davies. Según Renton los procesos de auto-reducción que son formalmente evidentes en los últimos textos en prosa se convierten en el tema de los textos mismos, motivan el contenido de la

prosa. Estos últimos textos son altamente autorreferenciales y están interconectados: se generan unos a partir de otros, y aunque se puede recurrir a los manuscritos para confirmarlo, la evidencia se encuentra en los textos mismos. En la prosa tardía la necesidad de continuar, que siempre está presente en Beckett, ha generado la necesidad de reiterarse y reiterar la necesidad de continuar.

Renton cree que *Stirrings Still* es el más autoconsciente y autorreferencial de los textos de Beckett; sostiene que está compuesto casi enteramente de ecos y reiteraciones de trabajos previos (cita en especial a *Nacht Und Träume*, *Endgame*, *That Time* y *Ohio Impromptu*) y que la versión publicada puede leerse junto a los manuscritos como textos que intentan reescribirse unos a otros. Se da además la reescritura de *Stirrings Still* dentro de sí mismo, donde el segundo párrafo es una *amplificatio* del primero. Del mismo modo, la parte II no se aparta demasiado de la I. Es interesante cómo el lenguaje comienza a replegarse sobre sí mismo y a imitar la actividad que describe: por ejemplo se habla de las desapariciones del protagonista cuando estas mismas han desaparecido del texto. En definitiva, leyendo el trabajo de Andrew Renton hemos encontrado coincidencias importantes y elementos para enriquecer nuestro propio análisis.

La autotraducción I

Estudiar la autotraducción en Beckett necesariamente nos saca de la obra que nos ocupa en particular para situarnos en un marco más amplio que incluye al autor y al resto de su obra, puesto que el bilingüismo naturalmente no puede apreciarse en el texto individual. (Los textos de Beckett no exigen en modo alguno un lector bilingüe, aunque sí tal vez un crítico bilingüe). Sin embargo, como bien señala Ann Beer, el bilingüismo beckettiano no es estático y toda generalización sobre la autotraducción puede conducir a errores. En nuestras apreciaciones sobre este tema, entonces, trataremos de mantener un equilibrio entre lo general y lo particular.

Stirrings Still fue escrito originalmente en inglés y luego traducido al francés. Como sabemos, no todas las obras de Beckett siguieron esta trayectoria; unas cuantas siguieron exactamente la contraria. ¿Por qué? Según Andrew Renton,

se trata de inversiones estratégicas para deshacer el trabajo previo y priorizado. Creemos que se puede afirmar que, dada la estrecha relación entre lenguaje y pensamiento, las obras no fueron escritas en un determinado idioma sino también (y antes) concebidas en él. Esto se da sobre todo cuando un texto se aproxima a lo poético, como es el caso de *Stirrings Still*. Si nos preguntamos por dónde empezó Beckett a escribir este texto, si por el significado o por el significante, la respuesta más certera es probablemente la siguiente: por los dos. Es por eso que la traducción del inglés al francés se vuelve un fenómeno más complejo que de costumbre. Para comparar las dos versiones de este texto tendremos en cuenta el eje significado/significante. Paradójicamente, entre las características de estas dos versiones de un mismo texto encontraremos más diferencias que semejanzas.

En general, el francés parece requerir más palabras que el inglés para expresar lo mismo³. Contando la cantidad de palabras de una misma oración en cada una de las dos versiones, en la mayoría de los casos es la oración en francés la que tiene más palabras.

Cries afar now faint now clear (seis palabras).

Des cris aussi tantôt nets tantôt à peine (ocho palabras).

Con su mínimo de artículos y la posibilidad de suprimirlos totalmente, la ausencia de desinencias verbales y la capacidad de formar frases elocuentes con pocas palabras ('head on hands'), el inglés favorece la concisión y la economía, ya que no la precisión. De hecho, la menor variedad de matices del inglés le da al texto cierta vaguedad deseada probablemente por Beckett, que tiene que ver con la vaguedad del pensamiento del protagonista. Es decir que, al traducir, Beckett privilegia el significado sobre el significante. Naturalmente, no le queda más remedio: para construir estructuras como las del inglés tendría que violentar las propias del francés, y la violencia (por así llamarla) que Beckett quiere infligirle al idioma es de otra índole. De modo que, tomando el significado, lo somete a las reglas del francés. Sin embargo, pese a estas características del inglés que acabamos de remarcar, a veces en este idioma Beckett privilegia la repetición sobre la economía. En general, cuando la oración en inglés excede en palabras a su correspondiente en francés se debe a que en la primera

hay palabras repetidas que la segunda omite.

Head on hands half hoping when the hour struck that the half-hour would not and half fearing that it would not.

La tête sur les mains mi-souhaitant mi-redoutant lorsque sonnait l'heure que plus jamais la demie.

Nuevamente el significante en inglés cobra una importancia que el significante en francés sacrifica en favor del significado.

En lo que respecta al orden de la oración, a veces entre inglés y francés se da un «paralelismo» perfecto, tanto en oraciones breves...

Or merely waiting.
Ou simplement attendant.

Or at the same.
Ou à la même.

Then all as before.
Puis tout comme avant.

...como en otras más largas:

The strokes now faint now clear as if carried by the wind but not a breath and the cries now faint now clear.

Coups tantôt à peine tantôt nets comme portés par le vent mais pas un souffle et cris tantôt nets tantôt à peine.

Es aquí donde las dos versiones se aproximan más, donde Beckett traduce con rigor literal. Sin embargo, a veces hay alteraciones en el orden de los elementos que conforman la oración, como por ejemplo en el siguiente caso:

Light of a kind came then from the one high window.

Il lui venait alors de l'unique haute fenêtre un semblante de lumière.
Aquí la versión en inglés tiene cierta potencia dada por las dos posiciones

focales ocupadas por elementos clave: la luz al principio de la oración y la única ventana al final. Dado que la misma oración podría haberse formulado perfectamente en otro orden, esta focalización parece cuidadosamente planeada. No obstante, no se la repite en la oración en francés, pese a que se la podría haber respetado sin problemas. Este no es único caso en que una versión y otra difieren; la discrepancia puede llegar a ser más profunda. Por ejemplo, en las siguientes oraciones:

Nor on his looking more closely to make matters worse was this the short green grass he seemed to remember eaten down by flocks and herds but long and light grey in colour verging here and there on white.

Circonstance aggravante en regardant de plus près l'herbe n'était pas celle dont il croyait se souvenir à savoir verdoyante et broutée de près par les divers herbivores mais longue et de couleur grisâtre voire blanche par endroits.

Aquí, si bien el contenido o la idea general expresada es la misma, ya no es sólo el orden de la oración el que ha sido alterado; algunas expresiones y estructuras también lo han sido. 'Flocks and herds' no es lo mismo que 'les divers herbivores'. Igualmente, la frase 'to make matters worse' se convierte en 'circonstance aggravante', es decir en una construcción utilizada como un adverbio. Las diferencias se acentúan si pasamos a las siguientes oraciones:

For could one not in his right mind be reasonably said to wonder if he was in his right mind and bring what is more his remains of reason to bear on this perplexity in the way he must be said to do if he is to be said at all?

Car de quelqu'un n'ayant pas toute sa tête peut-on raisonnablement affirmer qu'il se le demande et qui plus est sous peine d'incohérence s'acharne sur ce casse-tête avec tout ce qui lui reste de raison?

Aquí hay expresiones sustancialmente distintas. 'To be in one's right mind' es reemplazado por su equivalente francés 'avoir toute sa tête', que se corresponde en significado pero difiere totalmente en significante, si bien en este caso no había manera de hacerlos coincidir en ambos sentidos. Pero 'perplexity' no

es lo mismo que 'casse-tête'. Igualmente, la versión en inglés incluye un uso del verbo 'to say' que el francés omite y que es muy sugerente por su valor metatextual conectado a la poética de Beckett. Después de todo, ¿qué es ser para Beckett sino ser dicho, aunque más no sea? En este aspecto también, entonces, es el significado lo que se privilegia en la traducción; pero se trata de un significado a nivel profundo, un concepto que subyace a las palabras mismas.

En el plano fónico se da un proceso similar. En algunos casos el significante parece cobrar importancia para Beckett en la traducción. Entonces las palabras de una versión y otra se aproximan mucho: 'disarray' se convierte en 'desarroi', 'bourne' se convierte en 'borne'. ¿Cómo saber que se trata de una elección de significantes similares por parte de Beckett y no de una mera coincidencia fonética? Porque la opción parece muy ligeramente forzada, el significado es apenas soslayado. 'Borne' tiene una primera acepción de «mojón» que bourne no tiene; ante 'disarray' se soslaya la palabra más común 'désordre' por la menos frecuente 'desarroi'²⁴. No obstante, estos casos son pocos. En general los juegos fonéticos (sobre todo aliteraciones) del original se pierden, pero naturalmente surgen otros, o se producen correspondencias entre juegos de palabras que no son similares entre sí. Por ejemplo en el siguiente caso:

Under it still the stool on which till he could or would no more he used
to mount to see the sky.

Sous celle-là encore le tabouret sur lequel jusqu'à en plus le pouvoir ou
le vouloir il montait voir le ciel.

Aquí el juego de 'still the stool' desaparece, pero en su lugar surge 'sous celle-là', que justamente juega con los mismos sonidos sibilante y lateral. Del mismo modo, allí donde el inglés jugaba con 'could' y 'would', el francés juega con 'pouvoir' y 'vouloir'. Es en el plano fónico donde los significantes cobran mayor importancia, pero por supuesto siempre están estrechamente ligados al significado.

Hemos dicho previamente que la versión en inglés privilegia a veces la repetición sobre la economía. La repetición est relacionada con la fragmentariedad, con las convicciones sobre las que se basa la poética de Beckett. Por lo tanto,

no se trata de un mero recurso poético sino de algo más profundo, sobre todo si consideramos cuáles son las palabras que se eligen para repetir. Así es como la versión en inglés convierte a la palabra 'again' en una especie de estribillo que contiene la esencia del texto. La versión en francés, sin embargo, no reproduce este fenómeno con rigurosidad. En la mayoría de los casos 'again' se traduce por 'à nouveau'.

Then rise again and stand clinging to the table again.

Puis se lever à nouveau accroché à la table à nouveau.

Pero ésta no es la única opción; otras son las siguientes: 'plus', 'chaque fois', 'encore', 'de suite'.

Perhaps he knew only too well what lay beneath and did not wish to see it again.

Peut-être qu'il ne savait que trop bien comment c'était en dessous et ne désirait plus le voir.

So again and again dissappeared again only to reappear again later at another place again.

Ainsi allait disparaissant le temps chaque fois d'apparaître plus tard à nouveau à une nouvelle place à nouveau.

Disappear again and reappear again at another place again.

Disparaître encore et apparaître encore à une nouvelle place encore.

So again and again.

Ainsi de suite et de suite.

En francés parece predominar la repetición imprecisa: la idea se repite, pero no con las mismas palabras. Es así como allí donde el inglés sólo utiliza 'walk the roads' el francés utiliza 'errer' y 'l'errance', donde en inglés se dice 'place' en francés se dice tanto 'place' como 'lieu'. Nuevamente el significante parece tener una importancia secundaria para Beckett traductor. Por supuesto,

hay casos donde hay un cuidado interés en repetir con exactitud, sobre todo ciertas estructuras anómalas o poco comunes como por ejemplo 'where never' que se convierte en 'où jamais', pero no son estos casos los que predominan.

Llaman la atención por fin algunas discrepancias entre una versión y otra no sólo en cuanto al significante sino también en cuanto al significado literal. El ejemplo más notable es el de aquello que en inglés aparece como 'back roads' y en francés como 'arrière-pays'. Aquí los significados literales no coinciden, pero sí la connotación: ambas construcciones sugieren las zonas marginales, lo menos transitado. La cuestión se vuelve más compleja, ya que vemos cómo al traducir Beckett va más allá de significado y significante y apunta a algún concepto, alguna idea nebulosa quizás hasta para él mismo. Pero esto no es todo: no ya al traducir, sino al escribir el original es eso lo que está sucediendo. La versión en francés es la traducción del original en inglés, y el original en inglés es la traducción de algo sin idioma. Esto se confirma al ver que verbos como 'see' y 'hear', en apariencia tan importantes por la conexión con Berkeley y por su frecuencia de aparición en inglés, aparecen mucho menos en francés.

Till so many strokes and cries since he was last seen that perhaps he would not be seen again.

Puis tant de coups et de cris sans qu'il soit reparu qu'il en reparaitra peut-être plus.

Then so many cries since the strokes were last heard that perhaps they would not be heard again.

Puis tant de cris depuis les derniers coups qu'il n'y en aura peut-être plus.

Then such silence since the cries were last heard that perhaps even they would not be heard again.

Puis un tel silence depuis les derniers cris que même d'eux il n'y en aura peut-être plus.

De modo que el original, que hemos tomado aquí como autoridad (indiscuti-

ble), se vuelve precario, inseguro, incluso inestable⁵.

En definitiva, en la traducción Beckett hace prevalecer el significado sobre el significante. Es natural, ya que el significado se aproxima más a aquello inefable que se quiere expresar. El significado ayuda a la aproximación, sobre todo en su concepción original, pero la traducción debe soslayar esa ayuda sólo para encontrar otros caminos de aproximación insospechados. Algo se pierde, algo se gana. Pero el significante pierde sin duda más en el intento que el significado. Es así como el aspecto poético del lenguaje es más fuerte en la versión original que en la traducción.

Ann Beer se ha referido al bilingüismo de Beckett como un mecanismo que operaba a nivel profundo en su psique, motivo por el cual el mismo Beckett no quería o no podía exponerlo abiertamente y en profundidad, mientras que a la vez este mecanismo ejercía cada vez más influencia sobre su visión madura de la literatura. Participar de dos lenguas es sin duda participar de dos maneras de ubicarse ante el mundo. Cuando uno aprende un idioma aprende a someter el propio pensamiento a las reglas de ese idioma; cuando se lo maneja medianamente, no es uno quien se ha apoderado del idioma tanto como el idioma quien se ha apoderado de uno. La autotraducción es un ejercicio de disciplinamiento del texto y de la mente, un aprendizaje sobre la palabra, la única herramienta con la que cuenta un escritor decente.

La autotraducción II

Hasta ahora hemos hecho consideraciones generales sobre la autotraducción de *Stirrings Still*. Ahora quisiéramos detenernos brevemente en distintas oraciones en particular para hacer algunas observaciones, varias de ellas relacionadas con el artículo de Davies.

Its faint unchanging light unlike any light he could remember from the days and nights when day followed hard on night and night on day.

Faible lumière inchangeante sans exemple dans son souvenir des jours et des nuits d'antan où la nuit venait pile relever le jour et le jour la nuit.

En primer lugar es de notar el uso de las expresiones 'follow hard' y 'venir pile'. La primera significa: suceder rápido o inmediatamente después de algo, si bien la palabra 'hard' por sí sola significa literalmente 'duro'. En cuanto a la segunda, 'pile' es el reverso, la ceca de una moneda; a nivel popular también se emplea esta palabra del modo en que la utiliza aquí Beckett, con el sentido de algo que sucede en seguida después de otra cosa. Entonces, si bien el significado literal no es el mismo, la traducción es coherente en tanto se trata de dos expresiones coloquiales. En segundo lugar es de notar la expresión en francés 'd'antan' que no aparece en inglés. Si bien queda claro que en ambos casos se está hablando de un tiempo pasado, esta expresión hace que en francés ese pasado parezca mucho más lejano, lo cual remarcaría la vejez del protagonista y justificaría la afirmación de Davies de que se trata de un anciano.

Till it in its turn went out.

Jusqu'à ce que lui à son tour s'éteigne.

Aquí la diferencia llama la atención y radica en los pronombres. En el original 'it' no puede referirse al protagonista que, pese a su total despojamiento de características, tiene como designación textual única un contundente 'he'. Este 'it' es conflictivo, ya que al parecer sólo puede referirse a las luces, y antes de esta oración todas las luces nombradas parecen haberse apagado ya; toda esta oración parece un mero eco de la anterior, con valor de repetición. En francés sucede todo lo contrario: 'lui' sólo puede referirse al 'il' del protagonista. El acabarse entonces cobra el valor del extinguirse de la vida, lo cual nuevamente vendría a confirmar la teoría de las reencarnaciones de Davies. Pero esto en el original aparece de una manera mucho más velada: sólo podría leerse estableciendo un paralelo entre la luz y la vida que el texto no fomenta en ningún momento.

The same place and table as when Darly for example died and left him.

Même lieu et même table que lorsque Darly mourut et le quitta.

Aquí la diferencia es muy puntual: 'for example' en el original desaparece lisa y llanamente de la versión en francés. Mientras en inglés se sugiere que ha habido otras muertes y se le resta importancia particular a ésta, en francés la

muerte de Darly aparece como un hecho puntual, un hito en la vida del protagonista. Así, la dimensión «terrenal» de la vida del protagonista parece más fuerte en francés, por un mayor apego a un ser humano. Esto se ve reforzado por la siguiente oración.

The same as when among others Darly once died and left him.

La même que du temps où parmi d'autres Darly mourut et le quitta.

Aquí, si bien en francés aparece 'parmi d'autres', no aparece 'once', que refuerza la idea de que no sólo ha habido otras muertes sino que la de Darly carece de toda importancia, es un hecho como cualquier otro.

Returned to night after night. Paced from wall to wall in the dark. The then fleeting dark of night.

Où chaque nuit il retournait faire les cent pas dans l'ombre encore passagère de la nuit.

En este caso las diferencias son varias. En inglés tenemos tres oraciones más bien cortas con un ritmo particular dado por las repeticiones en cada una de ellas ('night after night' en la primera, 'wall to wall' en la segunda, 'the then' en la tercera y 'dark' que ya estaba en la segunda). En francés todo se resume. En primera instancia las tres oraciones se funden en una sola, con menor cantidad de palabras; en segunda instancia se suprimen las repeticiones. 'Night after night' se convierte en un conciso 'chaque nuit', 'from wall to wall' pasa a ser 'faire les cent pas', y lo que en inglés era la tercer oración, una amplificación de la última palabra de la segunda, aquí se adosa prácticamente a 'l'ombre' (nótese, por otra parte, que allí donde en inglés se dice siempre 'the dark' en francés se dice tanto 'l'ombre' como 'les ténèbres', confirmando la repetición imprecisa). Es decir que en este caso podemos ver a la versión en francés como una diminutio del original. Por otra parte, en ambas versiones, el caminar cien pasos de un muro a otro parece fortalecer la dimensión física de los lugares que aparecen en el texto a la que Davies resta importancia. En relación con este aspecto, pasemos a la próxima cita.

Or at the same. Nothing to show not the same. No wall toward which or from. No table back toward which or further from.

Ou a la même. Nul indice que pas la même. Nul mur repère. Nulle table repère.

Nuevamente tenemos una *diminutio*. Se mantiene la estructura de cuatro oraciones, pero la larga frase '(back) toward which or (further) from' en francés se condensa en 'repère', que con mayor economía alude a la ausencia de puntos de referencia, aunque omite la idea de movimiento que sí está en el original⁶. En todo caso, nuevamente aparece remarcada la dimensión topológica.

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.

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.

Aquí nos centraremos en el principio de cada oración. Con 'so on till stayed' en este caso el inglés es mucho más concreto y conciso. Sin embargo la concisión parece atentar aquí contra la comprensión, ya que 'stayed' podría llevarnos a pensar que se ha producido una detención definitiva. El francés en cambio, con su 'avant de se figer à nouveau', expresa más claramente la continuidad del ciclo: moverse, detenerse momentáneamente, volver a moverse. La diferencia radica en ese 'à nouveau' que no está en inglés. Por otra parte, 'a word he could not catch' se convierte en 'un mot perdu'. En inglés parece tratarse de una palabra que el protagonista particularmente no puede atrapar, en tanto que en francés la palabra parece perdida para todos. En este caso, no se trata de una palabra sino de «la» palabra: la palabra que Beckett ha estado buscando desde que empezó a escribir. La escritura de Beckett da cuenta del fracaso de esa búsqueda («Fallor, ergo sum»⁷): o es él quien no puede atrapar esa palabra, o esa palabra se ha perdido, ya no existe.

Finalmente nos referiremos a una oración muy breve:

No matter how no matter where.

N'importe comment n'importe où.

Para ser estrictos, si sólo contamos con la versión en francés deberíamos suponer que el original dice 'Anyhow, anywhere'. Aquí Beckett opta por un paralelismo perfecto⁸ en lo estructural, y también perfecto en lo que hace al significado literal, logrando dos oraciones gemelas con la misma cantidad de palabras. Esto nos da una pauta acerca del proceso de autotraducción. Se trata de un proceso que no busca la adecuación total de un idioma a otro, sino una acomodación de ambos idiomas a una instancia superior de significado. No se busca el encastre perfecto de las estructuras de una lengua con las de otra con exclusividad; este encastre a veces se produce, pero entonces sirve para hacer resaltar esos casos en los que no se produce. En esos casos quedan grietas, los agujeros que Beckett quería perforar en su propio lenguaje para mostrar lo que hubiere detrás, algo o nada⁹. Aquí los agujeros son los rastros de la colisión entre dos idiomas. El proceso de autotraducción vale la pena porque el coeficiente de pérdida al que Beckett se refería en su Carta Alemana se ve equiparado y a veces superado por su coeficiente de ganancia. La traducción se convierte en una oportunidad de seguir trabajando el texto, de mostrar que no es «cerrado». Después de todo, en la autotraducción lo más importante no es «traducción» sino «auto»: el filtro entre un texto y otro es ni más ni menos que la cabeza del mismo Beckett.

à plat sur la gauche

ou la droite

n'importe

sur le tout

la tête¹⁰.

Por otra parte, conjeturamos que Paul Davies, pese a citar *Stirrings Still* en inglés, ha manejado también la versión en francés, encontrando en esta elementos que confirmaban su hipótesis.

El lenguaje

A continuación haremos algunas observaciones centradas en el plano lingüístico. Respecto al lenguaje poético en el sentido más técnico de la palabra, son abundantes los juegos de palabras y las repeticiones de esta índole. Algunos ejemplos son los siguientes:

the clouded pane...the cloudless sky
half hoping...half fearing
hesitation...meditation
a clock afar
now clear now faint...now faint now clear
into the outer world
stand stock still

Los verbos, por su parte, parecen alterados en general. Por momentos se tornan protagonistas absolutos del texto, ya que el protagonista pronominal he desaparece.

Lift his past head a moment to see his past hands.

La oración queda así desnaturalizada por la falta de desinencia del verbo en inglés, lo cual ciertamente no puede darse en francés. Por otra parte, aún en inglés no puede haber ningún otro sujeto más que 'he'. En otros casos, los verbos no están conjugados...

Nothing to show not the same.

...o directamente no están presentes:

No wall toward which or from.

De todos modos la idea de movimiento está claramente presente en esta oración. Al principio de la parte II los verbos parecen «normalizarse» o personalizarse.

Es de notar el uso de conectores, sobre todo al principio de la parte II, que dan al texto la apariencia de un discurso argumentativo y racional. Se trata de conectores como 'therefore' y 'what is more'. También se destaca el uso de compuestos como 'whenceabouts', 'whatever' o 'somehow', que resaltan la importancia de los adverbios 'where', 'how' y 'whence', este último de carácter netamente poético. Pero el texto mismo termina por desechar estos adverbios, cuyo sentido al final se ha perdido.

No matter how no matter where.

La ausencia de comas y de otros signos de puntuación enrarece las oraciones y dificulta la comprensión.

Result finally he was in a field of grass which went some way if nothing else to explain his tread and then a little latter as if to make up for this some way to increase his trouble.

En definitiva, el trabajo en el plano lingüístico ejemplifica lo que Claude Mauriac¹¹ expresó claramente: la lógica del lenguaje arrastra a quien lo utiliza, y el escritor no sólo debe evitar decir lo que las palabras le hacen decir contra su voluntad, sino lograr además que estas digan aquello para cubrir lo cual fueron designadas. A diferencia de Esslin, no obstante y por la misma razón por la que él sostiene lo contrario, a saber, que el peligro de ser arrastrado es mayor en la propia lengua, creemos que haber escrito *Stirrings Still* en inglés implicó un trabajo intensivo de corrosión del lenguaje. De ahí las abundantes correcciones de los manuscritos. De ahí también el alto grado de poesía en el texto, en el uso anómalo de la lengua.

En este último texto publicado Beckett está más allá del género y del lenguaje. En su camino de lo dialógico a lo monológico Beckett pasa de largo del monólogo para llegar a este narrador balbuceante, que parece un extranjero hablando su propio idioma, que es aséptico y seco hasta para expresar su propia agonía con unos escuetos 'oh'. *Stirrings Still* no es un monólogo, no es un cuento ni un poema ni tampoco una novela, no es del todo prosa ni poesía. Para nosotros, humildes lectores, *Stirrings Still* es lo que Beckett quiso tal vez que fuera: una misteriosa concreción de la nada.

Quisieramos ahora dejar de lado cuestiones extratextuales para dedicarnos exclusivamente a *Stirrings Still* y marcar algunos ejes y elementos que funcionan en él. Nos manejaremos sobre todo con el original en inglés, recurriendo al francés en algunos casos.

Stirrings Still es un texto que busca plantear conflictos ya desde su título, al cual se le pueden atribuir básicamente dos sentidos. Primero, el de seguir en movimiento todavía; segundo, la contradicción entre movimiento y quietud¹². Ambos sentidos están validados por el texto. El título en francés (*Soubresauts*) apoya la idea de movimiento y también tiene más de un sentido. Primero, el de un movimiento brusco; segundo, por su etimología¹³, el de saltar por encima de algo, hacia arriba, hacia otro plano o dimensión (una vez más, Davies se ve favorecido por la versión en francés).

La primer oración del texto es importante, ya que ser retomada varias veces en las partes I y II.

One night as he sat at his table head on hands he saw himself rise and go.

Esta oración particulariza algunas cuestiones y es indefinida al respecto a la vez. Marca un momento (*one night*), pero no con precisión; marca un lugar (*sitting at his table*), pero sin claridad; marca un protagonista (*he*), pero para esto utiliza lo mínimo del lenguaje y no le otorga absolutamente ningún predicado, ninguna característica (*no obstante*, Davies dirá que se trata de un anciano). Cuándo, dónde y quién serán precisamente los problemas principales del texto.

El primer conflicto concreto surge con la frase ‘he saw himself rise and go’, la cual instala al lector en la misma incertidumbre que al ‘he’ protagonista. El texto continúa retomándose y corrigiéndose, no para clarificar sino para complicar: ‘one night or day’. Las aclaraciones funcionan como las pausas en *Esperando a Godot*: son momentos en los que se toma conciencia de la vaguedad que nos rodea. La indefinición se acentúa con ‘the days and nights when day

followed hard on night and night on day'. Aquí se hace notar el juego con la luz: tal vez uno tendería naturalmente a pensar en el orden inverso al que plantea la frase, pero aquí lo primero es la noche¹⁴. De hecho, lo que predomina es la oscuridad, llegando a desnaturalizar tanto al día como a la noche: 'the dark of night or day'.

La última oración de la parte I también es clave.

And patience till the one true end to time ang grief and self and second self his own.

En ella encontramos la respuesta a la palabra clave 'again' que se ha repetido una y otra vez: 'patience', lo que le queda al protagonista. Por otra parte, aparece una primera alusión a 'the one true end', la cual coincide con el final de esta primera parte, ingresando así en la dimensión autorreferencial. Esto se repite al final de *Stirrings Still*, donde 'Oh all to end' coincide con el fin del texto. Pero así como antes el final fue sólo aparente, ya que el texto continuaba en la parte II, tal vez este tampoco sea el final definitivo 'sino a mere lull'. Así el texto se sitúa en una continuidad sin fin, la posibilidad de reabrirse constantemente como lo indican los borradores abandonados que guarda el archivo de Reading. También están presentes en esta oración 'time' y 'grief', el aspecto abstracto de 'strokes' y 'cries', y un yo escindido en 'self' y 'second self', como lo marca Davies.

La parte II del texto, que está conectada con la anterior por la presencia de los gritos y los golpes, da lugar a algunos cambios. Renton llega a decir que las distintas partes del texto no son continuaciones una de otra, sino tres repeticiones de un mismo intento de disminuir la representación del ser. Nosotros creemos que los cambios de una parte a otra generan una progresión que puede entenderse como continuación. En principio, 'he' comienza a realizar acciones, pese a que los verbos se comportan de un modo extraño; gracias a esto, parece clarificarse un poco cierto hilo argumentativo; finalmente, las oraciones se tornan más largas y seguirán siéndolo en la parte III. Aquí aparecen indicios de vida vegetal y animal, y surgen por primera vez algunos colores. En cuanto al cuerpo, este sin duda se hace presente a través de acciones como 'rise', 'stand', 'sit', 'cling to the table', pero también está extrañado y en con-

flicto. Se habla de 'unseen feet' y de 'head on hands', como si el cuerpo perteneciera a otra persona o si sus partes estuvieran sueltas y actuaran por separado. El tiempo en que cabeza y manos pertenecían al protagonista parece irremediablemente pasado.

There had been a time he would sometimes lift his head enough to see his hands.

No en vano se habla de 'past head' y 'past hands'. Finalmente el protagonista no oye sus propios pasos: el cuerpo parece haberse perdido del todo. Sin embargo, las múltiples alusiones a movimientos, a distintas posiciones marcadas con claridad de acotación teatral y la existencia de un sombrero y un abrigo dan al cuerpo una concreción que genera conflicto.

Esa costumbre beckettiana de afirmar algo y negarlo inmediatamente a continuación, que para Stoppard es la mejor de las bromas¹⁵, también está presente en *Stirrings Still* convirtiendo al texto en la crónica de una perplejidad. El lugar es indefinido: 'another place in the place where he sat at his table'. El protagonista no sabe si está 'in the same place.or in another'. El mismo lugar es otro lugar a la vez; lo mismo podría decirse del escenario de *Waiting for Godot*. Es así como la primera oración del texto vuelve a sumirse una y otra vez en la vaguedad. El protagonista, por su parte, desea y teme a la vez, se siente seguro un instante y preocupado el siguiente: se trata de un sujeto conflictuado e indeciso que transmite su inseguridad al lector. Pero la duda mayor, la broma mayor, tiene que ver con los falsos finales, lo cual se expresa en frases como 'perhaps never again and then again', 'to end and so on'. Un tema que, como siempre en Beckett, tiene su trayectoria: nos basta con pensar en el título de una obra anterior como *For to end yet again*. Como dice Renton, para Beckett el verdadero final sólo puede ocurrir en el espacio en blanco luego del punto final, que está más allá de su jurisdicción.

La repetición, estructural y de contenido, es sin duda el recurso central del texto, que sirve para generar la sensación de infinitud.

As when he disappeared only to reappear later at another place. Then disappeared again only to reappear again later at another place again. So

again and again disappeared again only to reappear again later at another place again.

Aquí la palabra 'again' aparece nada menos que ocho veces. La vuelta al principio sucede una y otra vez, se ve llevada al extremo 'times without number', como lo muestran estas oraciones.

Then all as before.

Then all as before again.

El único corte se produce al principio de la parte III y de manera característica: con una contradicción entre las dos primeras palabras de la oración y las dos segundas: 'So on till stayed'. Los dos términos de esta contradicción se corresponden con la disyuntiva del protagonista: 'press on' o 'stir no more'. Una opción posible es la de no moverse más, como en *Act without words II*. Se produciría entonces la stasis, 'suppression of intent' a la que se refiere Renton.

El texto deja planteadas varias cuestiones que no aclara ni resuelve, tales como la naturaleza de esa luz que no se apaga, las características del confinamiento en el que se encuentra el protagonista (del cual se dice que tiene paredes, pero nunca se afirma que se trate de una habitación), y sobre todo la identidad de Darly y Walther. Respecto a este último, Renton sostiene que se trata de Walther von der Vogelweide, poeta admirado por Beckett. De todos modos el texto «colabora» poco con el lector, que cuenta con pistas mínimas para ejercer la intuición más que la comprensión. Algunas palabras, no obstante, son claves. 'Again' es sin duda la más importante, que sirve para marcar tanto acciones ('then sit again') como hechos ('then the lull again'). Esta palabra termina por liberarse y casi constituir oración por sí misma.

So again and again.

Su importancia, no obstante, decae en la parte II y se recupera un tanto en la parte III. Otra palabra importante es 'another', que paradójicamente llega casi a coincidir en su sentido con 'same'. Al respecto, es de notar la abundancia de pares opuestos distribuidos a lo largo del texto. Algunos ejemplos son los siguientes:

above - beneath

now - then

leave - return

earth - sky

disappear - reappear

ever - never

day - night

another - same

another where never - the same as ever

light - dark

faint - clear

reassurance - alarm

stand - sit

wind - still air

determined - natural

Respecto a la oposición ‘clouded pane’ - ‘cloudless sky’, Renton señala la recurrencia de la imagen del cielo vacío en la obra de Beckett, como idea metafórica que representa un estado de ausencia y un impulso deliberado hacia la exclusión.

Otro recurso abundante en el texto es el de retomar una oración y corregirla, llevando a cabo una suerte de *amplificatio* y de acumulación de términos. Esto se da sobre todo en conjuntos de dos, tres y cuatro oraciones.

Same hat and coat as of old when he walked the roads. The back roads.

Then go. Start to go. On unseen feet start to go.

Or merely wondering. Or merely waiting. Waiting to hear.

In a strange place blindly in the dark of night or day seeking the way out. A way out. To the roads. The back roads.

Coincidimos con Renton en que los recursos utilizados en *Stirrings Still* en general parecen basarse en un proceso de selección lineal opcional, una especie de juego de elección de términos tanto sobre el sintagma como sobre el paradigma.

En *Stirrings Still* el espacio se divide fundamentalmente en dos partes: adentro y afuera, lo cual recuerda a *Endgame* una vez más. Al comenzar el texto el protagonista está adentro, pero buscando una salida. Su situación es la de un encierro oscuro, pero 'paced from wall to wall all places are the same': el lugar puede ser cualquiera que genere confinamiento, sin que las paredes sean necesariamente de ladrillo. Luego el protagonista se encontrará 'out again': ha logrado salir sólo para descubrir que ya había estado afuera antes. Sin embargo, así como adentro todos los lugares eran el mismo, este «afuera» no es el «afuera» que el protagonista recuerda: aquel era verde, prolijo y comido por animales de cría, y este es desprolijo, no mordisqueado y de un color extraño. Un tercer espacio sería el interior personal del protagonista, que da lugar a otros fenómenos.

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.

Pese a la importancia de los espacios en el texto, la palabra 'place' aparece por primera y única vez muy cerca del final del texto. Además, tanto «afuera» como «adentro» forman parte de ese espacio particular y anónimo a la vez, el espacio de la voz que Beckett ha venido construyendo a lo largo de sus obras mediante el borramiento progresivo de los detalles realistas y el protagonismo de la palabra. Este espacio es marginal, está ligado a los umbrales que no en vano son protagonistas de *Stirrings Still* por su elusividad.

En cuanto a la temporalidad, *Stirrings Still* se maneja fundamentalmente con dos instancias del pasado, las cuales se corresponden con los dos espacios principales en el texto. La primera instancia del pasado es la más presente en el texto, y se corresponde con los verbos en pasado simple en inglés; ésta se superpone con el presente de lectura. Este tiempo está delimitado por los golpes del reloj que indica 'the hours and the half hours': la marca temporal es terrenal y subjetiva. La segunda instancia tiene que ver con un pasado anterior

al de la narración; así lo explicitan marcas tales como 'there had been a time'. Este pasado anterior parece haber sido el tiempo de la acción, en el protagonista no estaba escindido y llevaba a cabo actos por sí mismo.

Same hat and coat as of old when he walked the roads.

Pero este tiempo parece haber terminado definitivamente, en tanto las manos y la cabeza del protagonista descansan después de todo lo que han hecho, y se habla de 'past head' y 'past hands'. La versión en francés confirma esta idea al utilizar verbos en pasado simple para decir lo mismo:

Au repos après tout ce qu'elles firent. Soulevait feu sa tête pour voir ses feues mains. Puis la reposait sur elles au repos elle aussi. Après tout ce qu'elle fit.

Resaltan aquí también las palabras 'feu' y 'feues' que significan «muerta/s recientemente», «difunta/s». Las palabras 'recall', 'remember' y 'memory' marcan igualmente este tiempo pasado. Terminar en un lugar 'where never till then', como se dice una y otra vez, implica llegar a un lugar y a un tiempo inéditos hasta entonces y equiparados entre sí.

La vista y el oído ocupan un rol fundamental en *Stirrings Still*. La presencia de la visión nos remite de inmediato al «Esse est percipi» berkeleyano tan caro a Beckett, y sin duda el protagonista del texto está siendo percibido.

Seen always from behind withersoever he went.

Alguien o algo mira al protagonista desde distintas perspectivas, 'he' es objeto de percepción:

Till so many strokes and cries since he was last seen that perhaps he would not be seen again.

La vista del protagonista también es importante en tanto, solipsismo mediante, es un pilar fundamental sobre el que se construye la realidad que lo rodea. El problema reside en que, en el «adentro», esa capacidad de visión se encuentra

disminuída por la oscuridad que rodea al personaje (que se mueve a ciegas) y que parcializa el campo de percepción.

There had been a time he would sometimes lift his head enough to see his hands. What of them was to be seen.

En el «afuera», por otra parte, la visión tampoco le sirve de mucho al protagonista; más bien le crea problemas, ya que no descubre los límites del campo en el que se encuentra, pero sí nota la diferencia entre estas pasturas y las que él recuerda. El oído, a su vez, está relacionado con el binomio 'strokes' - 'cries'. En el texto aparecen tanto el verbo 'listen' como el verbo 'hear', y este sentido se materializa también en alusiones a las orejas del protagonista. Por momentos vista y oído cobran un protagonismo absoluto:

Till so many strokes and cries since he was last seen that perhaps he would not be seen again. Then so many cries since the strokes were last heard that perhaps they would not be heard again. Then such silence since the cries were last heard that perhaps even they would not be heard again.

Lo importante no es quién oye o ve, sino qué se oye o se ve, qué es por ser percibido. Sin embargo, el protagonista quiere que terminen los golpes y los gritos; quiere, en otras palabras, que los sentidos dejen de percibir y que así lo que lo rodea deje de existir. Es un deseo de muerte.

For could one not in his right mind be reasonably said to wonder if he was in his right mind and bring what is more his remains of reason to bear on this perplexity in the way he must be said to do if he is to be said at all?

En esta oración a 'be seen' y 'be heard' se suma 'be said'. El habla se convierte en un sentido más que también debería acabarse, pero debe seguir ejerciéndose igual que la vista y el oído. El nivel autorreferencial que la escritura alcanza aquí es alto, porque después de todo el mismo protagonista está siendo dicho por el narrador del que nada sabemos y que se pregunta si ese protagonista 'is to be said at all'. Renton también cree que este 'be said' es importante

como signo de conciencia autorreferencial del autor. Esta problemática se relaciona con la palabra ausente que se busca hacia el final del texto, la palabra que el hombre no puede alcanzar y que pondría fin a todo. Después de todo, la muerte no puede elevarse demasiado por encima del material que le proporcionan los sentidos.

So all ears from bad to worse till in the end he ceased if not to hear to listen and set out to look about him.

So all eyes from bad to worse till in the end he ceased if not to see to look (about him or more closely) and set out to take thought.

Cuando decae un sentido otro toma la posta: primero se oye, luego se ve, finalmente se piensa; y pensar es escarbar entre las ruinas en vano.

Para Beckett, el problema del sujeto de este texto (y probablemente de todo ser humano) es su limitación: la obsesión consigo mismo le dificulta la captación del universo. Un inconveniente para este sujeto es la soledad, el abandono al que parecen someterlo todos los que lo rodean sumiéndolo en una sensación de infinitud que para él terminará sólo con su propia muerte, que a su vez para otro sujeto podría ser sólo un eslabón más en la cadena de abandonos.

As when others would (die) too in their turn and leave him till he too in his turn.

Podemos pensar en otros sujetos en situación similar porque el texto utiliza repetidamente la palabra 'one' para referirse al protagonista, realizando así a la vez una singularización y una universalización. Algo similar sucede con Daryl.

The same place and table as when Daryl for example died and left him.

The same as when among others Daryl once died and left him.

Daryl es singularizada por su nombre pero a la vez equiparada con otros. A su vez, 'once' y 'for example' indican que su muerte fue un hecho particular pero sin demasiada importancia.

Otro inconveniente de este individuo es el siguiente: su subjetividad está en conflicto.

As one in his right mind when at last out again he knew not how he was not long out again when he began to wonder if he was in his right mind.

Esa cordura que parece afirmada al principio de la oración está relativizada y puesta en duda al final de la misma oración y por el sujeto mismo. Esto se relaciona con el problema de los sentidos; así como éstos limitan la capacidad del sujeto, del mismo modo la cordura, la mente y el cuerpo imposibilitan el logro de la apertura necesaria para soportar el universo. El hombre está condenado a resignarse y continuar.

So on unknowing and no end in sight.

El texto se torna metafísico, general, aplicable a cualquier ser humano. El origen de la angustia existencial es no saber dónde queda el final deseado. A medida que el texto avanza la angustia del protagonista aumenta y aparece en esos 'oh' que puntúan las últimas oraciones en un crescendo de sentimiento. Como era de esperar, esta angustia la genera una palabra que, como dice Renton, no existe: sólo existe la noción de una palabra que falta, y es en torno a esta noción que se construye el texto entero. La angustia termina por borrarlo todo y sólo queda el deseo de final en la oración final.

Oh all to end.

Hemos querido marcar en este trabajo las particularidades que *Stirrings Still* presenta como texto. No hemos querido atribuirle sentidos filosóficos, esotéricos ni de ninguna otra índole para reducir al mínimo la sobreinterpretación que toda interpretación implica para Beckett. Incorporar los manuscritos y la traducción a un trabajo de elaboración sobre la obra de Beckett abre sin duda toda una serie de posibilidades y de aspectos que enriquecen la lectura desde afuera. Creemos que ha valido la pena considerar su incidencia sobre un texto complejo como *Stirrings Still*.

¹ Según Karl Beckson y Arthur Ganz, un monodrama es ‘una representación teatral que incluye un solo personaje’. Tal vez más apropiada para *Stirrings Still* sea la definición de A. F. Scott: ‘poema en forma de monólogo dramático que presenta una situación, un decorado, y otros personajes además del narrador’.

² Esslin, Martin. *The Theatre Of The Absurd*. Páginas 43 - 44.

³ La versión en inglés (ciento veinte oraciones) cuenta con dos oraciones más que la versión en francés. Sin embargo, esto se debe sólo a una cuestión de puntuación, como se verá más adelante en este trabajo.

⁴ Este procedimiento se da también en ‘Comment dire’, con las palabras ‘folie’ y ‘folly’.

⁵ Sobre todo si tenemos en cuenta la tendencia de Beckett a considerar que un texto no se ‘cierra’ con su publicación, sino que está siempre abierto a una nueva corrección. Como dice Renton, lo que se lee como texto terminado es apenas una solidificación temporal de la materia del texto, la cual puede ser más o menos exitosa.

⁶ El drama de la ausencia de puntos de referencia ya se encontraba en *Esperando A Godot*.

⁷ Beckett, Samuel. (*W*)*Horoscope*.

⁸ Tanto en inglés como en francés se mantiene el siguiente orden: negación - verbo - adverbio.

⁹ Beckett, Samuel. Carta Alemana en *Disjecta*.

¹⁰ Beckett, Samuel. *Mirlitonmades*.

¹¹ Esslin, Martin. Op. cit. Página 20.

¹² ‘Still’ puede funcionar como adverbio (‘todavía’) o como adjetivo (‘quieto’).

¹³ De las palabras latinas ‘super’ y ‘saltus’.

¹⁴ Según el Génesis, primero fueron las tinieblas: *En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra, empero, estaba informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre las*

aguas. Dijo, pues, Dios: sea hecha la luz. Y la luz quedó hecha. Y vio Dios que la luz era buena, y dividió la luz de las tinieblas. A la luz la llamó día, y a las tinieblas noche; y así de la tarde aquella y de la mañana siguiente resultó el primer día. (Génesis, I, 1 - 5).

¹⁵ Citado en: Hayman, Ronald. *Tom Stoppard*. Londres, Heinemann, 1982. «...There's a Beckett joke which is the funniest joke in the world to me. It appears in various forms but it consists of a confident statement followed by immediate refutation by the same voice.»

BIBLIOGRAFIA

- Beckett, Samuel. *Stirrings Still*. Nueva York: North Star Line, 1991.
- Beckett, Samuel. *Soubresauts*. Paris: Minuit, 1989.
- Beckett, Samuel. Carta Alemana en *Disjecta*. Londres: Calder, 1987.
- Beckson, Karl y Ganz, Arthur. *Literary Terms: A Dictionary*. Nueva York: Farrar, Strauss y Giroux, 1979.
- Beer, Ann. «Beckett's Bilingualism». En: *The Cambridge Companion To Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Cerrato, Laura. «El aforismo y la escritura fragmentaria» y «Samuel Beckett: una poética del balbuceo y de los límites». En: *Doce Vueltas A La Literatura*. Buenos Aires: Botella Al Mar, 1992.
- Davies, Paul. «*Stirrings Still*, the disembodiment of Western tradition». En: *The Ideal Core Of The Onion*.
- Esslin, Martin. *The Theatre Of The Absurd*. Nueva York: Anchor Books, 1969.
- Hayman, Ronald. *Tom Stoppard*. Londres: Heinemann, 1974.
- Hoffman, Frederick. *Samuel Beckett. The Man And His Works*. Londres: Forum House, 1969.
- Renton, Andrew. «Disabled figures: from the Residua to *Stirrings Still*». En: *The Cambridge Companion To Beckett* (John Pilling Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Scott, A. F.. *Current Literary Terms*. Londres: MacMillan Press, 1980.