

# Algunos “precipitados” clásicos en *Echo's Bones* de Samuel Beckett.

Autor:  
Cerrato, Laura

Revista:  
Beckettiana

1999, 7/8, 67-76



Artículo

# ALGUNOS “PRECIPITADOS” CLÁSICOS EN *ECHO'S BONES* DE SAMUEL BECKETT

LAURA CERRATO

*Echo's Bones and Other Precipitates*<sup>1</sup> es un conjunto de trece poemas de la juventud de Samuel Beckett, escritos entre 1931 y 1935. Marca el final de un período de su vida, en la que da por terminada una promisorio carrera académica, subsiste pobremente como traductor en París, transcurre un período de dos años en Londres, lleno de conflictos interiores mientras trata de sobreponerse a la muerte del padre. Busca un paliativo a los mismos y a múltiples trastornos psicósomáticos mediante un prolongado análisis con el entonces muy joven y luego célebre analista Bion. Finalmente regresará al reclamante hogar de la madre en Irlanda y pasará una temporada en Alemania antes de radicarse definitivamente en Francia en 1937.<sup>2</sup>

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

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

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

Ovidio no está sólo presente en el título general, aunque éste por sí mismo bastaría ya para arrojar luz sobre la cosmovisión del poeta. «Los huesos de Eco y otros precipitados» son un comentario irónico y escéptico (o escéptico por lo irónico) acerca de la persistencia de la voz (¿la de la poesía que nos ha fundado, la del ser humano que sigue tratando de decir, a pesar de todo, la supervivencia en fragmentos, en precipitados<sup>3</sup> de lo que fuera vida palpitante?). Su presencia atraviesa todo el conjunto, no sólo por la referencia a Eco, la desintegración, la reducción a hueso y polvo y la persistencia de la voz, motivo éste que persigue a Beckett también en su obra narrativa y dramática. También están las alusiones a Narciso, en los juegos especulares que estos poemas registran y en su obsesión por las lábiles fronteras entre realidad e ilusión, entre el adentro y el afuera.

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

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

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

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

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

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

*who though you stoop with fingers of compassion  
to endorse the dust  
shall not add to your bounty  
whose beauty shall be a sheet before me  
a statement of itself drawn across the tempest of emblems  
so that there is no sun and no unveiling  
and no host  
only I and then the sheet  
and bulk dead*

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

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

*que aunque te inclinas con dedos de compasión  
para endosar el polvo  
no agregará a tu munificencia  
cuya belleza será una mortaja delante de mí  
una declaración de sí misma trazada a través de la tempestad de  
[los emblemas  
de modo que no hay sol ni develamiento  
ni hostia  
sólo yo y luego la mortaja  
y el bulto muerto*

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

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

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

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

La tercera estrofa retoma el vocativo. La música, sin embargo, no podrá agregar a la munificencia de la amada, aunque ella se incline con dedos compasivos para *endosar el polvo*. Según Harvey<sup>4</sup>, en este verso, Beckett se remitió a la parábola de la mujer adúltera (Juan 8:3-11), cuando ésta es llevada ante Jesús para que él decida si deberá ser castigada o no mediante la lapidación, para colocarlo en la disyuntiva de negar sus principios de perdón y compasión (la compasión está mencionada explícitamente en 'Alba') u oponerse a la ley vigente. Dice el Evangelio que Jesús *stooped down and with his finger wrote on the ground* y pronunció aquellas célebres palabras sobre arrojar la primera piedra. Por asociación con la ninfa Eco, Beckett sustituye suelo por polvo y crea un efecto fúnebre mucho más elocuente que el del Evangelio. Pero, además, incorpora el ya mencionado «endosar». Esta imagen me resulta inmensamente sugerente dentro del contexto de «los huesos de Eco». Endosar el polvo equivale a avalar la decadencia, la pérdida y la desaparición del cuerpo. Avalar el resto, lo que queda, ese «fleco de desastre», como diría Blanchot<sup>5</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

### *Da Tagte Es*

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



[redime los adioses sustitutos/el lienzo en la corriente en tu mano/quienes no tienen más para la tierra/y el cristal sin niebla sobre los ojos]

Este poema es un ejemplo extremo de lo que hace Beckett con las formas tradicionales. El título es una alusión directa a un *Tagelied* de Walther von der Vogelweide, quien a su vez toma la expresión del estribillo de un *alba* de Guiraut de Bornelh: *et ades sera l'alba*<sup>7</sup>. Curiosamente, los *Tagelieder* son poemas largos y discursivos (cosa que los provenzales no son) y, por supuesto, en un tono opuesto al de este telegráfico poema de Beckett, reducido a cuatro versos. Lo más interesante es ver con qué se queda del «*Tagelied*» el poeta irlandés. El poema de von der Vogelweide se demora largamente en una visión idílica y onírica del amor que se disuelve con la llegada del día, aunque ese abrupto despertar es redimido en la estrofa final donde se intenta hacer que la vida real corresponda al sueño. Todo esto no le interesa a Beckett. Lo único que rescata es el momento de la desilusión, dejando de lado todo el resto. En una compleja elaboración comprimida en cuatro versos toma el motivo del alba como el momento de una transición, un pasaje o un viaje, que en esta oportunidad se refieren a la muerte. De donde podríamos decir que el despertar es la muerte.

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

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

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

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

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

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

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

*spem sine corpore amat. corpus putat esse, quod umbra est.*<sup>9</sup>

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

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

## NOTAS

- <sup>1</sup> Beckett, Samuel. «Echo's Bones». In: *Collected Poems 1930-1978*. London: Calder, 1984.
- <sup>2</sup> Knowlson, James. *The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996. *passim*.
- <sup>3</sup> Precipitado. 2 m. *Quim*. Materia que por resultado de reacciones químicas se separa del líquido en que estaba disuelto y se posa más o menos rápidamente. (Diccionario de la R.A.E.)
- <sup>4</sup> Harvey, Lawrence. *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton: P.U.P., 1970. p.111
- <sup>5</sup> Blanchot, Maurice. «Fragmentaire». In: *Celui qui ne peut se servir des mots*. Montpellier: Fata Morgana, 1975. p.22.
- <sup>6</sup> Trad. de Ana María Cartolano. In: *Beckettiana* 5, 1996. p.90.
- <sup>7</sup> Guiraut de Bornelh. In: Riquer, Martín de. *Resumen de poesía provenzal trovadoresca*. Barcelona: Seix Barral, 1948. p.48-9.
- <sup>8</sup> Donne, John. *Complete Poetry and Selected Prose*. London: The Nonesuch Press, 1941. p.538.
- <sup>9</sup> Ovid. *Metamorphoses*. London: Heinemann, 1939. vol.I, B.III, v.417.