

860  
BESB  
ej 2



# Beckettiana

CUADERNOS DEL SEMINARIO DE BECKETT



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

4

1995

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Prof. Luis A. Yanes

Vicedecano

Prof. José Emilio Burucúa

Secretario Académico

Lic. Ricardo P. Graziano

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. Félix Schuster

Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Prof. Gladys Palau

Secretario de Supervisión Administrativa

Dr. Antonio Marcelo Scodellaro

Prosecretaria de Publicaciones

Prof. Gladys Palau

Coordinador Técnico de Publicaciones

Lic. Mauro Dobruskin

Coordinadora Editorial de Publicaciones

Lic. Sara I. Pérez

Consejo Editor

Berta Braslavsky

Francisco Bertelloni

Susana Romanos de Tiratel

Fernando Rodríguez

Adrián Vila

Susana Zanetti

Carlos Herrán

Beckettiana. Publicación anual del SEMINARIO DE BECKETT.

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

Año 4, 1995.

Dirección

Dra. Laura Cerrato

Correspondencia a: T. Guido 135 - (1834) - Temperley - Argentina - Tel: 284-0624

e-mail: rqcerra@criba.edu.ar

postmast@ling.filo.uba.ar

Composición y Armado

Nicolás Espósito

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 1995

Puán 480 Buenos Aires Argentina

MEMBROS FICHAS DE CATEDRA

TEL: 0127-7550

INDICE

- 7 SOBRE EL TEXTO EN CONTEXTO:  
ALGUNOS EJEMPLOS GODOTIANOS Clas Ziliacus
- 17 HACIA EL SOLIPSISMO DE BECKETT.  
*MURPHY-MOLLOY*: NINGUN PRINCIPIO DE  
CAMBIO SALVO EL SUYO PROPIO Laura Wittner
- 33) "MALACODA" DE BECKETT  
O EL DIABLO DE DANTE TOCA BEETHOVEN C. J. Ackerley
- 41) MALACODA Samuel Beckett
- 43 LA TEMPORALIDAD Y LO RELIGIOSO  
EN *ESPERANDO A GODOT* Augusto Marcelo Trombetta
- 59) SAMUEL BECKETT Y EL VACIAMIENTO DEL SIGNO Lucas Margarit
- 67 ACERCA DE LA ESPERANZA Y LA DESESPERANZA  
EN *HAPPY DAYS* Gabriela Leiton

RESEÑAS

- 75 *COMPANY* EN EL CENTRO CULTURAL  
RECTOR RICARDO ROJAS
- 77 *THE CAMBRIDGE COMPANION TO BECKETT*
- 81 ABSTRACTS

Artículos  
y Notas

**SOBRE EL TEXTO EN CONTEXTO:  
ALGUNOS EJEMPLOS GODOTIANOS**

CLAS ZILLIACUS  
(Abo Akademi, Finlandia)

En la historia de la llegada y anexión del teatro del absurdo, *Esperando a Godot* aparece como un caso modélico.

La integración de *Godot*, creo, ha sido un proceso en dos niveles. Primero, el mensaje de la obra ha sido reconocido como situacional. No se trata del *quidditas* de *Godot*, sino de la espera. El enigma de *Godot* no ha sido desempaquetado; desapareció, simplemente.<sup>1</sup> Los beckettianos pueden haber exagerado la unicidad de *Godot*. Ahora parece haber sido simplemente la articulación más intransigente del drama estancado, cuyo linaje ha sido mapeado desde afuera de la beckettología por Peter Szondi y Raymond Williams,<sup>2</sup> por ejemplo.

La amplia gama de utilizaciones de la pieza se basa en la primacía de la situación. Anne C. Murch, en un artículo sobre "citando de *Godot*", escribe que "la obra de Beckett, a través de una gran amplitud de diferencias en realizaciones escénicas y recepciones de público, ha llegado a ofrecer un sustituto estructurado a la aparentemente desestructurada complejidad de la experiencia en bruto de cualquier realidad"<sup>3</sup>. Hay abundante evidencia de esto. El ejemplo clásico es el *Godot* de 1957 en San Quentin. Creo que la aviesa observación de Jan Kott pertenece a la misma categoría. Cuando se le pregunta a Kott acerca de la posición de Brecht en Polonia, dijo que lo hacían por fantasía, pero que cuando se necesitaba realismo hacían *Godot*.<sup>4</sup> Murch ofrece otro ejemplo: una producción de una universidad australiana que presentaba a Lucky como un aborigen. "El público, enteramente blanco y urbano, no tuvo dificultad en trascender el *parti-pris* regionalista e identificarse con la situación de los personajes. Se experimentó como la propia incomodidad en una

cultura desarraigada, en la que tanteaban sin éxito en busca de algún principio estructurante y dador de vida, en una gran ciudad (Melbourne), urbana pero no urbanizada.”<sup>4</sup>

Pasemos ahora al otro nivel del proceso de integración. El planteo de la obra, siempre elusivo, ha sufrido un cambio cualitativo: se ha deslizado del mensaje al código. Esto puede ser una proposición aventurada, como afirmar, en términos saussurianos que *parole* puede elevarse al status de *langue*. Tomo la sugerencia de la teorización de Jurij Lotman acerca de la estructura del texto artístico. En su libro epónimo (1970; *passim*), Lotman presenta la idea de que, en una perspectiva histórica, el código y el mensaje son conceptos relativos. Una obra que sacude a sus contemporáneos por sus cualidades innovadoras puede ser percibida como clásica, es decir, como un “código”, por generaciones posteriores. En otras palabras, la oposición código/mensaje es una variable.

Al alcanzar el nivel de código, una obra entra en el reino de la *langue*. En términos lingüísticos, ya no se limita a operaciones, transformaciones, acentuaciones, topicalizaciones intra-oracionales. En términos de teatro, una obra como *Godot* no se limita a vestir a actores como *clowns*, o *hobos*, o proletarios, o prisioneros, o inmigrantes ilegales, o aborígenes, o *punks*, o a situar la escena en los suburbios o en el Bowery.

Una vez que ha alcanzado el nivel de código -y un texto como *Godot*, de obligado nivel 10 ciertamente lo ha alcanzado- trasciende las fronteras de una declaración y adquiere la libertad de entrar en relaciones dialógicas. Dos obras de teatro que podrían traducirse como *Godot ha llegado* son para tener en cuenta en este sentido. Una fue escrita en 1965 por Miodrag Bulatovic, un montenegrino, y la otra, por Alexander Pastor, un angoliano. Podrían aducirse muchos otros ejemplos.

El primer proyecto no beckettiano de *Godot* que conozco fue considerado por Brecht en 1956. Brecht rechazaba la visión de *Godot* de la condición humana y su éxito. Lo atraía en cambio su *Materialwert*. Sus opciones formales e icónicas también le hubieran atraído. Juguetó con dos ideas. Una implicaba la puesta de *Godot* contra un telón de fondo sobre el cual se proyectaría un film especialmente hecho mostrando la construcción del socialismo en varias partes del mundo. Esto

provocaría una negación dialéctica de la espera. El otro plan requería la reescritura de la obra. Ninguna de las dos llegó a materializarse: Brecht murió.<sup>5</sup>

En 1979, Ralf Långbacka, un importante director escandinavo y especialista en Brecht y Chekhov, decidió que Brecht había escrito en realidad una contrapieza de *Godot* cincuenta años antes: *Die Ausnahme und die Regel (La excepción y la regla)*. Långbacka pudo haberse inspirado en Giorgio Strehler. Cuando hizo la puesta de la obra de Brecht al principio de los años sesenta, Strehler había aconsejado a su reparto estudiar a *Godot* para una mejor comprensión de la obra que tenían entre manos. En la primavera de 1979 Långbacka montó dos piezas para un programa doble de cuatro horas. La escena fue la del teatro en lengua sueca de Helsinki, Lilla Teatern (El Pequeño Teatro).<sup>6</sup>

Para la correcta comprensión de esta empresa se requerirán algunos antecedentes. *Godot* había llegado tempranamente a Helsinki, en octubre de 1954, diez meses antes que la première mundial en inglés. Su punto de entrada fue uno bastante conspicuo, la “segunda escena” del Teatro Nacional Finés. Incidentalmente, lo que fuera virtualmente un “remake” de esta producción, se vio doce años más tarde sobre el mismo escenario. Un total de seis *Godots* profesionales se produjeron en Finlandia entre 1954 y 1978. Había una brecha notable entre el final de los sesenta y el de los setenta: en Finlandia (también) los setenta fueron una década marcadamente izquierdista y un mal negocio para el absurdo. En 1979, sin embargo, cuando *Godot* regresó, el izquierdismo, y en particular el izquierdismo partidista, retrocedía rápidamente, siendo sustituido por el escepticismo. Cuando se lanzó la empresa Beckett/Brecht de Långbacka, sin embargo, los platillos de la balanza estaban casi iguales. Era una situación tipo Marat/Sade, como Långbacka habrá reconocido, ya que había montado esta pieza dos veces a mediados de los sesenta. La idea subyacente a esta confrontación Beckett/Brecht era:

relacionarlas entre sí de una manera que creemos obrará sobre nuestros espectadores, obligándolos a probar a una con la otra y a ellos mismos con ambas. Las dos obras pintan situaciones que son “absurdas”. En *Godot* el absurdo hace juego con la condición humana; es el aire que respiramos. Pero no quiere decir que lo que sucede en *Godot* es particularmente absurdo, en el sentido de ser extraño. *Godot* de hecho

está lleno de situaciones que la mayoría de nosotros reconoce, una especie de directo realismo cotidiano si lo desean, el realismo de la payasada. Lo absurdo está a más profundidad, en la concepción de la vida, en la postura fundamental de Beckett. Con Brecht es realmente todo lo contrario. Tomadas una por una, las situaciones tienen el mismo realismo clownesco que encontramos en Beckett: el grotesco *trek* del mercader y su *coolie* por el desierto es tan absurdo como los vagabundeos de Pozzo y Lucky. La ceguera de Pozzo en el segundo acto se puede comparar con la "ceguera" del mercader, con su incapacidad para ver la realidad. Pero mientras con Beckett lo absurdo es inherente al hombre, a su condición, el absurdo de Brecht es una proyección de un sistema social absurdo. Este sistema, sin embargo ha sido hecho por el hombre y está sujeto a cambio.<sup>7</sup>

Esta explicación de la dialéctica del proyecto era ofrecida como un punto de partida, no como instrucciones de uso. La producción no dudaba acerca de la posición del director: el absurdo es epifenoménico. El lema de la producción, las palabras de Vladimir -"pero en este lugar, en este momento del tiempo, somos toda la humanidad, nos guste o no"- sería llevada a su justa perspectiva.

Dos lentes convergían sobre el mismo lugar, "este lugar". La escenografía era la de *Godot* y quedaba para la pieza siguiente. Se trataba de un basurero lleno de *débris*. El árbol era la única variable escenográfica. La iluminación -cálida y suave en Beckett, fuerte y blanca en Brecht- producía un leve cambio de medio: suburbio y desierto, respectivamente, ambas localidades marginales en las que el hombre es sometido a prueba. Este decorado común a ambas era el proveedor principal del desborde icónico del doble programa. Servía como un recordatorio continuo de que los dos eventos que la escena debía albergar eran diferentes y similares. Como un receptáculo para la polémica, la escena sostenía la interacción de ambos sucesos. En términos semióticos, era el signo básico, junto al cual se configuraban los dos sistemas modeladores secundarios.

La sucesión, tal como fuera determinada por el director -primero Beckett, después Brecht- era parte integral del planteo de la velada. Era una vieja combinación griega, dijo con sorna el director, "una tragedia seguida de una sátira".<sup>8</sup> Se podría agregar

que era un presente griego cuidadosamente envuelto: se narraba el mito del destino humano y luego se lo mostraba burlescamente a la clara luz de su razón. *La excepción y la regla* contenía (el doble sentido es intencional) a su predecesor. Comentaba a Beckett incorporando, en forma muy parecida a la rutina de Vladimir y Estragon con el intercambio de sombreros, nuevos elementos en su universo de discurso.

La interpretación fue directa, no amanerada, controlada. El dúo principal fue encarado con éxito, contrariando la tipificación, tal como se hizo en la propia puesta de Beckett en Berlín. El actor del Lilla Teatern que naturalmente hubiera sido Vladimir interpretó a Estragon, y viceversa. Había una gran calidez en estos vagabundos: la comicidad analítica nunca excluyó la amabilidad. El director no falsó las evidencias. Una crítica de *Godot* no puede llevarse a cabo como una crítica de los vagabundos, es decir, dentro de la pieza. Las situaciones que ellos ponen en escena perderían su fuerza: las afirmaciones reformuladas se debilitarían como drama, no transmitirían ninguna convicción. No se pueden apilar las cartas contra *Godot* en su propia obra. El juego debe alienarse, repudiarse, desde afuera, si es que debe ser repudiado.

Además, la constelación de *dramatis personae* reaparecía en *La excepción y la regla*. También reaparecía la parte extraña de la rutina teatral que, desde entonces, adquirió el status de citación. Vladimir y Estragon hacían irrupción como dos policías, con sus ropas de *Godot*, más unos cuantos ornamentos policiales. Forzados a salir de su espera atópica, más allá del bien y del mal, tuvieron que tomar partido. En el tribunal que cierra la obra de Brecht personificaron a los dos asesores, co-administradores mudos de la mala justicia. Esta solución es de las que sacan el tiro por la culata. Como conclusión del doble programa, el tribunal resultaba ser el juicio definitivo de la velada. Como veredicto brechtiano está aceptablemente mal denominado; su lógica misma es un desafío productivo. Para la obra de Beckett, cuyas acciones y no acciones el reconocimiento brechtiano incluye, era demasiado reductivo. Los delitos de los vagabundos de Beckett, ya sea por comisión u omisión, eran demasiado polivalentes para el tribunal de Brecht.

Más enfático, aunque menos crudo, era el paralelo entre Pozzo y Lucky, obtenido al usar a los mismos actores para mercader y *coolie*. Esta homología resultó válida

y dramáticamente viable. Sin embargo, no significó un comentario muy fértil acerca de la correspondiente pareja en *Godot*.

Lo que pasó fue que *Godot* aplicó la ley del talión. Tomado solo, *el coolie*, tal como lo concibió Brecht para su obra, es de una profundidad aceptable. Su función social en el drama está de acuerdo con lo que hace en el escenario. Después de *Godot*, ya no lo es: simplemente no es. Esto supongo que tiene que ver con las leyes de comportamiento mental de un público occidental normal, educado en la dificultad real o supuesta de estar en la tierra. Un público así, recién salido de las poéticas inseguridades de *Godot*, es muy difícil que acepte una solución simple -y, además, exhortatoria- incluso si fuera válida y deducida en forma irrefutable. En este sentido, el proyecto Beckett/Brecht era algo parecido a una propuesta autodestructiva.

Existía otro obstáculo más para la empresa. *La excepción y la regla*, según el propio Brecht, es una pieza breve para escuelas. *Godot* es una obra mayor. En términos dramáticos, la velada fue regresiva. Beckett no tiene enseñanzas que impartir, sólo una imagen para modelar. El choque principal, tal como se representó, podría ser el de dos cosmovisiones, pero la oposición, tal como fuera recibida, es la de la metáfora y la lección, de alegatos artísticos connotativo y denotativo, respectivamente. Ciertos contrarios no se prestan a ser apareados.

Este ejercicio dialéctico finlandés fue un tiro por la culata, pero con resultados productivos. La afirmación mecánica es una peligrosa concomitancia para la integración. A partir de allí *Esperando a Godot* reingresó en la esfera de la contradicción, de los objetivos, de la vida. Se reabrió el caso. Fue muy amable de parte de Brecht.

---

Una versión anterior de este artículo fue publicada en 1986, con otro título.<sup>9</sup> Su enfoque de las obras en cuestión, como fenómenos montados *in situ*, parece merecer una atención todavía mayor desde el momento que la obra creadora de Beckett completa lo que he llamado el deslizamiento del mensaje al código, de

*parole a langue*. La primera está encerrada en su propuesta, la última es libre para en realidad está atada por el deber de- generar nuevas propuestas. Este es un territorio donde la *mise en scène* puede hacer mucho más que agregar máscara, cambiar el ritmo o reacomodar los muebles.

Los términos en que se hace, dependiendo del punto de vista y lealtades de cada uno, abarcan la creatividad directorial, la inventiva o el ultraje. Las lealtades de Beckett fueron para con el texto, tal como éste fuera visualizado por el autor. Tan cuidadosamente como él sabía hacerlo, lo fijó mediante didascalias, para prevenir manipulaciones. "Cualquier puesta de *Endgame* que ignore mis directivas dramáticas es completamente inaceptable para mí", comenzaba su declaración, inserta en el programa, desautorizando la producción norteamericana de 1984 de JoAnne Akalaitis, ambientada en un subterráneo y con música.<sup>10</sup>

Algunas cosas son más obviamente intencionadas y/o inoportunas o inaplicables que otras. La versión de *Fin de partida* del Proyecto Manhattan 1973 de André Gregory colocaba a Nell en un refrigerador y a Nagg en una canasta de ropa sucia, a todo el conjunto en una jaula, y al público en cubículos, con el agregado de sano humor al diálogo. Esta trasgresión provocó una carta de Beckett a su representante estadounidense acerca de "la omnipresente masacre y corrupción de la función directorial".<sup>11</sup> El abordaje de Gregory estaba claramente en conflicto tanto con la intención autorial explícita como con la implícita.

Las puestas con géneros cruzados han sido durante un período una forma altamente visible de sondear las nuevas dimensiones en los dramas de Beckett. El autor, por supuesto, estaba firmemente en contra de cualquiera de estas cosas y no tenía ningún inconveniente en desplegar evidencias textuales de su posición.<sup>12</sup> Pero la raza humana también se divide en otras formas que no son sexuales; existen subespecies y otras particiones y opuestos potenciales que se prestan a que sean puestas de relieve. Ningún autor podría anticipar todas las soluciones directoriales indeseables y excluirlas por medios diegéticos. Masculino/femenino, sí, pero ¿qué pasa con norteamericano/blanco, o aborigen/blanco? ¿Y qué, con judío/árabe? Parece que un *Godot* producido en 1985 en Haifa estaba mapeado con esta polaridad específica. El público, dicen, se mostró altamente desobediente a las directivas del director: los espectadores prefirieron aportar su propia matriz interpretativa.<sup>13</sup>

Mi acoplamiento de Beckett y Brecht cierra su círculo en 1986, en terreno natal brechtiano. El Berliner Ensemble combinó el *Krapp* de Beckett con un texto de Brecht, *Die Erziehung der Hirse (La educación del hijo)*. No era cuestión de jugarlas una contra otra, insistía el brechtiano de Berlín oriental, Ekkehard Schall. Sin embargo, interpretó su *Krapp* "con el mismo estilo indiferente que emplea para sus roles brechtianos". Esto "convirtió a la pieza en aburrida y superficial", según Jonathan Kalb.<sup>14</sup> La cuestión no es la obra, aparentemente. La cuestión es el estilo, o el encuadre, o el significado que se le acerca desde afuera. Las obras son como ciudades abiertas: sobreviven porque no se resisten.

## NOTAS

1. Desapareció rápidamente. "lo único desconcertante acerca de *Godot* ahora no es la pieza, sino la forma en que la tomamos en aquel momento", escribió Penelope Gilliatt acerca del *revival* 1965 del Royal Court Theatre. "Growing up with *Godot*". *The Observer*; enero 3 1965, p.23.
2. Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1, 1959; Williams, Raymond. *Modern Tragedy* London: Verso Editions, 1979. p.139 et sequitur.
3. "Quoting from *Godot*: trends in contemporary French theatre". *Journal of Beckett Studies* 9 (1984), p. 115.
4. Ibid. p.114 et sequitur.
5. Acerca de Beckett versus Brecht, ver, por ejemplo, mi "Three Times *Godot*: Beckett, Brecht, Bulatovic". *Comparative Drama*, vol.4, No.1, Spring 1970, p.3-17; Fucgi, John. "Beckett und Brecht", in Mayer, Hans and Uwe Johnson (eds.). *Das Werke von Samuel Beckett. Berliner Colloquium*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975. pp.185-204. Para un resumen de los marxistas comentando a Beckett, ver Schulze, Dieter *Fluchtpunkte der Negativität: Spiegelungen der Dramatik Samuel Becketts in der marxistischen Literaturkritik*. Frankfurt: Peter Lang, 1982. pp.98-178.

6. Cf. mi reseña en *Journal of Beckett Studies* 6 (1980), p.129-33, de la que tomo lo que sigue.

7. De las notas del programa de Långbacka.

8. G.B-s, "Maratongiv skall aktivera". *Hufvudstadsbladet. Helsinki*, 27 de marzo de 1979, p.5.

9. "¿Puede el absurdo ser normalizado? Un diálogo Beckett/Brecht". In: Schumacher, Claude (ed.), *Forty Years of mise en scène*. Dundee: Lochee Publications, 1986. p.235-240.

10. Tomado de Kalb, Jonathan. *Beckett in Performance*. Cambridge: CUP, 1989, p.79. El enfoque del excelente libro de Kalb se centra en la interacción de la función directorial y la tolerancia textual.

11. SB a Barney Rosset, citado en Kalb, p.1. La puesta de Gregory se describe *ibid.*, p.78.

12. Ver Bordewijk, Cobi. "The Integrity of the Playtext: Disputed Performances of *Waiting for Godot*". In: Buning, Marius et al.(eds.), *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui* 1 (1992), pp.143-152. Cobi Bordewijk plantea la dificultad "de aceptar los puntos de vista de Beckett acerca de la imposibilidad de interpretación de personajes masculinos como personajes masculinos por actrices" (p.152).

13. Ver Weitz, Shoshana. "Mr. *Godot* will not come today". In: Scolnicov, Hanna and Peter Holland (eds.). *The Playout of Context*. Cambridge: CUP, 1989. pp.189-198.

14. J. Kalb. *op.cit.* p.74; ver también pp. 212-219.

\* Esto se dijo mucho antes de la caída del muro de Berlín.



HACIA EL SOLIPSISMO DE BECKETT.  
*MURPHY-MOLLOY*: NINGUN PRINCIPIO DE CAMBIO SALVO EL  
SUYO PROPIO

LAURA WITTNER

*queréis que vaya de A a B yo no puedo  
yo no puedo salir estoy en un país sin  
huellas*

S. Beckett

**Punto de partida**

Cuerpo y alma, sustancia extensa y sustancia pensante: Beckett ha tomado, es evidente, la división cartesiana de la realidad como punto de partida. ¿Hacia dónde, por qué caminos? En la búsqueda de una respuesta, los personajes de sus novelas *Murphy* y *Molloy* quizás constituyan un buen señuelo; porque si pensábamos tomarlos como objeto de investigación, ellos mismos nos han ganado de mano. Tanto Murphy como Molloy y Moran -como, en realidad, tantos personajes beckettianos-, ya sea con absoluta conciencia o bien intuyendo la escisión entre el cuerpo y el espíritu (mente, alma), se han abocado al examen de sí mismos, de sus cuerpos y sus mentes, y de todas las consecuencias acarreadas por esta bipartición.

El problema fundamental es el de la conexión entre los dos atributos: ¿de qué manera se relacionan la mente y el cuerpo, puesto que no parecen identificarse entre sí ni vivir uno del otro? Descartes propuso que dicha conexión estaría establecida por la glándula pineal; pero a Beckett no le es satisfactoria esta respuesta. El comienzo del capítulo 6 de *Murphy* expone con claridad el planteo:

Thus Murphy felt himself split in two, a body and a mind. They had intercourse apparently, otherwise he could not have known that they

had anything in common. But he felt his mind to be bodytight and did not understand through what channel the intercourse was effected nor how the two experiences came to overlap. He was satisfied that neither followed from the other. He neither thought a kick because he felt one nor felt a kick because he thought one. Perhaps the knowledge was related to the fact of the kick as two magnitudes to a third. (p. 77)

El párrafo transcripto nos confirma la naturaleza examinadora de la novela, sugiriéndonos además un punto de vista: la observación "Tal vez existiera..." coincide en varios conceptos con la idea que la doctrina ocasionalista propone como solución.

### Ocasionalismo / Ocasionalismo y Beckett

Se llama ocasionalismo a cierto movimiento filosófico que, en el siglo XVII, centró su problemática en la resolución de la conexión alma-cuerpo. Básicamente, la teoría que el ocasionalismo postula es considerar que, toda vez que se produce un movimiento en el alma, Dios interviene para producir un correspondiente movimiento en el cuerpo, y viceversa. Dentro de este marco, el concepto de causa es sustituido por el de ocasión.

Si bien dentro de la misma corriente pueden encontrarse posturas más o menos estrictas en cuanto a la continuidad de la intervención divina, entre los supuestos que son comunes a todos los ocasionalistas figuran las nociones de que el individuo no es un actor en la escena del mundo, sino sólo un espectador; que las acciones no son causadas por cada sujeto sino siempre por Dios y, por consiguiente, cada uno no ejecuta los movimientos de su cuerpo como resultado de los movimientos del alma, sino que Dios los ejecuta.

Arnold Geulincx (Amberes, 1624-1669), uno de los filósofos más destacados dentro del ocasionalismo -y a quien, como pronto veremos, se hace referencia en las dos novelas que nos ocupan-enfatizó la impotencia del hombre ante el Creador, afirmando que Dios hace uso de la "ocasión" del cuerpo para producir varias

actitudes humanas, y que aunque los hombres puedan engañarse y creer que actúan sin ayuda, es en realidad Dios quien opera dentro de ellos haciendo efectiva su voluntad.

Esta idea de "un proceso de determinación sobrenatural", de "tercera magnitud" que conecte la mente con el cuerpo, es lo que Beckett en principio toma del ocasionalismo. Sin embargo, allí donde los ocasionalistas parecen hallar el alivio de una respuesta -esto es, la aserción de una intervención divina-Beckett y sus personajes se ven en la necesidad de desviarse en busca de otra posibilidad. Reconocen, en efecto, la existencia de una fuerza que mueve sus cuerpos, de una voz que se dirige a sus mentes; y la confusión surge al no poder ubicar su procedencia, al no creer en un Dios identificable. "No hay un solo personaje beckettiano que asuma una posición rigidamente definida en este sentido, ya sea religiosa o atea", escribe Coe', "(...) Sólo parecen sentir desprecio por la fe tradicional en 'un Dios personal cuacuacuacuacua de barba blanca'". ¿De dónde proviene esta tercera fuerza que relaciona la mente con el cuerpo? Y aún: sea cual fuese su origen, si no es Dios, ¿es falible? Son estos dos interrogantes que guían la conducta de personajes como Murphy y Molloy, y, más tarde, Moran. Es coherente suponer que de la conciencia de esta incertidumbre, de la insuperable brecha mente-cuerpo, surja el notorio desfasaje de las dos sustancias en los personajes de Beckett. Las situaciones en las que un individuo no controla o no reconoce su propio cuerpo son recurrentes a través de la obra beckettiana. El proceso sería algo así como: la mente da una orden; la supuesta -borrosamente aceptada-"tercera magnitud" falla en llevarla a cabo; el cuerpo no responde: el individuo queda perplejo, asombrado ante sí mismo, e impotente ante el mundo.

Transcribimos sólo un par de nuestra extensa reserva de ejemplos.

Feeling his mouth beginning to twitch he covered it with his hand. In vain. The face is an organized whole. (*Murphy*, p. 42)

And this explains no doubt how it was I despaired at first ever bending my leg again and then, a little later, through sheer determination, did succeed in bending it, slightly. The anchylosis was not total! I am still talking about my knee. But was it the same one that had waked me early

in the night? I could not have sworn it was. It was not painful. It simply refused to bend. (*Molloy*, p. 140)

De la parcial adhesión al ocasionalismo que intentamos exponer surge además el problema de la libertad del hombre. ¿Qué posibilidades tiene el individuo de optar y de actuar cuando sólo es espectador de las acciones ejecutadas por la mano divina? Al respecto, Geulincx escribió: "While the ship headed towards the West speedily drags the passenger away, nothing prevents him from walking towards the East on that very ship"<sup>2</sup>. El párrafo podría llevarnos a pensar en una libertad ficticia por limitada. Sin embargo, cuando Molloy -refiriéndose a la escena descrita por el filósofo belga-comenta:

I had loved the image of old Geulincx, dead young, who left me free, on the black boat of Ulysses, to crawl towards the East, along the deck. That is a great measure of freedom, for him who has not the pioneering spirit,

se nos abre una nueva perspectiva de comprensión. Geulincx postulaba que el único dominio en el que Dios da libertad al hombre es el de la mente. Y, como surge con absoluta claridad de la lectura de Murphy y Molloy, ésta es, y no otra, la clase de libertad a la que aspiran los personajes de Beckett.

Ahora sí, el camino parece estar abierto. La sustancia extensa falla al conectarse con la sustancia anímica: el cuerpo molesta; la mente, en cambio, se ofrece como único ámbito posible para la libertad. ¿No constituye este razonamiento una tentadora justificación -una invitación, casi diríamos- a lo que (tras una necesaria aclaración) denominaremos solipsismo?

### Solipsismo y autismo

Murphy y Molloy parecen efectuar una elección consciente de la vida en el espíritu. Comenzando por aceptar la noción de mente como lugar, ambos transitan -si bien a diferentes niveles, como pretendemos verificar- por el procedimiento que les permitirá acceder al ámbito de la mente/ espíritu en tanto perfecto universo de reclusión.

A esta inclinación de la mayoría de los personajes de Beckett se la ha identificado a menudo con la doctrina filosófica del solipsismo. Dicha doctrina puede describirse como la radicalización del subjetivismo; como la teoría según la cual la conciencia es la que se reduce todo lo existente es la conciencia propia. Como tesis metafísica pareciera coincidir en bastantes puntos con la propuesta beckettiana. Desde un punto de vista gnoseológico, el solipsismo encuentra en el yo un suelo seguro en el que asentar los principios del saber; esta postura ya requeriría más cuidado respecto de Beckett, puesto que personajes como Murphy y Molloy están dispuestos, como veremos, a renunciar al saber, y especialmente a aquél que se base en lo transmitido por los sentidos, aunque se trate de los sentidos propios.

Al mismo tiempo, existe en el campo de la psiquiatría la noción de autismo, que pareciera moverse alrededor de la misma idea básica que el solipsismo, aunque desde otra ubicación. Muchas de las características que los psiquiatras han observado en los niños autistas son también identificables en Molloy y Murphy: encierro progresivo en juegos ritualizados, reconocimiento de objetos sin asignarles valor social, obsesión por lo inmutable, gran capacidad para ordenar objetos por su forma o su tamaño. El diccionario define al autismo como un "desinterés por el mundo exterior, enclaustramiento patológico en sí mismo, en el propio y cerrado universo íntimo", lo cual constituye una buena descripción de la conducta de Molloy, salvo por el hecho de que en él este enclaustramiento parece surgir más de una decisión que de una patología.

Pero tal vez estemos yendo demasiado lejos con este tipo de discriminaciones. Es evidente que la descripción de los pacientes de la clínica psiquiátrica en *Murphy* no las hace. En realidad, Murphy considera que los pacientes "habían decidido (el subrayado es mío) en favor de" el pequeño mundo, y por eso los admira. Patología o postura metafísica, Beckett no se preocupa por aclararlo. Podría quizás imaginarse un término que aludiera a la intersección de los otros dos, algo así como "autismo filosófico". Para comodidad de nuestro trabajo, en adelante seguiremos hablando de "solipsismo".

El anhelo, por parte de los personajes beckettianos, de la instancia solipsista (en cuanto mundo que se reduce a un yo) es constante. A partir del mencionado capítulo de Murphy (anunciado desde el comienzo de la novela), que constituye una

didáctica explicación acerca de la situación a la que Murphy ansía llegar, encontraremos en el texto multitud de referencias que, con mayor o menor claridad, aluden al autoconfinamiento en la mente<sup>3</sup>. Y lo mismo tiene lugar en *Molloy*. Las explicaciones toman diversas formas y cada personaje aborda la cuestión utilizando un encadenamiento de imágenes particular. A manera de ejemplo, transcribiremos a continuación tres de estos “párrafos explicativos”, correspondientes a los personajes de Murphy, Molloy y Moran.

Any solution would do that did not clash with the feeling, growing stronger as Murphy grew older, that his mind was a closed system, subject to no principle of change but its own, self-sufficient and impermeable to the vicissitudes of the body. Of infinitely more interest than how this came to be so was the manner in which it might be exploited. (*Murphy*, p. 77)

Yes, a world at an end, in spite of appearances, its end brought it forth, ending it began, is it clear enough? And I too am at an end, when I am there, my eyes close, my sufferings cease and I end, I wither as the living can not. (*Molloy*, p. 40)

And, to keep nothing from you, this lucidity was so acute at times that I came even to doubt the existence of Gaber himself. And if I had not hastily sunk back into my darkness I might have gone to the extreme of conjuring away the chief too and regarding myself as solely responsible for my wretched existence. For I knew I was wretched, at six pounds ten a week plus bonuses and expenses. And having made away with Gaber and the chief (one Youdi), could I have denied myself the pleasure of - you know. (*Molloy*, p. 108)

¿Cómo podría negarse Moran el placer de suprimir por completo el universo exterior una vez que ha comenzado a vislumbrar otro mejor, del que tal vez ya antes hubiera sospechado la existencia?

Es indudable que el paso primero y fundamental del procedimiento de autorreclusión consiste en desvincularse progresivamente del cuerpo, lo cual implica renunciar al

movimiento, huir de toda manifestación del deseo, y cortar los lazos básicos de unión con el mundo exterior - esto es, abstenerse de conocer por medio de los sentidos. Veamos cuál es la actitud que toman Murphy y Molloy ante cada una de las tres condiciones enumeradas.

### El movimiento

Murphy encuentra que su cuerpo “funciona” sin grandes dificultades. En la mayoría de las ocasiones, por lo menos, el personaje puede llevar a cabo los movimientos que se propone realizar. Sin embargo sabe que esto no conviene a su propósito de acceder a la vida en el “pequeño mundo” (así es como denomina a su mente, en oposición al “mundo grande” que estaría conformado por todo el resto de las cosas y los seres), porque cree firmemente en la necesidad de “aquietar el cuerpo para liberar el espíritu”. Desnudo, Murphy se ata a su mecedora por medio de bufandas y se mece hasta desligarse de cualquier influjo que no sea el de su propia mente. Pero éste es sólo un ejercicio, puesto que Murphy es sólo un aprendiz. Suena el teléfono, los vendedores gritan sus mercancías en la calle, y Murphy es expulsado de su incipiente reclusión. El mundo grande se le entromete en el pequeño mundo, y su cuerpo reaparece: una mano se libra de las ataduras para levantar el auricular.

Molloy, en cambio, no necesita atarse. Su cuerpo sufre un anquilosamiento progresivo con muy buenas perspectivas de llegar a la inmovilidad absoluta. Todo movimiento implica esfuerzos y razonamientos, Molloy se desplaza cada vez más lentamente y con dirección incierta. Cómo llegar hasta aquella piedra, cómo sentarse o mediante qué procedimiento -con frecuencia largo, doloroso- montar en la bicicleta suelen ser, en el relato de Molloy, descripciones en las que el propio cuerpo es presentado como un elemento distante, casi ajeno y casi incomprendible:

So in a way, if you like, I still had one bad leg and one good, or rather less bad, with this difference however, that the less bad now was the less good of heretofore. It was therefore in the old bad leg that I often longed to lean, between one crutchstroke and the next. For while still extremely sensitive, it was less so than the other, or it was equally so, if you like, but it did not seem so, to me, because of its seniority. (*Molloy*, p. 77)

Esta "ventaja" que el personaje de Molloy tiene respecto del de Murphy reaparecerá de manera recurrente en cada detalle que estudiemos. Molloy está mucho más cerca del objetivo solipsista: como en seguida trataremos de demostrar, Molloy se encuentra casi instalado en su interioridad. Del traslado con muletas pasa a arrastrarse: tendido en el suelo, es evidente que el cuerpo requiere mucha menos atención. Eliminada la cuestión del equilibrio, el problema de hacerse cargo -por decirlo de algún modo- de los movimientos del cuerpo puede ser reducido a voluntad. De hecho, la necesidad de tenderse es un tema que se reitera a través de la obra de Beckett, y, en las dos novelas que estamos tratando, no sólo aparece en referencia con los personajes principales (Murphy-Molloy-Moran): Celia, por ejemplo, "...lay down on the bed, not with any theatrical intention, but in pure obedience to a sudden strong desire to do so", y en cuanto a Cooper, "it was indifferent to him whether he stood or lay, but sit he could not".

### El deseo

**No desear:** no tener necesidad de poseer nada que provenga de afuera. Bastarse a uno mismo para todo; constituir un sistema cerrado perfecto. A esto se dirige Murphy cuando intenta barrer con cualquier clase de afecto o anhelo (se trate ya de una galleta, ya de una mujer). Ubi nihil vales, ibi nihil velis, vuelve a intervenir Geulincx. Sólo debe prevalecer el amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat.

El deseo sexual parece ser el vínculo físico con el mundo grande más difícil de quebrar, y es justamente Celia, encarnando este deseo, la fuerza que -por lo menos durante la primera mitad de la novela- más se interpone entre Murphy y su carrera hacia el solipsismo.

Toda necesidad será entendida como vehículo de problemas y, por tanto, como impedimento para la tranquilidad y la ausencia de sufrimiento. Basta con observar la caótica y desesperada situación que los personajes de Neary, Wylie y Miss Counihan despliegan, enloquecidos a merced de un deseo cambiante. Murphy intuye que la vida dentro de la mente lo absolverá de este ser arrastrado de un lado a otro sin objeto ni sentido. La prueba más cabal parece hallarla en Mr. Endon (el señor Adentro), su modelo por excelencia, que no tiene amigos ni se irrita por nada, y quien, como Murphy está seguro de comprender, no está "a merced de una mano".

La misma Celia, que a lo largo de la novela va realizando cierto aprendizaje en la dirección solipsista que en un principio combate, reivindica, de algún modo, su figura, al diferenciarse con claridad del ansioso grupo Neary-Wylie-Miss Counihan (quienes, a la búsqueda de Murphy, se instalan en su habitación) y al anhelar "poder descansar del necesitar".

Declara Molloy:

And if they had removed a few testicles into the bargain I wouldn't have objected. For from such testicles as mine, dangling at mid-thigh at the end of a meagre cord, there was nothing more to be squeezed, not a drop. So that non che la speme il desiderio, and I longed to see them gone, from the old stand where they bore false witness, for and against, in the lifelong charge against me. (*Molloy*, p. 36)

El no justifica su pedido como eliminación de un obstáculo hacia el no-deseo: está claro que Molloy ha dejado de desear hace tiempo, y cualquier mínimo indicio de reincidencia -pensar, por ejemplo, por un instante, que desearía recobrar su bicicleta- puede ser reprimido y disuelto de inmediato.

Desde su interior, Molloy conserva una conciencia difusa de la forma material que acompaña a su mente. Como parte de esta forma material, los testículos le resultan "una molestia" y parecen constituir para él sólo un inútil recordatorio de una función que alguna vez, sin embargo, Molloy confiesa que han cumplido.

### Los sentidos

Así como intenta refrenar los movimientos de su cuerpo atándose a la mecedora, Murphy necesita cerrar los ojos para olvidar lo que éstos le transmiten. Pero todavía no parece estar del todo alerta en este aspecto. Pensemos, por ejemplo, en sus esfuerzos por acercarse a Mr. Endon: creer que sus mentes podrán comunicarse, que una podrá aprender del ejemplar hermetismo de la otra, configura desde el comienzo una paradoja y un error en vistas al objetivo solipsista de Murphy. Y el agravante de esta confusión es el método que Murphy elige en su desesperado intento de "interconectar" los sistemas:

Kneeling at the bedside, the hair starting in thick black ridges between his fingers, his lips, nose and forehead almost touching Mr. Endon's, seeing himself stigmatized in those eyes that did not see him... (*Murphy*, p.171)

El ojo de Mr. Endon no transmite ni capta; adentro, bien aislada, está su mente, que trabaja sin ayuda. El ojo de Murphy aún recibe cierta información: la mínima, la última y la definitiva. Una suerte de "no hay nada que ver en la mirada, sólo te ves a ti, sólo queda retroceder". En realidad, después de todo, ha logrado obtener una enseñanza, como comprendemos unas páginas más adelante:

Soon his body would be quiet, soon he would be free. The gas went on in the w.c., excellent gas, superfine chaos. Soon his body was quiet. (p. 173)

El caso de Molloy es diferente. En un primer momento podríamos pensar que sus sentidos fallan como resultado del deterioro general que sufre su cuerpo. A menudo nos encontramos con largos párrafos acerca de la confusión en que sus sentidos sumergen a Molloy. Sin embargo, siempre sobreviene la aclaración de que estos sentidos perciben perfectamente. El "aparato" funciona para recepcionar un hecho (o un olor, o un sonido); la dificultad parece residir en el discernimiento entre dos o más opciones. Si nos guiamos por esta idea, el problema no sería ver sino reconocer a alguien o algo; no sería oír sino comprender lo que se está oyendo -y tener, además, la capacidad de formular y emitir una respuesta adecuada para el interlocutor-; no sería oler sino poder, por ejemplo, distinguir clases de olores. En resumen, estaríamos nuevamente ante el tema de la unión de lo in re con lo in intellectu: ¿cómo asignar significado dentro de la mente a los datos que los sentidos nos ofrecen?

Esta apertura en el razonamiento nos proporciona una respuesta congruente: la confusión en la que se mueven personajes como Molloy no deriva de la inoperancia de sus sentidos. Molloy no puede decidir si una persona es la misma que viera en otra ocasión de igual manera en que no discierne entre la risa y el llanto y, probablemente, por el mismo motivo por el que no se atreve a dar un dato preciso acerca de ningún elemento de la realidad -el tiempo, el espacio, el resto de los seres, un árbol, su cuerpo-: porque lo único que puede hacer es dudar.

Los razonamientos de Molloy no son absurdos. Por el contrario, son exactos y minuciosos (esta minuciosidad es la que a menudo conduce a situaciones que nos resultan humorísticas). De regreso en el camino de Descartes, Molloy encuentra en cada detalle de sus pensamientos múltiples motivos de duda, y es esto lo que lo lleva a internarse en el caos. La certeza de la existencia de Dios, que a Descartes le brinda la solución para emerger de la duda metódica, no llega para Molloy ni para ninguno de los personajes de la obra de Beckett. Parece ser entonces cuando vuelven a abrirse las puertas de ese camino lateral que antes denominamos solipsismo. La tortura de la búsqueda eterna e infructuosa tal vez cese cuando admitamos que, de la mente hacia afuera, nada es verificable: "...to know that you are beyond knowing anything, that is when peace enters in, to the soul of the incurious seeker" (p. 64). No resulta ahora demasiado aventurado suponer que la aceptación de la imposibilidad de conocer sea requisito indispensable para gozar de la ausencia de sufrimiento con la que tanto Molloy como Murphy caracterizan el acceso al lugar que es la propia mente. Así la búsqueda puede suspenderse. Ya puede uno, por más que a veces le parezca percibir una voz que dictamina haz esto o aquello, sentarse, como el Bellacqua de Dante, sobre una roca, y esperar.

Los imperativos surgen desde un lugar desconocido, pero luego titubean y desaparecen. Si existe una voz que se dirige a nosotros, no es necesario obedecerle. Después de todo, probablemente se extinga y nos deje, una vez más, perplejos y sin comprender hacia dónde íbamos. Esta podría ser la línea de argumentación: no se puede conocer, es en vano intentar actuar, emprender un avance en un sentido. La forma más segura de ir derecho es moverse en círculos.

### El interior de la caverna

La "caverna interior" que, según lo sugiere Frederick Karl<sup>5</sup>, representa en Beckett el único mundo verdadero. Lo que entonces restaría por averiguar es: ¿qué ocurre allí dentro? ¿Hay movimiento, existe la posibilidad de otra clase de conocer?

Quizá hayamos llegado a un punto en el que tengamos que aguzar la mirada. Murphy prefigura que instalarse en su mundo interior será algo así como haber alcanzado "la nada". Para el lector, esto no llega a confirmarse. Después de la muerte del personaje ya no se nos proporciona información respecto de su mente (alma). Pero

el caso de Molloy es diferente: como se suele decir, él vive para contarlo. Y es ésta, precisamente, la cuestión. Molloy cuenta, Molloy está escribiendo un informe; en tanto escritor, este personaje está, una vez más, creando su propio mundo. En este marco es que Molloy lleva a cabo una alabanza de la ignorancia y declara que no hay nada que conocer. Al respecto, Ruby Cohn<sup>6</sup> señala que, aún cuando los personajes de Beckett no sólo nieguen ser filósofos sino que incluso pongan de relieve su ignorancia, están constantemente investigando "acerca de la naturaleza del Ser, del Mundo y de Dios".

No podemos albergar la ilusión de que Beckett o Molloy lo pongan alguna vez de forma clara, pero, ¿no está sugerido, en algunos pasajes de Molloy, un cierto vaivén de investigación en ese ámbito interior, aislado del gran mundo?

Molloy no sólo reconoce a la mente como lugar, sino como único lugar posible. Es evidente que él ingresa con facilidad en este espacio, y que, en tanto espacio, lo recorre. Y, se podría agregar, mientras lo recorre, lo investiga. Aunque se obstine en negarlo, existe algo que Molloy quiere conocer:

And once again I am, I will not say alone, no, that's not like me, but, how shall I say, I don't know, restored to myself, no, I never left myself, free, yes, I don't know what that means, but it's the word I mean to use, free to do what, to do nothing, to know, but what, the laws of the mind perhaps, of my mind... (p. 13)

Dentro del marco de este "devolverse a sí mismo", pareciera aún plantearse la factibilidad de otro nivel de conocimiento: algo que podríamos imaginar como una proyección hacia adentro, o hacia atrás, a partir de la propia mente:

Then I was no longer that sealed jar to which I owed my being so well preserved, but a wall gave way and I filled with roots and tame stems for example, stakes long since dead and ready for burning, the recess of night and the imminence of dawn, and then the labour of the planet rolling eager into winter, winter would rid it of these contemptible scabs. Or of that winter I was the precarious calm, the thaw

of the snows which make no difference and all the horrors of it all all over again. But that did not happen to me often, mostly I stayed in my jar which knew neither seasons no gardens. (p. 49)

### Jacques Moran (a modo de resumen)

Si hasta ahora no nos detuvimos demasiado en el personaje de Jacques Moran - quien, igual que Molloy en la primera parte, redacta su "informe" durante la segunda mitad de la novela- fue con una intención específica: las circunstancias que de él se nos presentan constituyen la "puesta en escena" del recorrido completo afuera-adentro que hemos estado tratando de caracterizar. Mientras que encontramos a Murphy en un nivel que podríamos llamar de "ejercitación" o "aprendizaje", y a Molloy ya cerca del éxito, conocemos a Moran en un punto muy anterior. Rodeado de sus posesiones (una casa, una mucama, un hijo, un trabajo), desea lo que posee, disfruta del confort, quiere -o bien detesta- a su hijo. Moran parece tener todo bajo control, incluyendo su cuerpo y sus sentidos. En definitiva: nada haría suponer que muy pronto este individuo abordará el camino de la desposesión, el abandono y la desintegración física.

El momento en que a Moran se le comunica que su próxima tarea será partir en busca de un tal Molloy puede identificarse como disparador del cambio. De inmediato este personaje, hasta hacía un instante tan seguro de todo, comienza a confundir el nombre de la persona a quien debe encontrar (Molloy/Mollose, así como Molloy confunde Loy/Lousse). El síntoma siguiente será el inesperado y agudo dolor en la rodilla, y a partir de aquí el proceso de transformación se dará gradualmente, incluyendo en esta gradación el paso de la no-conciencia a la plena conciencia y aprobación del cambio. Buscar a Molloy significa convertirse en Molloy ("Molloy [...] no era para mí un desconocido. [...] A lo mejor me la había inventado [su existencia], quiero decir que la había encontrado ya formada en mi cabeza. Porque es cierto que a veces nos encontramos con desconocidos que no lo son totalmente, por haber desempeñado un papel en algunas secuencias cerebrales."), y si bien en un principio Moran se nos puede aparecer como víctima de semejante mutación,

apenas él haya comprendido cuál es el objetivo final de este "desmigajamiento" tomará las riendas para convertirse en el apasionado propulsor de su cabalgata hacia el solipsismo. En seguida comenzamos a vislumbrar que en aquella mente "convencional" que se nos presenta al comienzo del relato ya anidaba la sospecha de la existencia de un "lugar mejor". Para ser quien aparentaba ser, Moran entiende demasiado pronto de qué se trataba en realidad la empresa:

I had the joyful vision of myself far from home, from the familiar faces,  
from all my sheet-anchors, sitting on a milestone in the dark, my legs  
crossed, one hand on my thigh, my elbow in that hand, my chin cupped  
in the other, my eyes fixed on the earth as on a chessboard... (115)

Cuando, Moran expresa un exaltado anhelo de la parálisis física total, creemos descubrir que en este personaje había habido desde siempre un ultrasolipsista cuyas intuiciones estaban, por algún motivo, reprimidas o domesticadas.

Un beckettiano más audaz intentaría otra conclusión: el camino que recorre ante nosotros Jacques Moran es un camino probable para CUALQUIER INDIVIDUO. Si el relato fuera un cuento con moraleja, a más de un lector le resultaría escalofriante esta "historia de un hombre normal".

## NOTAS

1. Coe, R.N. "Un montón de mijo". En *Qué ha dicho verdaderamente Beckett*. Ver bibliografía consultada.
2. Traducción del latín de Ruby Cohn. En Cohn, "Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett". Ver bibliografía consultada.
3. Es interesante la proliferación de personajes viejos en los textos de Beckett, y muchas veces presentados con cierta valoración positiva. Aunque a menudo laterales y aún mencionados al pasar, los viejos en Beckett -mediante la ceguera, la sordera, la parálisis- configuran un buen ejemplo de autoconfinamiento por reducción de las zonas de contacto con el mundo exterior.

4. La construcción es un préstamo, el título de un poema del chileno Enrique Lihn: Un mundo de voyeurs sabe que la mirada / es sólo un escenario / donde el espectador se mira en sus fantasmas / Un mundo de voyeurs no mira lo que ve / sabe que la mirada no es profunda / y se cuida muy bien de fijarla o clavarla / Entre desconocidos nadie aquí mira a nadie / No miro a la Gioconda / ni a Einstein en el subway / En eso de mirar hay un peligro inútil / fuera de que no hay nada que ver en la mirada.

5. Karl, F. "Esperando a Beckett". Ver bibliografía consultada.

6. Cf. Ruby Cohn, op.cit.

ACLARACION. Con el propósito de centrarme con claridad y de manera definida en el objeto que me interesaba investigar, llevé a cabo un recorte que debió excluir nociones adyacentes de importancia tales como la relación de los personajes con los objetos y con el lenguaje. Durante la preparación del presente trabajo, sin embargo, he observado que la interrelación existente entre estos dos puntos y el tema del solipsismo (así como su interrelación con las diversas corrientes filosóficas que puedan atravesar la obra de Samuel Beckett) es pasible de dar lugar a algún futuro -y más abarcador- estudio.

## Bibliografía consultada

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Ajuriaguerra, J. de. *Manual de psiquiatría infantil*. Barcelona: Toray-Masson, 1977.
- Beckett, Samuel. *Detritus*. Barcelona: Tusquets, 1978.
- Beckett, Samuel. *Murphy*. London: John Calder, 1963.
- Beckett, Samuel. *The Beckett Trilogy*. London: Picador, 1979.



Coe, R.N. "Un montón de mijo". En *Qué ha dicho verdaderamente Beckett*. Madrid: Doncel, 1972.

Cohn, Ruby. "Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett". En *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*. vol. VI, N.1 (1964), The Wayne State University Press.

Descartes, Rene. *Meditaciones metafísicas*. Bs.As.: Aguilar, 1959.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Karl, Frederick. "Esperando a Beckett". Prólogo a Beckett, Samuel. *El innombrable*. Bs.As.: Hyspamérica, 1983.

## "MALACODA" DE BECKETT O EL DIABLO DE DANTE TOCA BEETHOVEN

C. J. ACKERLEY  
(Otago University, New Zealand)

Este breve artículo propone una lectura del poema "Malacoda" de Samuel Beckett, escrito en respuesta a la muerte de su padre en 1933. Mi punto de referencia es la interpretación minuciosa hecha por Lawrence E. Harvey en su obra *Samuel Beckett, Poet and Critic* (1970)<sup>1</sup>, y acuso recibo con gratitud de muchos de sus finos comentarios. Sin embargo, sostengo que el sentido general que da al poema es incorrecto, en particular cuando argumenta que el "no" final niega lo que ha sucedido antes, de modo que el luto es rechazado y la muerte es vista como una liberación bienvenida de la vida. Específicamente, sugiero que Harvey ha pasado por alto una alusión crucial al cuarteto final de Beethoven, Opus 135, uno de cuyos motivos intensifica el tono de angustia y absurdo implícito en el suceso central del poema: el momento en que, arrodillado reverentemente junto al ataúd, el asistente de las pompas fúnebres con delicadeza deja escapar un flato.

El título "Malacoda" deriva, por supuesto, del canto XXI del *Inferno* dantesco donde, en el quinto foso del octavo círculo, Dante y Virgilio bajan la vista hacia los traficantes y concusionarios que son sumergidos en pez hirviente por diablos conocidos como malebranche (garras malignas), armados de largos ganchos. Estos amenazan al poeta, hasta que Virgilio apacigua a su líder, Malacoda (cola maligna), quien impide que Scarmiglione los dañe, y designa a diez de su banda para que los saquen desde ese lugar. El canto concluye con la celebrada réplica de Malacoda a los diablos que hacen rechinar sus dientes: "Ed egli avea del cul fatto trombetta"<sup>2</sup>. "Y con su culo hacía trompeta".

El poema comienza:

thrice he came  
the undertaker's man  
impassible behind his scutal bowler \* [1-3]

Este es el moderno Malacoda, el asistente de las pompas fúnebres con su largo frac negro, incapaz de sentir, resguardado por su sombrero hongo. Viene tres veces, y esta recurrencia del número de Dante da forma a la orquestación de Beckett: "para medir... para encajonar... para cubrir". Hay tres imágenes de muerte: los diablos, las flores, y el barco de la muerte. Las frases principales se desarrollan en ternas: "oir ella puede... oir ella debe... oir ella debe"; "encuentra los crespones... encuentra los crespones... coloca este Huysum sobre el cajón". Motivos secundarios también se reiteran en tercetos paralelos: "cubre... cubre cubre"; "aguarda... aguarda aguarda". Y la inevitabilidad de la muerte se articula del mismo modo que la frase "¿debe ser debe ser?" es repetida y transpuesta en la coda: "sí sí / no".

El primer tema se desarrolla:

to measure  
is he not paid to measure  
this incorruptible in the vestibule  
this malebranca knee-deep in the lilies  
Malacoda knee-deep in the lilies  
Malacoda for all the expert awe  
that felts his perineum mutes his signal  
sighing up through the heavy air  
must it be must it be must it be  
find the weeds engage them in the garden  
hear she may see she need not [4-14]

Nótese la orquestación, que se repite dos veces más: la introducción a través del infinito ("medir"), una llamativa imagen de la muerte (Malacoda entre los lirios), los crespones y el sufrimiento, en tanto el hijo trata de resguardar a su madre de la aflicción ("oir ella puede ver no es imprescindible"). Nótese también la monstruosidad del evento descrito, el indefinible tono de dolor e irreverencia cuando el hijo oye el débil flato y, en un momento de atormentada agudeza lo asocia con el motivo

"¿debe ser? debe ser debe ser". Y nótese finalmente la modulación cuando la señal de Malacoda a sus camaradas demoníacos está en el perineo<sup>3</sup> asordinado, o afelpado, antes de salir (uno piensa en los Gall, padre e hijo)<sup>4</sup>.

Harvey observa (110) que el verso doce del poema ("¿debe ser debe ser debe ser?") es especialmente digno de atención, "porque ejemplifica la tensión (sopesada del lado de la aceptación) entre repugnancia y resignación tan típica de muchas de las obras de Beckett". Temo que no ha comprendido el sentido de los ecos musicales indicados anteriormente, que culminan en una referencia específica al último cuarteto de Beethoven, Opus 135 en Fa Mayor, cuyo motivo dominante es conocido tradicionalmente como "Muss es sein?" (¿debe ser?). En tanto que me abstengo de sugerir que el Opus 135 de Beethoven es el modelo de Beckett para el poema, sostengo sin embargo que el eco de este cuarteto está puesto para ser oído, y apunto a la similitud intuitivamente percibida entre ambas obras en términos de su libre estructura de contrapunto, su orquestación apremiante, y su asociación con la muerte. Pero es necesaria alguna evidencia adicional.

En *The Life of Ludwig Van Beethoven*, Alexander Wheelock Thayer refiere una anécdota según la cual Herr Dembscher, quien deseaba presentar un cuarteto (al público), no podía obtener de Beethoven los manuscritos ya que por descuido había dejado de suscribirse a un concierto<sup>5</sup>. Enterado de que el primer paso para volver a gozar del favor de Beethoven sería enviar el importe de la suscripción, Dembscher riendo preguntó, "¿Debe ser?" (Muss es sein?). Cuando le relataron el incidente a Beethoven él también rió y al instante escribió un canon en base a las palabras: "¡Debe ser! Sí, sí sí, debe ser. ¡Que salga el monedero!". Thayer hace notar (225) que la broma se repetía con frecuencia cuando el ama de llaves de Beethoven lo venía a ver los sábados en busca del dinero semanal para la casa, y que formó parte de sus conversaciones durante algún tiempo: "De esta broma surgió a fines del otoño del año [1826] el final del último de los cinco cuartetos finales, aquel que es en Fa Mayor, Opus 135, al cual Beethoven le puso la sobreinscripción: "La difícil decisión" (Der schwergefaste Entschluss)".

El cuarteto en Fa fue completado en Gneixendorf el 30 de octubre de 1826, y difiere de los demás cuartetos tardíos por su brevedad y por su composición de contrapunto despojada y libre. Para ser precisos, no fue la última obra de Beethoven, ya que el nuevo final para el cuarteto en Si Bemol (Opus 130) fue escrito después de aquél,

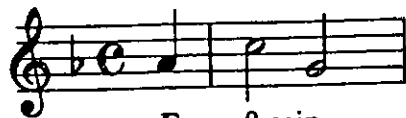
pero en la mitología popular, el Opus 135 representa su aceptación interrogativa de la muerte, dado que la última parte del último cuarteto, su pasaje final, es la coda basada en la inversión melódica del motivo "Muss es sein?", "Es muss sein".

a) Grave



Muß es sein?

b) Allegro



Es muß sein

Entonces, para la imaginación popular, ésta es la última palabra de Beethoven, su afirmación final, una broma musical que no obstante acentúa lo inevitable (él murió pocos meses después, el 26 de marzo de 1827). Y es con esta coda, en su poema despojado y libre con su música intrincada y difícil resolución, que Beckett está a tono.

El poema continúa:

to coffin

with assistant unglata

find the weeds engage their attention

hear she must see she need not [15-18]

Esto constituye un breve movimiento, una simple reafirmación de los temas esenciales, con la curiosa representación de los otros asistentes de las pompas funéreas, colocando el cadáver en el ataúd, como "asistentes unglata", es decir de la orden de los demoníacos, por lo tanto de los patas de pezuña. Y está presente el impulso repetido (a través de la modulación que va de las flores a los crespones de viuda) de ocupar la atención de la madre, protegerla del dolor.

Ese dolor se siente más intensamente en el movimiento siguiente, que también resume los temas principales:

to cover

to be sure cover cover all over

your targe allow me hold your sulphur

divine dogday glass set fair

stay Scarmilion stay stay

lay this Huysum on the box

mind the imago it is he

hear she must see she must

[19-26]

Beckett dramatiza el impulso lastimero de ayudar y un deseo de decoro: cúbralo como es debido, permítame sostener su sombrero, por favor no se tiren pedos<sup>7</sup>, sí, hoy hace un calor de los mil demonios. Anticipa la imagen náutica que será retomada en la coda, y expresa una muda súplica con un "aguarda" antes de que se lleven el ataúd. Como observa Harvey (110, n.55), esto es una traducción directa de "Posa, posa, Scarmiglione" de Dante (*Inferno XXI*, 105)<sup>8</sup>. La imagen clave, sin embargo, es la de las flores, imaginativamente transformada en una pintura de Jan van Huysum, el maestro holandés del siglo XVIII, cuyas magníficas creaciones florales son tan a menudo emblemáticas de la cercanía de la muerte, las flores representadas en conjunción con un reloj, una calavera, un gusano u otro memento mori. Como nos informa Harvey (111, n.56), una vez que su ensayo ya había sido escrito, Beckett señaló que su fuente para la imago había sido una mariposa posada sobre una flor en una pintura de Huysum<sup>9</sup>. Harvey también advierte, con gran pertinencia, que mientras la palabra "imago" se refiere a la fase adulta en la vida de un insecto, es al mismo tiempo en la terminología psicológica "la imagen idealizada del padre conservada desde la niñez por el hijo". De este modo, el acto de poner las flores sobre el ataúd es tanto un complejo reconocimiento de la inevitabilidad de la muerte como un simple acto de devoción del hijo al padre.

El poema concluye:

all aboard all souls

half-mast aye aye

nay [27-29]

La imagen es aquella tradicional del barco de la muerte, la del alma poniéndose en marcha rumbo a regiones desconocidas, en una conmoción de partida: todos a bordo los que van a bordo, bandera a media asta, sí sí señor... el ataúd se va. Y entonces, el "no" final. Como Harvey sugiere (160), constituye "una especie de negación conciente de su propia futilidad frente a lo que es inaceptable y al mismo tiempo inevitable", pero no puedo conciliar con esto su anterior punto de vista (112) según el cual "Malacoda" es un título ambivalente, siendo la muerte "no un castigo sino una liberación bienvenida de la vida... no un mal sino una bendición. La lógica,

o algo por el estilo, ha venido en auxilio del arte, y juntos han domado al monstruo". Tal interpretación, sugiero, ignora la importancia y la reiteración acumuladas de la palabra "debe", el impacto cabal de la alusión a Beethoven, y la fuerza retórica de la inversión melódica final, por medio de la cual "sí, sí" es absolutamente negado. El énfasis final se pone sobre el sufrimiento; la única aceptación es aquella de la inevitabilidad existencial. "Codamala" o no, debe ser. Aquí la estrategia de Beckett es similar a la del final de "Dante y la langosta"<sup>10</sup>, donde, luego de una prolongada lucha con las paradojas dantescas de compasión y piedad, Belacqua se consuela pensando, Dios nos ayude, que es una muerte rápida, sólo para experimentar la intrusión autorial súbita e inesperada: "No lo es". En ambas obras, que datan aproximadamente de la misma época, cualquier consuelo fácil es deliberadamente negado, y la impresión final es la del cruel absurdo de la muerte. Y, en el poema, la imagen duradera es la del asistente de las pompas funéreas, en un acto de irreverencia que sólo el atormentado Beckett puede detectar, soltando al aire su discreto soplo. Es desesperadamente divertido, pero al final (por así decirlo), no es un chiste.

## NOTAS

\* La traducción del poema de Beckett se publica en este mismo número de *BECKETTIANA*.

1. Lawrence E. Harvey. *Samuel Beckett, Poeta and critic*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970. p. 108-12. Las citas de "Malacoda" son de *Collected Poems of Samuel Beckett 1930-1978*. London: John Calder, 1984. p. 26.

2. Dante Alighieri. *Inferno XXI*, 139; en *Tutte le opere di Dante Alighieri*, ed. Dr. E. Moore (3er edición, Oxford: Oxford University Press, 1904) 31.

3. El perineo, según lo define el *Oxford English Dictionary*, es "la región del cuerpo entre el ano y el escroto"; o, como lo diría otra glosa, "la costura ligamentosa entre el miembro y el ano".

4. Ver Samuel Beckett. *Watt* (1953; reedición, New York: Grove Press, 1959) 70-80, para el "notable incidente" concerniente a los fieltros del piano del Sr. Knott

(nótese, en el poema, cómo el piano efectúa la transcripción de la trompeta de Dante a los instrumentos de cuerda de Beethoven).

5. Alexander Wheelock Thayer. *The Life of Ludwig van Beethoven*, vol. 3 (1921; reedición con una introducción de Allan Price-Jones, London: Centaur Press, 1960) p. 224. Esta es una reimpresión íntegra de la edición Krehbiel, la autoridad standard en la época de Beckett.

6. Philip Radcliffe. *Beethoven's String Quartets*. London: Hutchinson, 1965. p. 170.

7. No puede aceptar la interpretación de Harvey (110), según la cual "elijo ayuda sosteniendo el sombrero de Scarmiglione y su sulfuro".

8. La conocida traducción de *La Divina Commedia* hecha por Henry Cary dice "¡Quédate, quédate, Scarmiglione!", pero silencia la indecencia final a "que él con obsceno sonido dio triunfal".

9. La pintura es probablemente el gran lienzo (52 1/2" x 36") representando frutas y flores, que data de 1736-1737, y ahora está en la Galería Nacional de Londres; sobre un jarrón de terracota, en medio de las flores, hay una pequeña mariposa Admiral roja.

10. Samuel Beckett. "Dante and the Lobster". In: *More Pricks Than Kicks* (1934; reimpresión, London: Calder and Boyars, 1970) p. 21. Nótese, también, las palabras de la tía de Belacqua: "Ten juicio" dijo ella con agudeza, "las langostas siempre se hierven vivas. Así debe ser". Tomó la langosta y la apoyó de espaldas. Temblaba. "No sienten nada", dijo."

Traducción: María Inés Castagnino.

# MALACODA<sup>1</sup>

Samuel Beckett

thrice he came  
the undertaker's man  
impassible behind his scutal bowler  
to measure  
is he not paid to measure  
this incorruptible in the vestibule  
this malebranca<sup>1</sup> knee-deep in the lilies  
Malacoda knee-deep in the lilies  
Malacoda for all the expert awe  
that felts his perineum mutes his signal  
sighing up through the heavy air  
must it be it must be it must be  
find the weeds engage them in the garden  
hear she may see she need not

to coffin  
with assistant ungulata  
find the weeds engage their attention  
hear she must see she need not

to cover  
to be sure cover cover all over  
your targe allow me hold your sulphur  
divine dogday glass set fair  
stay Scarmilion<sup>1</sup> stay stay  
lay this Huysum<sup>2</sup> on the box  
mind the imago<sup>3</sup> it is he  
hear she must see she must  
nll aboard all souls  
hnlf-mast aye aye

nny

tres veces vino  
el hombre de las pompas fúnebres  
impasible detrás de su sombrero escutal  
para medir  
acaso no se le paga para medir  
este incorruptible en el vestíbulo  
este malebranca hasta las rodillas en los lirios  
Malacoda hasta las rodillas en los lirios  
Malacoda a pesar de todo el miedo experto  
que afelpa su perineo enmudece su señal  
suspirando a través del pesado aire  
¿debe ser? debe ser debe ser  
encuentra los crespones<sup>4</sup> empléalos en el jardín  
oir ella puede ver no es imprescindible

para encajonar  
con asistente ungulata  
encuentra los crespones atrae su atención  
oir ella puede ver no es imprescindible

para cubrir  
para estar seguro cubre cúbrelo todo  
permíteme tu tarja retén tu sulfuro  
divina canícula brújula embellecida  
aguarda Scarmilion aguarda aguarda  
coloca este Huysum sobre el cajón  
cuidado con la imago es él  
oir ella debe ver ella debe  
todos a bordo todas las almas  
a media asta sí sí

no

## NOTAS

1. Malacoda y Scarmiglione: diablos del *Inferno* dantesco (Canto XXI, 76 y 105, respectivamente); malebranca (plural malebranche): nombre genérico de los demonios de la quinta *bolgia* del *Inferno*, armados de garras. A este grupo pertenecen los antes nombrados. Pero también, Malebranche, filósofo ocasionalista del siglo XVII, leído por Beckett.

2. Jan van Huysum. Pintor holandés (1602-1749).

3. Imago. imagen en latín, pero también el estado definitivo y perfecto de algunos insectos (por ejemplo, las mariposas), después de haber pasado por las distintas metamorfosis.

4. El término inglés *weeds* alude tanto a los crespones del luto como a las malas hierbas del jardín.

Traducción y notas de Laura Cerrato

## LA TEMPORALIDAD Y LO RELIGIOSO EN ESPERANDO A GODOT<sup>1</sup>

AUGUSTO MARCELO TROMBETTA

### *Planteamiento general*

Un punto que puede ser interesante para su desarrollo en *Esperando a Godot* es el análisis de la temporalidad y su vinculación con un ámbito que puede caracterizarse como religioso. En efecto, si se acepta que la obra presenta algunos aspectos que pueden autorizar, por ejemplo, la construcción de un paralelo entre el Estragon de Beckett y la figura pasional y resucitada de Jesús, se podrá advertir la presencia de una relación entrecruzada entre el elemento religioso así sugerido y el manejo de la temporalidad (o atemporalidad) que se presenta en la obra.

Tal vez sea conveniente aclarar de entrada que no resulta necesario buscarle una adscripción confesional (o anticonfesional) a la obra cuyo análisis se propone; de lo que se trata, por el contrario, es de espigar ciertos aspectos que apuntan a lo religioso—categoría de orden general y que comprende tanto a los creyentes como a los no creyentes— dentro de la misma. Más aún, habrá de notarse que el hecho mismo de Dios (palabra muy connotada ya desde el título mismo de la obra)<sup>2</sup> poco parece importar aquí:

Vladimir (...): ¿En la escuela Sin Dios?

Estragon: No sé si sin o con. (p.15)

Esta indiferencia o falta de definición sirve para reforzar el punto de que el planteo de lo religioso no tiene mucho que ver con una religión en particular (alguna rama del cristianismo, por ejemplo) o con una antirreligión. Lo religioso, “sin o con”, va a relacionarse con aquello que se encuentra más allá de la comprensión racional del hombre: con su escatología (si es posible), con la vida (su sentido o su sinsentido) y la muerte (o la imposibilidad de morir), con la metafísica de cada momento vivido.

Para afirmarlo de otra manera, el dar respuestas negativas a estas cuestiones —ya sea para impugnarlo, ya sea para denunciarlo como opiáceo— lleva implícita la aceptación del planteamiento religioso mismo.

### *La pasión y la resurrección de Estragon*

El paralelo entre Estragon y Jesús está fuertemente señalado por el propio Beckett sobre el final del primer acto de la obra:

Vladimir: Pero no puedes ir descalzo.

Estragon: Jesús lo hizo.

Vladimir: ¡Jesús! ¿A qué viene esto? ¿No pretenderás compararte con Él?

Estragon: Lo he hecho durante toda mi vida. (p.67)

Esta “comparación” hecha durante toda una vida presenta, dentro de la obra, dos momentos que se destacan como de gran importancia a los fines de este análisis. El primero de ellos es el bien recordado episodio de los nabos y la zanahoria:

Estragon: Tengo hambre.

Vladimir: ¿Quieres una zanahoria?

Estragon: ¿No hay otra cosa?

Vladimir: Debo tener algunos nabos.

Estragon: Dame una zanahoria. (*Vladimir hurga en sus bolsillos, saca un nabo y se lo da a Estragon.*) Gracias. (*Lo muerde. Lastimeramente.*) ¡Es un nabo! (p.25)

En paralelo con éste, se encuentra el episodio en que Jesús, ya colgado en la cruz, solicita algo de beber:

*Después de esto, sabiendo Jesús que ya todo estaba cumplido, para que se cumpliera la Escritura, dice: «Tengo sed.» Había allí una vasija llena de vinagre. Sujetaron a una rama de hisopo una esponja empapada en vinagre y se la acercaron a la boca. Cuando tomó Jesús el vinagre, dijo: «Todo está cumplido.» E inclinando la cabeza entregó el espíritu. (San Juan 19, 28-30)<sup>3</sup>*

En ambos lugares, el hambre y la sed (“Tengo hambre”/“Tengo sed”) son satisfechas mediante alimentos que repugnan (nabo/vinagre). En el texto evangélico hay un objetivo (el cumplimiento de las Escrituras); en el texto de Beckett, en cambio, desaparece cualquier tipo de motivación (es un arranque espontáneo de Estragon). En los dos pasajes citados, el sufrimiento (la pasión de los protagonistas) acompaña de cerca toda la situación en la que ellos se insertan.

El segundo momento cuya importancia se destaca en el paralelo entre Estragon y Jesús es mucho más literal y menos interpretativo que el anterior. Al comienzo del segundo acto, tras la declamación inicial de Vladimir, se produce el reencuentro entre éste y Estragon:

Vladimir: ¡Tú, otra vez! (...) ¡Ven, deja que te abrace!

Estragon: ¡No me toques! (p.75)

Estas palabras de Estragon son las mismas que Jesús, ya resucitado, le dirige a María Magdalena:

*Jesús le dice: «María.» Ella se vuelve y le dice en hebreo: «Rabbuní» —que quiere decir: «Maestro»—. Dícele Jesús: «No me toques, que todavía no he subido al Padre. Pero vete donde mis hermanos y diles: Subo a mi Padre y vuestro Padre, a mi Dios y vuestro Dios.» (San Juan 20, 16-17)<sup>4</sup>*

Se ve muy claramente que una situación puede tomarse como la reproducción alterada de la otra. La falta de explicación en el texto de Beckett es el punto a destacar frente a la argumentación que se expone en la cita evangélica. Ambos pasajes muestran el reencuentro tras aquella separación que pudo haber sido definitiva. Y si bien en el primero sólo figuradamente puede hablarse de resurrección, esta vinculación parece evidenciarse, sobre todo, cuando se atiende a la imposibilidad de la muerte que experimentan Estragon y Vladimir (en vano han de planear el suicidio).

Dentro de la obra de Beckett, el tiempo puede pensarse como un instante continuo, un presente único e indiferenciado para todos aquellos personajes que carecen de memoria (vale decir, que carecen tanto de conciencia del pasado como de proyección hacia el futuro). Tanto Estragon como Pozzo y el muchacho coinciden en esta ausencia de memoria y en la consiguiente incapacidad para proyectar un futuro. Sean o no conscientes de ello, están "atados de pies y manos" a un eterno presente:

Estragon (...): ¿No estamos atados, verdad? [...]  
 Vladimir: ¿A Godot? ¿Atados a Godot? ¿Qué idea! ¿De ningún modo!  
 (...) Todavía no. (p.26)

Vladimir, en cambio, es el único que conserva esa memoria de las cosas pasadas y la consiguiente esperanza frente al porvenir. Es sólo él quien, en el principio y en el final del primer acto, puede llegar a expresar:

Vladimir: [...] Durante mucho tiempo me he resistido a pensarlo [que no había nada que hacer], diciéndome, Vladimir, sé razonable, aún no lo has intentado todo. Y volvía a la lucha. (p.11)[...]  
 Vladimir: Vamos, Gogo, no seas así. Mañana todo irá mejor. (p.67)

En otras palabras, el pasado, el presente y el futuro están fundidos en una continua eternidad para, al menos, tres personajes de la obra en tanto que uno solo es capaz de establecer con alguna seguridad esos cortes temporales. Atrapado por la memoria, Vladimir es el personaje que sufre la identidad de la situación que debe atravesar acto tras acto; para los demás personajes, en cambio, lo mismo da que sea uno u otro día ya que no hay recuerdos posibles (más allá de aquellas vaguedades, significativas por cierto, que pueda señalar Estragon). Además, habrá de notarse que el único personaje que realmente está en situación de espera es Vladimir (precisamente por ser el que posee esta conciencia del tiempo); su compañero, Estragon, carece de la conciencia de estar esperando (puesto que carece de la conciencia del tiempo). A lo largo de la obra, repetidas veces se asiste al diálogo que denota esta diferencia entre los dos personajes:

Estragon: [...] Vayámonos.  
 Vladimir: No podemos.  
 Estragon: ¿Por qué?  
 Vladimir: Esperamos a Godot.  
 Estragon: Es cierto. (p.17)

Como consecuencia de este manejo diferenciado de la temporalidad, Vladimir va a resultar dueño de todo el saber posible que presenta la acción dramática: conoce a todos los personajes, el lugar donde se debe encontrar con Godot (cuya descripción también llega a conocer), el árbol y ese peculiar paisaje que allí ha quedado delimitado. Frente a esta suerte de omnisciencia, el resto de los personajes sólo alcanzan a desarrollar un limitado grado de conocimientos, los apenas inmediatos y actuales. La interpretación que se puede hacer de todos estos elementos conduce a un fuerte disloque. Si de un lado se encolumnan los elementos religiosos (trascendentes) y del otro, los humanos (inmanentes) se ha de ver la manera en que esa temporalidad eterna de la obra se muestra en el campo contrario al que sería esperable hallarla.

Si se ha aceptado que el paralelismo entre Estragon y Jesús es bueno (lo que conduce a aceptar la connotación de un plano trascendente dentro de *Esperando a Godot*, aspecto que se ve reforzado con las abundantes referencias a los textos sagrados hechas en la obra)<sup>2</sup> y si se acepta como válido que el esquema aquí presentado puede ser referido a la obra bajo análisis, se vuelve necesario plantear un modelo analítico que sea capaz de dar cuenta de los posibles significados de la obra.

PLANO INMANENTE	PLANO TRASCENDENTE
El aquí y ahora	El más allá
Pensamiento fragmentado	Pensamiento absoluto
Desconocimiento	Omnisciencia
Esperanza	Salvación
[Pasado-Presente-Futuro]	[Eternidad]
<b>Tiempo (zona de quiebre dentro de la obra)</b>	
Eternidad	Pasado-Presente-Futuro



Desde el punto de vista aquí adoptado, resulta posible plantear no menos de tres líneas interpretativas cuyos aspectos salientes quedan expuestos a continuación:

· El quiasma temporal apunta a marcar una indiferenciación de planos: lo inmanente no es distinto de lo trascendente (o viceversa, según se lo quiera ver). Habría, por tanto, un todo único e indiferenciado, en el que tienen posibilidad de coexistir, yuxtapuestos, sin orden jerárquico alguno, todos los elementos señalados en el esquema. Esta primera interpretación, tal vez la más inmediata y evidente, bien podría caracterizarse como posmoderna y entra en sintonía con la lectura posmoderna que, en líneas más generales, puede merecer la obra del autor<sup>6</sup>.

· El quiasma temporal se produce por la aparición del Dios hecho hombre (Estragon/Jesús) y de los demás personajes encarnados (Pozzo/Diablo, Muchacho/Ángel) en el mundo paciente del hombre que espera (Vladimir). En este caso, los dos planos (inmanente y trascendente) mantienen su independencia, pero esta irrupción de uno sobre otro no es gratuita y sirve para introducir infinitas dudas dentro del (¿será el último?) hombre, quien comienza a creer que ya “no hay nada que hacer”. Esta segunda posibilidad de lectura, una vuelta de tuerca sobre la anterior, es caracterizable en términos de religiosa ya que apunta a señalar el disloque producido en el mundo humano por la irrupción del elemento divino. Una interpretación de estas características, por lo tanto, estaría bien encasillada en el marco del debate religioso-antirreligioso a que ha dado pie la obra<sup>7</sup>.

· El quiasma temporal surge a partir de la llegada del hombre hecho Dios (Vladimir/Godot-Dios) al mundo de la eternidad absoluta. Una vez más, los planos son autónomos, pero el resultado de esta introducción tampoco es gratuito ya que parece producir el desconocimiento de la propia identidad divina de Vladimir y su consiguiente espera sin término: la espera de quien se ha olvidado de sí mismo. Esta tercera alternativa, que intenta convertirse en el aporte de este trabajo, supone un nuevo giro interpretativo a partir de las anteriores. Sin embargo, tal vez sea la lectura más problemática ya que apunta hacia por lo menos dos ámbitos distintos de los mostrados en las anteriores: los límites de la memoria (o el olvido como el rescate del ser) y la posibilidad de la identidad personal (o el conocimiento absoluto como la negación extrema).

Una primera aproximación al texto desde la perspectiva adoptada en este trabajo apunta a mostrar que los diversos elementos se encuentran puestos en un plano de igualdad, los unos junto a los otros, en el contexto de un mundo plano, nada profundo. Ese árbol sin hojas del comienzo de la obra se erige en el símbolo de una existencia despojada de frondosidades, de matices, de diferencias. La vida de los personajes transcurre idéntica de un acto a otro: el encuentro frente al árbol, la situación de espera, la aparición de los demás personajes y el diálogo —apenas alterado— del final de cada acto.

Marcar esta identidad de situaciones sirve para mostrar de qué forma la obra estaría apuntando hacia la indiferenciación de los dos planos antes marcados. La eternidad del presente se hace manifiesta dentro de la obra, donde conviven:

1) La perfecta memoria de Vladimir, el único que puede evadirse de ese tiempo eterno vivido por el resto de los personajes pero que, a diferencia de ellos, lo vive como un padecimiento, junto a la conciencia de la perfecta desmemoria de los demás,

Pozzo: No recuerdo haberme encontrado con nadie ayer. Pero mañana no recordaré haberme encontrado con alguien hoy. No cuente conmigo para salir de dudas. (p.113)

2) La esperanza de la salvación eterna (en el recuerdo de los presos crucificados junto a Cristo) junto a la esperanza de una salvación terrenal e inmediata,

Vladimir: Nos ahorcaremos mañana. (...) A menos que venga Godot.  
Estragon: ¿Y si viene?  
Vladimir: Nos habremos salvado. (p.121)

3) La identidad declarada entre los aspectos humano y divino,

Pozzo (...): Sin embargo, son seres humanos. (...) Por lo que veo. (...) De mi misma especie. (...) ¡De la misma especie que Pozzo! ¡De origen divino! (p.28)

4) Los cambios que acontecen de un acto a otro sin que medie posibilidad de darles explicación (el árbol despojado del primer acto que tiene hojas al otro día o un Pozzo con todos sus sentidos al principio pero que carece de vista en el segundo acto, por ejemplo).

Esta identidad de la situación y de la acción dramáticas, que se proyecta en la identidad de los planos inmanente y trascendente y que se continúa en la identidad de lo diferente (o de lo cambiante) se puede tomar como eje estructurador de una interpretación donde se privilegie la ausencia de criterios que impliquen establecer diferencias. Si todo es igual o equiparable, si ningún elemento puede ser sometido a ningún esfuerzo explicativo, la obra estaría presentando un mundo unidimensional (de allí que se hable de un mundo plano), carente de sentidos (no es posible formularle explicaciones) y donde la yuxtaposición se constituye en el fundamento del mismo (personajes, acciones y situaciones se presentan a la par, los unos pegados a los otros, unidos sin lógica u orden aparente alguno). En esta primera lectura, el entrecruzamiento del aspecto temporal se convierte en una mera virtualidad ya que los dos planos señalados no existen como tales: todos los elementos se encuentran funcionando en un único (e indiferenciable) nivel de realidad.

### *Lectura religiosa*

Una segunda posibilidad interpretativa ha de sostenerse en la anterior, pero prestando una mayor atención al paralelismo planteado entre Estragon y Jesús. En este sentido, se destaca el disloque producido en el mundo humano por la aparición de un elemento perteneciente a otro ámbito: si Estragon es el paralelo de Jesús — Dios hecho hombre —, su presencia junto a ese Vladimir que espera va a generar un cúmulo de presencias y situaciones paradójicas, todas ellas derivadas del entrecruzamiento marcado. En efecto, el plano de la eternidad (representado por Estragon/Jesús) es el que irrumpe en medio de la temporalidad humana de quien pacientemente espera. Ese tiempo humano parece no transcurrir a causa de esta introducción; de hecho, sólo Vladimir es capaz de advertirlo, en tanto que sus compañeros de escena resultan ajenos al fenómeno:

Vladimir: El tiempo se ha detenido.

Pozzo (*acercándose el reloj al oído*): No lo crea, señor no lo crea. (...)

Todo lo que quiera excepto esto.

Estragon (...): Hoy todo lo ve negro. (p.45)

Vladimir parece ser el único (y hasta el último) hombre en tanto él solo conserva la categoría de tiempo. Vladimir, además de tener recuerdos de lo sucedido en otros momentos, prevé cosas que han de suceder en el futuro. En este sentido, la situación misma de espera en que se halla comprometido lo enfrenta, ante todo, con la expectativa de un futuro posible: la llegada de Godot. El carácter humano de Vladimir queda ratificado en la medida en que se ve sometido a un tiempo histórico.

En el lado opuesto, tanto Estragon como Pozzo y el muchacho viven el presente de cada momento como una situación novedosa; no hay en ellos ni recuerdos firmes ni conciencia de futuro alguno. En algún punto, todos ellos representan elementos del plano divino que se encarnan en el ámbito humano: si Estragon es Jesús, Pozzo será el ángel caído (un demonio que esclaviza a sus semejantes), en tanto que el muchacho es un ángel (ya que es el encargado de anunciar la no llegada del esperado Godot). El carácter divino de éstos se refuerza en la medida en que se los ve inmersos en un tiempo eternamente presente.

En otras palabras, todos estos personajes transportan la eternidad propia del plano divino al terreno del tiempo histórico, cuyo discurso se detiene. En el contexto de una acción dramática que no avanza, se advierte claramente el sentido en que puede hablarse de un tiempo detenido. Más todavía, la acción está detenida en un eterno presente pero todos los signos exteriores a ella demuestran que sí ha transcurrido el tiempo: se hace de noche, el árbol aparece con hojas de un acto a otro, Vladimir guarda el recuerdo de lo acontecido el día anterior. En síntesis, se fuerza el sentido literal con que pueden tomarse las palabras de Vladimir (esto es lo que hace Pozzo al escuchar su reloj) para empujarlo hacia un nivel significativo diferente: el de la eternidad del tiempo presente. Pero además, estos tres personajes que se han cruzado desde el plano divino son portadores del pensamiento que recorre toda la obra, a saber, que nada se puede hacer (ni mirar, ni juzgar, ni recordar, ni nada que suponga una acción más o menos deliberada):

Estragon (...): No hay nada que hacer. (p.11)

[...]

Estragon: No hay nada que ver. (p.14)

[...]

Estragon: No hagamos nada. Es lo más prudente. (p.22)

[...]

Pozzo: [...] No hablemos mal de nuestra época, no es peor que las pasadas. (...) Pero tampoco hablemos bien. (...) No hablemos. (p.40)

[...]

Muchacho: No he visto a nadie, señor. [...] No hace nada, señor. (p.118)

Este cúmulo de elementos negativos y, sobre todo, la forma de proceder de Estragon —"Para sembrar dudas, eres único", le dice Vladimir (p.18)— van introduciendo cada vez más inseguridad en un Vladimir que parece abandonar en forma progresiva la certeza de sus puntos de vista.

### *Lectura problemática*

A diferencia del problema que tradicionalmente deleitó a la crítica beckettiana (a saber, descubrir la identidad de Godot), la pregunta que interesa formular a los fines de este análisis se refiere a Vladimir: ¿Quién es Vladimir? La respuesta dada aquí a este interrogante final, aunque puede ser controvertida, presenta una apoyatura más o menos firme dentro del texto. A tal respecto, sólo habrá de recordarse que este Vladimir es quien ha abandonado a Estragon, cuyo fuerte reproche recibe al comienzo del segundo acto:

Vladimir: ¿Te he dejado alguna vez?

Estragon: Me has dejado marchar. (p.75)

Una nueva cita bíblica parece resonar con vigor en este diálogo de la obra:

*A la hora nona gritó Jesús con fuerte voz: «Eloí, Eloí, ¿lema sabactani?», —que quiere decir—, «¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?» (San Marcos 15, 34)<sup>8</sup>*

Así como Dios ha abandonado a Jesús, Vladimir ha librado a su suerte a Estragon. Si el Estragon de Beckett es el paralelo de Jesús, el abandono de Vladimir es el paralelo del abandono de Dios. Vladimir es quien actúa como Dios: el hombre ha tomado el lugar de la divinidad; es el hombre, hecho Dios, quien se desplaza al mundo de la divinidad. El entrecruzamiento de planos se ha operado en forma inversa y complementaria del anterior; se pasa de lo humano a lo divino, con la desorganización temporal apuntada. En otras palabras, Vladimir es el mismo Godot-Dios a quien se dispone a esperar sin término:

Vladimir: No aseguré que vendría.

Estragon: ¿Y si no viene?

Vladimir: Volveremos mañana.

Estragon: Y pasado mañana.

Vladimir: Quizá.

Estragon: Y así sucesivamente.

Vladimir: Es decir ...

Estragon: Hasta que venga. (p.18)

La caracterización de Vladimir como personaje divino encuentra, una apoyatura adicional. Como ya se destacó, éste es poseedor de un conocimiento absoluto; todo lo que va presentando la acción dramática llega a ser conocido por Vladimir, quien, además, tiene esa perspectiva histórica y esa prospectiva que le brinda la memoria. En el contexto de la desmemoria y de la fragmentación del conocimiento, Vladimir representa la omnisciencia divina. Sin embargo, he aquí la nueva paradoja, éste desconoce su propia identidad (divina): quien llega a conocer todo lo que sucede a su alrededor no resulta capaz de conocer lo más inmediato, su propio ser. A partir de esta formulación, cabe plantear dos posibilidades interpretativas que apuntan hacia un mismo problema: el de la identidad.

En primer término, puede pensarse en los límites de la memoria y, a partir de los personajes desmemoriados, postular que el olvido actúa como posibilidad de rescatar la propia identidad. En efecto, esa radical desmemoria exhibida por los personajes que acompañan a Vladimir estaría asegurándoles el conocimiento del propio ser. Por cierto que se trata de una identidad multifacética, ya que todos los personajes responden a diversos nombres; pero esta característica no les impide

reconocerse a sí mismos en ellos. La identidad propia, con sus diversas formas apelativas, es lo (único) que conocen y ante lo único que llegan a reaccionar, por ejemplo, defendiendo este conocimiento particular con marcado énfasis:

Estragon (...): ¿No es usted el señor Godot, señor?

Pozzo (...): ¡Soy Pozzo! (...) ¿No les dice nada mi nombre? (...) Les pregunto si este nombre no les dice nada. (p.28)

En segundo lugar, puede pensarse en la posibilidad real de lograr tal identidad y, a partir de un Vladimir/Godot-Dios, postular que el conocimiento de todo lo acontecido impide el propio conocimiento. En efecto, Vladimir se presentaría como la contracara de la situación descrita anteriormente: aunque posea el conocimiento de todo lo que ha sucedido y sucede en escena, y aunque sea el único capaz de establecer cortes temporales en base a su memoria, Vladimir no puede, sin embargo, dar cuenta de su propia identidad, humana y divina al mismo tiempo. Si él es el hombre hecho Dios —una vuelta de tuerca sobre la fórmula “de origen divino” que ha expresado Pozzo—, la omnisciencia y la memoria propias de ese orden no humano (al que ha accedido) sirven para encubrirle su propio ser.

Prisionero de un conocimiento, de una memoria y de un tiempo divinos (donde la plenitud de su conocimiento se une a su única memoria para poner en evidencia la eternidad de un presente que se ha detenido), Vladimir no logra advertir que el objeto de su espera es él mismo y que, por lo tanto, la misma se ha de continuar por siempre. De aquí que tal identidad humana y divina quede debilitada —y hasta imposibilitada—, ya que el hacerse Dios ha producido en el hombre el desconocimiento de aquello que se presenta, para decirlo en términos cartesianos, con mayor claridad y distinción: el propio yo.

### Conclusiones

A partir del análisis anterior, es posible efectuar una serie de observaciones generales que han de oficiar a la manera de conclusiones del presente trabajo. Las principales son las que figuran seguidamente:

• El juego múltiple entre personajes (o significantes) paralelos y elementos (o significados) entrecruzados abre un abanico interpretativo tan amplio que no puede sino llevar al replanteo de la categoría de teatro del absurdo como sinsentido. A menos, claro está, que por tal se entienda la maximización del sentido, en tanto no queda fijada o privilegiada una única posibilidad interpretativa.

• El tema de la memoria tiene capital vinculación con la situación de espera. En realidad, un solo personaje, Vladimir, es capaz de vivirla. El resto de los personajes, y muy particularmente Estragon, puesto que carecen de memoria, no son capaces de acceder a la proyección sobre el futuro que la espera conlleva.

• El análisis de los elementos religiosos y del manejo del tiempo que se presentan en la obra conduce a la postulación de tres lecturas o líneas interpretativas que se ordenan lógicamente una a partir de la otra: la posmoderna, la religiosa y la problemática. De todas ellas, la tercera es hacia la que mejores perspectivas analíticas parece estar orientada, ya que problematiza aspectos de la memoria y de la identidad.

• La lectura caracterizada como problemática presenta un interesante matiz para la discusión: si el conocimiento (absoluto) nubla la posibilidad de conocerse a sí mismo, Dios sería incapaz de conocerse a sí mismo. Pero hay un segundo giro sobre esta posibilidad: la forma en que el hombre accede a alcanzar el conocimiento (absoluto), es desconociendo su propia identidad (divina); es el hombre relativista y adánico que accede al conocimiento a costa de su expulsión del ámbito de lo divino.

### NOTAS

1. Connotación más que evidente, sobre todo, cuando se acepta una ecuación del tipo: *Godot = God + Gott*. Wellwarth (1974), quien expone la opinión de distintos críticos, polemiza con las interpretaciones de este tipo. A los fines del presente trabajo, sin embargo, se ha de tomar por buena una formulación que —bien hará en recordarse— está basada en una palabra común de dos lenguas que el autor manejaba. Pero además, el propio texto autoriza esta lectura inicial de Godot como

Dios: cuando Lucky comienza su parlamento, habla de "un Dios ... de barba blanca" (p.54) y cuando Vladimir pregunta al muchacho de qué color es la barba que usa Godot, él dice creer que es "blanca" (p.118).

2. Todas las citas del texto de Beckett se efectúan por el número de página correspondiente a la edición española que figura en la bibliografía. Las observaciones del texto segundo sólo se transcriben cuando son consideradas relevantes; en caso contrario, se marcan tres puntos dentro de un paréntesis.

3. El episodio del vinagre bebido por Jesús en la cruz antes de morir aparece también en San Mateo 27, 48-50 y en San Marcos 15, 36-37; sin embargo, las palabras previas puestas en su boca son distintas (ver nota 8). *El Evangelio según San Lucas*, en cambio, no hace mención a él. En cuanto al cumplimiento de las Escrituras, la referencia es a *Salmos* 69, 22.

4. Este encuentro entre Jesús y María Magdalena sólo puede ser leído en el *Evangelio según San Juan*. Los tres evangelios sinópticos, en cambio, lo refieren de una manera mucho más breve y simplificada.

5. A título meramente ilustrativo, será bueno recordar las referencias a los ladrones y a la crucifixión de Jesús, la observación crítica sobre los evangelistas, los comentarios acerca de una edición de la Biblia con mapas coloreados y las referencias a Caín y Abel, entre las más explícitas. Menos directa, pero no menos significativa, puede resultar la alusión al pecado original efectuada cuando Estragon sugiere arrepentirse por el hecho de "haber nacido" (p.14).

6. Tal es el sentido a que está apuntando, por ejemplo, el trabajo de Cerrato (1993).

7. Dentro de este sentido interpretativo, se encuentra la mayor parte de la revisión bibliográfica y de las propias consideraciones que efectúan Esslin (1966: 36-47) y Wellwarth (1974: 58-62).

8. Esta cita coincide con San Mateo 27, 46; los otros dos evangelistas, en cambio, muestran diferencias en este punto (ver nota 3). Una vez más, en el libro de los Salmos 22, 2 aparece la justificación de las palabras proferidas.

## BIBLIOGRAFÍA

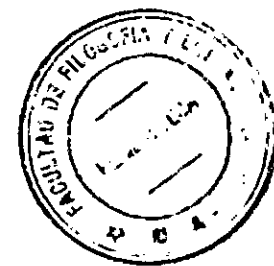
Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Trad. Ana María Moix. 9ª ed. Marginales 73. Barcelona: Tusquets, 1993.

*Biblia de Jerusalén*. Nueva edición totalmente revisada y aumentada. Edición española dirigida por José Ángel Ubieta. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1976.

Cerrato, Laura. "La postmodernidad y una estética beckettiana del fracaso". *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett* 2 (1993): 43-50.

Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Trad. Manuel Herrero. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Wellwarth, George E. *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Trad. Sebastián Alemany. El libro de bolsillo 493. Madrid: Alianza, 1974.



## SAMUEL BECKETT Y EL VACIAMIENTO DEL SIGNO

LUCAS MARGARIT

Este trabajo es un intento más de demostrar cómo la escritura de Samuel Beckett se dirige hacia un continuo despojamiento de la palabra, una escritura que evoluciona hacia el recogimiento de sí misma. Si pensamos en las últimas obras de Samuel Beckett, nos encontramos ante un pensamiento que es voz, y que lentamente debe librarse de las palabras, un lenguaje que como dice Fritz Mauthner debe librarse de ser "objeto de uso" y ser sólo "uso".<sup>1</sup>

Félix de Azúa, señala muy bien a Beckett no como un autor, sino como una "escritura", podemos dar un paso más y decir "la voz de una escritura" ya que esta escritura propone manifestarse como una poética del fracaso y de la imposibilidad. Una escritura que señala su propia descomposición y que se transforma en voz, en murmullo. Cuando las palabras no sostienen la exterioridad, es decir su ausencia, se mantienen una a una inmóviles, marcando su presencia en el no poder expresar. Un lenguaje poético es la palabra de otro y nosotros como lectores tenemos que hacer funcionar esa palabra estéril a partir de nuestra textualidad, no nos hacemos cargo de su imposibilidad, sino todo lo contrario, la hacemos posible por medio de la lectura, explayando nuestra textualidad, perdiéndonos en la letra del otro, constituyéndola como tal y constituyendonos como textos expandidos. La imposibilidad de decir planteada por Samuel Beckett no niega indudablemente la posibilidad de leer, sino plantea una palabra vacía, cada vez más despojada, la cual adquiere significación en el acto de leer. El problema comienza cuando tomamos conciencia de que nuestro propio lenguaje individual nos es insignificante, y necesitamos del lenguaje del otro para poder decir. Cuando pensamos en el lenguaje individual del otro es el momento que se realiza la significación. Un texto poético, no comunica, sino que significa, se hace signo poético en cada lectura, en cada exposición textual de quien lee.

El primer texto poético de Samuel Beckett, *Whoroscope*, (1930) fue escrito para un concurso literario, cuyo tema era "el tiempo". Ante este condicionamiento, Beckett eligió la voz de "otro" para expresar sus ideas. Utiliza el recurso de la "máscara" que había empleado Pound y luego Eliot. La voz es la de Descartes, y Beckett elabora un texto a partir de los hechos oscuros de la vida del filósofo. Se produce un cruce con el pensamiento cartesiano, que luego desembocará en esa concepción solipsista del lenguaje, la cual se puede ir rastreando desde su primer novela *Murphy* (1938) Estos hechos y datos oscuros necesitan notas de aclaración, que no sólo ayudan al lector, sino que ubican en el centro a la escritura y su historia de lectura. Son hechos vacíos dentro del pensamiento filosófico tradicional. Beckett rescata este espacio y lo recrea a partir de su lectura particular y de su escritura. Sucede algo similar con su trabajo sobre Proust (1931), en el cual desarrolla su pensamiento -y también su escritura- a partir del texto de otro.

Estas notas también limitan y expanden el texto, es decir elaboran un espacio de lectura distinto, un doble campo de aproximación al signo poético, donde el lector se inclinará a transformar esa explicación en su propia textualidad que expandirá en el texto poético propiamente dicho. El lector se perderá en la letra, como dice M. Foucault: "el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto"<sup>2</sup>. Es esta desaparición la que posibilita al texto expandirse, movilizarse. *(W)horoscope*, es un poema que a lo largo de sus casi cien versos recorre una serie de circunstancias y hechos, relacionados con los nombres y referencias dados en las notas al final del texto.

What's that?  
An egg?  
By the brothers Boot it stinks fresh.  
Give it to Gillot<sup>3</sup>

Como ejemplo podemos ver en estos primeros cuatro versos, cómo la significación se ve apoyada por las notas. Es decir, repito, la lectura y el texto poético forman una significación, se podría ir más lejos y decir un signo. Esta expansión se registra por la acumulación de información en las notas. Si uno piensa en los hermanos Boot, como quienes refutaron a Aristóteles, tendrá una lectura distinta si se piensa eso mismo agregando que fue en Dublin en el año 1640. El nombre de la capital de

Irlanda agregará otros significados relacionados con la situación política y socio cultural de Irlanda, la identidad del idioma en cuestión, el inglés, entre otras cosas. Podemos leer más adelante:

Oh Harvey beloved  
how shall the red and white, the many in the few,  
(dear bloodswirling Harvey)  
eddy through that cracked beater?<sup>4</sup>

Sucede algo similar, se va produciendo un palimpsesto de significaciones gracias a la lectura de las notas. Harvey, es el descubridor de la circulación de la sangre y la alusiones a él en el poema se relacionan con los conceptos que tiene Descartes sobre sus teorías. Por un lado admite el descubrimiento de la circulación de la sangre, y por el otro no acepta la explicación del movimiento del corazón. En este ejemplo podemos observar como el significado se ve ampliado por una constante en la literatura beckettiana, el humor. Sin duda en estos versos el componente humorístico se desprende de la relación con las notas explicativas, y de la lectura que hagamos de ellas.

Otro elemento a tener en cuenta es la relación que tiene Samuel Beckett con el nacimiento. En sus encuentros con Charles Juliet, podemos leer la experiencia que tuvo Beckett, después de escuchar una conferencia de Carl Jung sobre el caso clínico de una paciente. La conclusión fue determinante: "Au fond, elle n'était jamais née." (En el fondo, ella no había nacido jamás)<sup>5</sup>. Esto se ve reflejado en sus textos, por ejemplo en el ensayo sobre Proust, donde se hace referencia al pecado de haber nacido y en *(W)horoscope* en las alusiones al deseo de Descartes de comer tortilla hecha con huevos incubados de ocho a diez días y en las continuas referencias en el texto a la muerte y la vida. Si tomamos otro fragmento del poema podremos ver como las referencias a Descartes son constantes:

Them were the days I sat in the hot-cupboard throwing  
jesuits out of the skylight<sup>6</sup>

Como sabemos, Descartes sentado al lado de su estufa se dedicaba a pensar días enteros, encerrado, solo frente al fuego. Esto sin duda nos hace acordar a *Murphy*, el protagonista de la primer novela de Beckett, quien se ataba a una mecedora con

sus bufandas y se dedicaba a pensar. Este estado de solipsismo en relación con el lenguaje, nos lleva a tener en cuenta nuevamente al filósofo austriaco Fritz Mauthner. Dice Mauthner en su obra *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, "Toda la miseria de la soledad viene solamente del lenguaje"<sup>7</sup>, y es este estado de solipsismo el que se irá desarrollando a lo largo de la obra de Beckett. Como podemos ver en este primer texto la escritura se expande hacia otras significaciones a partir de las notas y su interacción con el texto y con el lector. Hacen funcionar una significación que se extiende hacia lecturas y textos señalados, con la intención de desarrollar y de expandir un espacio de posibilidades signícas con ayuda del lector. Es el que lee, quien tiene que reponer y poner en funcionamiento la limitación de la escritura hacia un campo infinito de lectura. Esto está ayudado también por los juegos de palabras "puns", algunos con claras reminiscencias a los que hacía Joyce. Este recurso que amplía la posibilidad de la significación, señala una intención no sólo humorística, sino también significativa. La pluralidad explícita manifiesta una polisemia implícita, de la cual se tiene que hacer cargo el lector. Se puede pensar que esos hechos oscuros de la vida de Descartes quedan subordinados al lenguaje, a la escritura y a la lectura, posibilitando un nuevo acercamiento de textos por medio de la funcionalización que realiza el lector a partir de la complementariedad de los textos: el poético propiamente dicho, las notas y sus propias lecturas.

Esta acumulación de "datos" que dan forma de alguna manera a la escritura y consecuentemente a la lectura se irán diluyendo a lo largo de la obra de Beckett, esta necesidad de completar el signo poético por medio de notas, es decir de referencias a otros textos, de señalar otras intertextualidades desaparece en toda su obra poética posterior.

Si tomamos "Cascando" (1937-1948), podemos ver cómo las notas han desaparecido. La intertextualidad está más velada. El hecho que las referencias concretas a otros textos no tengan un espacio dentro de la textualidad escrita, es decir no aparezcan velados, implica una mayor participación de la textualidad del lector, de su experiencia de lectura. Es decir el carácter signico de la obra dependerá en mayor medida de quien lee. Ya no es la voz de la máscara, como en el primer poema, aquí la voz del otro queda neutralizada por la voz del propio texto. El "yo poético" se repliega sobre sí mismo. El espacio de la palabra es el recorrido de la lectura hacia

la propia escritura. Estamos ante un lenguaje más fragmentado, ya no tenemos un eje por el cual se estructura el texto. Ya no es la voz de Descartes la que estructura la escritura. Ahora es necesario la escritura de la escritura. Cascando, manifiesta un "yo poético" más íntimo, que aparece señalando su propio espacio:

why not merely the despaired of  
occasion of  
wordshed<sup>8</sup>

Es una escritura más sórdida en la cual el lector tiene que exponerse para poder entrar en ese espacio que propone el texto, comprender que la significación se desarrolla en su lectura. Lo que queda es una voz, un susurro cuya sintaxis se quiebra y cuyo vocabulario es monótono y repetitivo y a la vez fragmentario. El signo poético se va vaciando a medida que es reconocido, a medida que es leído:

terrified again  
of not loving  
of loving and not you  
of being loved and not by you  
of knowing not knowing pretending  
pretending<sup>9</sup>

El lector reconstruye un sistema en que cada signo se reelabora en la lectura, en la conformación de ese susurro que manifiesta imposibilidad:

saying again there is a last  
even of last times<sup>10</sup>

La palabra "again" repite en el texto la continidad vana del mismo acto: decir, decir nuevamente el silencio, el susurro. Este susurro señala una ambigüedad que llevará a Beckett hacia una última instancia, donde, como dice María Zambrano "la palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y aún enemigo: el silencio"<sup>11</sup>. Es en esta última etapa donde se ubican *Mirlitonnades* y su último poema "Comment dire". Al leer estos textos, estamos ante una escritura donde se esconde la voz, estamos frente al despojo, ante un signo vacío. Este vacío está remarcado por el cambio de idioma, si tenemos en cuenta que Beckett produce este cambio para



abandonar la retórica de su lengua madre, el inglés, podemos pensar que el uso del francés remarca esta problemática del lenguaje despojado.

El elemento "palabra" sugiere un receptor para que la signifique de alguna manera, plenamente. Por ello la palabra no se muestra como tal, sino como puro elemento que debe ser reconstruido o incorporado a un sistema de significación único en cada lectura. Esta puesta en escena de la voz esconde las palabras en la escritura.<sup>12</sup>

El lector repite con su voz otra voz que en la lectura se carga de significación, se extiende hacia el decir cuando no se puede señalar un signo que posea memoria, y ante esta imposibilidad el vacío se instala en el texto. Se presenta ante el lector como signo que necesita ser recuperado y puesto en funcionamiento en la lectura. Toda lectura según Beckett es interpretación de interpretaciones, es decir interpretación de lecturas y es en esta sentencia donde marca su poética de lectura y de escritura. El trayecto que recorre la escritura de Samuel Beckett por medio de esa voz, permite dilucidar la presencia de un signo poético y su correspondiente murmullo. Abandonar la voz de los otros, y constituirse en la escritura por medio de la lectura íntima. El recorrido queda sujeto al lector, quien se ve intimado por una premisa de Beckett: "Make sense who may".

## NOTAS

- 1 Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México: Juan Pablo, 1976. pág. 37.
2. Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1989. pág. 16.
3. Beckett, Samuel. *Poemas*. Barcelona: Barral, 1970. pág. 26.
4. Beckett, Samuel. Op. Cit. pág. 28.
5. Juliet, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Fata Morgana, 1986. pág 14.

6. Beckett, Samuel. Op.Cit. pág. 28.

7. Mauthner, Fritz. Op. Cit. pág. 48.

8. Beckett, Samuel. Op. Cit. pág. 86.

9. Beckett, Samuel. Op. Cit. pág. 88.

10. Beckett, Samuel. Op. Cit. pág. 88.

11. Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987. pág. 42.

12. Para este tema remitirse a mi trabajo anterior: "Hacia Mirlitonnades", en *Beckettiana* No.3. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1994. pág.31.

ACERCA DE LA ESPERANZA Y LA DESESPERANZA  
EN *HAPPY DAYS*

GABRIELA LEITON

*Something of this is being heard, I am not merely  
talking to myself, that is in the wilderness, a thing  
I could never bear to do (...) That is what enables  
me to go on talking that is*

Buscar una de las tantas entradas posibles a la obra de Beckett *Happy Days* nos llevó a plantear el tema de marcar un eje textual, una línea semántica que recorriera el texto y nos permitiera rastrearla y usarla como excusa para leer también otras cosas. Vamos a proponer a la oscilación que encontramos permanentemente en *Happy Days* entre la esperanza y la ausencia de esperanza como la columna vertebral de la obra.

En el primer acto, desde una primera plegaria por un mundo sin final, y la constante imperación -tópica en toda la obra- a empezar el día, a continuarlo, a no ceder, la esperanza se nos aparece como subrayada: el personaje principal, Winnie, se obligará todo el tiempo a seguir, a durar. Si nos permitimos un excursus, este motivo, el de intentar durar, es un tópico beckettiano, y las palabras juegan en esto un rol primordial: siempre en Beckett la duración de la vida, ya que no podríamos llamarlo de otro modo, se logra por la presencia de las palabras; callar significaría morir, terminar. Decíamos que se abre la obra con una plegaria, que son palabras dirigidas a un ente abstracto; diremos también pedido, orden o ruego al otro personaje -su doble, su alter ego, su complemento dinámico-, Willie, para que hable, para que le hable: "Oh, you are going to talk to me today, this is going to be a happy day!"<sup>1</sup> Prematuramente, tenemos ya dos cosas: la tendencia a la esperanza, representada firmemente por esa especie de estribillo que encontramos desde el título y que

aparecerá en los dos actos en que se divide la obra, el deseo, la esperanza de un día feliz, y las palabras como posibles vehiculadoras de ese deseo. La posibilidad de la esperanza, la posibilidad del día feliz pasará entonces por las palabras, pero la oscilación que planteáramos se hace notar inmediatamente: "words fail, there are times when even they fail"<sup>2</sup>. Si hay palabra, hay vida, hay esperanza; pero la palabra es, siempre para Beckett, insegura, inconstante, inverosímil. Winnie lo resume muy bien, enlazando una futura cadena de acontecimientos: habrá un tiempo en el que deberá asegurarse de haber sido escuchada antes de seguir hablando -tal vez ese estadio haya llegado-, y luego vendrá el tiempo en que deberá hablar para nadie, para sí misma, y luego un tiempo en que deberá permanecer con los labios apretados. Nosotros sabemos que ese estadio es la muerte; Beckett nos lo dirá tantas veces en *el Ohio Impromptu*, en *Rockaby*, en *Krapp's Last tape*.

Por esto, lo mejor sería permanecer sin cambios: "Oh well (...) no worse (...) no better (...) no change"<sup>3</sup>. La esperanza está entonces lindando con la desesperanza, e incluso con la desesperación. "Ah well what a joy in any case to hear you laugh again, Willie, I was convinced I never would, you never would"<sup>4</sup>. Dice Gontarski en su análisis de la obra que Winnie se adapta con la ayuda de tres hábitos: lo ritual, el lenguaje y la esperanza<sup>5</sup>. Lo que tratamos de marcar aquí es que esta esperanza y este lenguaje no están puestos a un mismo nivel, sino que esta amarga y desesperanzada esperanza de Winnie depende del lenguaje y su concreción, ya que sin el lenguaje no serían posibles ni el día feliz, ni la vida, ni la obra misma. De la ausencia de cambios depende también la felicidad, y Winnie se siente feliz de que nada crezca, emparentándose así con Hamm y Clov en *Endgame*: la ausencia de otra vida ayuda a la vez a la des-realización de la pieza, característica también del teatro beckettiano, y a marcar el tópico de la soledad como una necesidad de la ausencia de otra vida, para que sea esta vida la importante, la que deba durar, necesariamente.

Pero cuando la esperanza pareciera desaparecer, vuelve a aflorar en otra frase, otras palabras. Dice Winnie: "That is what I find so wonderful, my two lamps, when one goes out the other burns brighter"<sup>6</sup>.

Para leer otro tópico beckettiano, nos podemos preguntar por la noción de argumento o acción -característicamente ausentes en casi todas las obras de teatro de Beckett- y nos responde el texto: algo parece haber ocurrido, algo parece ocurrir,

y nada ha ocurrido en realidad. Otra vez, de otra forma, la necesidad de la ausencia de cambios. Pero el día se hace largo, y hay que llenarlo, con esperanza, y seguir viviendo. Y es entonces cuando aparece -y recordamos *Embers* y tantas otras obras en las que se da el mismo esquema- la historia, el cuento, la creación artística de ficción, lo único que podrá llenar el vacío: desde la ficción, Winnie llenará su esperanza de lenguaje. Dice Gontarski, y viene a nuestro caso, que la esperanza en *Happy Days* actúa como narcótico, y con la finalidad de familiarizar lo desconocido. Podemos, creo, reemplazar esperanza por lenguaje -del cual dijimos que depende- para entender la necesidad de Winnie de seguir siempre su historia, aunque ni siquiera recuerde bien el nombre de sus personajes.

Hacia el final de este primer acto se presenta otra esperanza, planteada como utópica: la de que Willie salga y se acerque a ella, ante lo cual, dice, "I'd be a different woman. (Pause). Unrecognizable"<sup>7</sup>. El cierre se deberá dar también con palabras, pero estereotipadas: el deseo de una canción, la imposibilidad, y la plegaria, con lo cual se cierra circularmente el acto que, como marcáramos, había comenzado de la misma manera. Símbolo de la esperanza, y en realidad puro lenguaje, la esperanza se traduce en plegaria-lenguaje para que nada cambie: es la plegaria de Winnie.

En el acto segundo, la esperanza, tan radicalmente centrada en el interior del texto y la problemática propia del mismo, el lenguaje, da un giro y apunta hacia otro lugar: los espectadores, en un recurso que David Lodge llamaría cortocircuito, mediante el cual se pone en evidencia la existencia de la brecha ficción-objeto, y que marca en nuestro texto la necesidad de trasladar el punto de atención para no caer en la desesperanza: "Someone is looking at me still. (Pause). Caring for me still. (Pause). That is what I find so wonderful. (Pause). Eyes on my eyes."<sup>8</sup> La indicación escénica nos dice que Winnie dice esto mirando hacia adelante, hacia el público.

Pero la insistencia acerca de la necesidad de las palabras es remarcable: "What would I do without them, when words fail?. (Pause). Gaze before me, with compressed lips. (Long pause while she does so). I cannot"<sup>9</sup>. Hay un temor, y por eso se lo menciona, una posibilidad de que las palabras fallen. Pero: "there is my story of course, when all else fails"<sup>10</sup>. Las palabras son la única tabla de salvación de la oscilación que es eje estructural de *Happy Days*. Una aguda observación de Gontarski viene a subrayar nuestra idea: el conflicto parece entonces, dice

Gontarski, paradójico: cambio y ausencia de cambio al mismo tiempo. Se busca un cambio, se pide que Willie salga, que conteste, pero "I say I used to say, Winnie, you are changeless, there is never any difference between one fraction of a second and the next".<sup>11</sup> La oscilación, aún después de que se cumpla el deseo de Winnie de ver a Willie fuera del montículo y mirándola, se mantiene en pie: a pesar de la concreción de uno de sus deseos -si es que era eso lo que ella deseaba, y no en realidad otra cosa-, nada cambia, simplemente porque nada puede cambiar: en el final del segundo acto sí es capaz de cantar, su canción que, como su plegaria, no será más que palabras, para llenar el tiempo-espacio en que habita, en que dura. Su sonrisa, que a lo largo de toda la obra ha remarcado la expresión de esperanza por un día feliz, y que tan pronto desaparece siempre, marcando la oscilación de la que intentamos dar cuenta, aparece y desaparece también en el final. Y a esto se le agrega la mirada, que también es tópica en la obra de Samuel Beckett, como marca de indefinición, de imposibilidad de definición para mejor decir, de ausencia de cambio: las palabras, mientras duren, serán las encargadas de hacer que esta oscilación no acabe, y mientras no acabe, podamos tener esto, que acaso podamos llamar vida.

## NOTAS

- 1 ¡"Oh, vas a hablarme hoy, este va a ser un día feliz!" En Beckett, Samuel. *Dramatische Dichtungen. Happy Days*. Munich: Suhrkamp, 1981. Pág. 172.
- 2 "las palabras fallan, hay veces en las que aún ellas fallan". Op. cit. Pág. 172.
- 3 "Oh bien(...) ni peor (...) ni mejor (...) ningún cambio". Op. cit. Pág. 152 y 156.
- 4 "Ah bien qué alegría en cualquier caso escucharte reír de nuevo, Willie, yo estaba convencida de que nunca lo haría, de que nunca lo harías". Op. cit. Pág. 182.
- 5 Gontarski, S.E. *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*. Ohio: The Ohio State University Libraries, 1977. Pág. 17.
- 6 "Eso es lo que encuentro tan maravilloso, mis dos lámparas, cuando una se apaga la otra se hace más brillante". Beckett, Samuel. Op. cit. Pág. 192.

7 "Sería una mujer diferente. (Pausa). Irreconocible". Op. cit. Pág. 206.

8 "Alguien me está mirando aún. (Pausa). Preocupándose por mí aún. (Pausa). Eso es lo que encuentro tan maravilloso. (Pausa). Ojos sobre mis ojos". Op. cit. Pág. 210.

9 "Qué haría sin ellas, cuando fallan las palabras? (Pausa). Mirar delante de mí, con los labios apretados. (Larga pausa mientras lo hace). No puedo". Op. cit. Pág. 216.

10 "está mi historia por supuesto, cuando todo lo demás falla". Op. cit. Pág. 218.

11 "Digo que solía decir, Winnie, no cambiarás nunca, no hay nunca ninguna diferencia entre una fracción de segundo y la próxima". Op. cit. Pág. 226.  
La traducción de todas las citas me pertenece.

## BIBLIOGRAFIA

- Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. London: Faber & Faber, 1984.
- Beckett, Samuel. *Happy Days*. En: *Dramatische Dichtungen*. Munich: Suhrkamp, 1981.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday and Company, 1961.
- Gontarski, S.E. *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*. Ohio: The Ohio State University Libraries, 1977.
- Lodge, David. *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.

## Reseñas

*Company* en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas

Dirección: Miguel Guerberoff. Adaptación: Luis González Bruno. Intérpretes: Miguel Guerberoff, Horacio Acosta, Facundo Ramírez. Escenografía: Bibiana Aflalo. Producción: Zulema Goldenberg.

En el mes de octubre del año pasado se estrenó *Company* en el Centro Cultural de la Universidad de Buenos Aires. La obra fue una adaptación de la novela homónima de Beckett, realizada por Luis González Bruno y dirigida por Miguel Guerberoff. Lo interesante de llevar a un escenario este breve texto, es el desafío que presenta. Es una novela realmente compleja, que necesita un gran conocimiento de la "poética" Beckettiana para poder ser puesta en escena sin caer en la típica mirada del "absurdo".

La escenografía a cargo de Bibiana Aflalo demostró un amplio conocimiento de lo que requiere una obra de estas características: un espacio casi vacío, una silla quirúrgica centrada en la parte delantera del escenario, el piso imitando una perspectiva y dando una profundidad aparente al vacío. Unas lámparas metálicas con luces blancas cuelgan sobre los personajes e iluminan la escena.

La obra comienza con el narrador (Miguel Guerberoff) vestido de blanco, descalzo, sentado en aquella silla, mirando hacia adelante, con la vista perdida. Lo primero que dice es: "Una voz llega a alguien en la oscuridad", a partir de esta sentencia, la obra se desarrollará respetando la estructura del texto original. En la novela la voz se estructura a partir de una escritura única. Luis González Bruno resolvió con gran ingenio esa unidad, desdoblándola, llevando al escenario tres personajes: el narrador, la voz y el oyente. Cabe destacar la actuación de los tres actores, ya que representaron su papel sin la monotonía con la cual se suelen presentar este tipo de personajes y sin caer en la sobreactuación, expresando lo mínimo indispensable para motivar al espectador. El oyente (Facundo Ramírez) con un guardapolvo blanco, un sombrero hongo y un maletín en la mano, gimiendo y gesticulando, sin emitir

palabra. La voz (Horacio Acosta) con un impermeable negro resalta recuerdos del narrador, éste dialoga con su propia voz, la escucha aunque lo atormente. El vestuario, recién descrito, comparte con la escenografía ese despojamiento que necesita la obra, despojamiento que se ve reflejado en el lenguaje utilizado en la obra, que es necesario aclarar, respeta la idea original de Beckett en cuanto al grado de cuestionamiento y solipsismo. El texto es dicho casi textualmente, con modificaciones mínimas, propias de una adaptación. El círculo en la puesta, se cierra de igual manera que la novela, resaltando la soledad del individuo ante los demás y ante su propio lenguaje.

Esta conjunción de elementos mínimos dieron vida a una obra profunda e íntima, que bajo la dirección de Miguel Guerberof señalan una problemática que está presente tanto en la obra de Beckett como en nuestra sociedad. Habría que hacerse la pregunta si no es extraño que se interpongan varias representaciones de diferentes obras de Beckett en Buenos Aires en una misma temporada (*Happy days* en el Teatro General San Martín, con la dirección de Alfredo Alcón y la puesta de tres obras breves en la Facultad de Psicología y en la Facultad de Filosofía y Letras, ambas de la U.B.A., a cargo de Marsha Fuentes). Esto señala que el interés en la obra de este irlandés, cada día se acrecienta. La puesta en escena de *Company* fue una buena oportunidad para acercarnos a su obra y comprender un poco más un pensamiento que se caracterizó siempre por su continuidad.

Lucas Margarit

*THE CAMBRIDGE COMPANION TO BECKETT*. Edited by John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Tenemos delante un libro compuesto por varios artículos acerca de un gran espectro de obras beckettianas, espectro que va desde lo ensayístico hasta las últimas piczas de teatro, llegando aún hasta lo inédito. John Pilling, editor de este *Companion* y gran crítico beckettiano, marca dos líneas principales desde su nota introductoria, que nos darán un lugar desde dónde leer el corpus. En primer lugar, señala que Beckett ha permanecido como un escritor que trabaja en los límites de lo posible, experimentando siempre con la expectativa de la audiencia, e indiferente al imperativo del mercado. Esta forma de situar al autor que nos ocupa, tiene que ver con un lugar desde dónde; el cómo lo encontramos en otra parte de su prefacio, donde asegura que el silencio pudo haber sido la ocasión para agregar millones de palabras a la propia, y que, sin embargo, no ha sido así.

Tomaremos, de entre los muchos e interesantes trabajos que conforman el libro, tres para comentar más en detalle. El primero, "An endgame of aesthetics: Beckett as essayist", de Rupert Wood, toma en particular los ensayos "Dante...Bruno. Vico...Joyce" y el "Proust", y los estudia desde la filosofía, planteando la mixtura de idealismo y pesimismo como punto de partida de la obra ensayística beckettiana. Piensa el título elegido para la publicación de dicha obra, *Disjecta*, como una alusión a la figura de poeta elegida por Beckett: el poeta disjecta membra. Una de las afirmaciones más interesantes es la de que Beckett sugiere que el crítico, más que buscar una justificación filosófica, debería crear una, y crear así una estabilidad filosófica. Termina su trabajo con una cita de *Worstward Ho*, que va desde la posición solitaria del escritor dentro del primer espacio, el curso, descrito en la escritura discursiva de Beckett, a un gradual abandono de un segundo espacio, el de la perspectiva filosófico-estético-crítica. Este vendría a ser el punto planteado a través de los ensayos, y ejemplificado con el poema. Veremos ahora el artículo "Beckett's poems and verse translations or: Beckett and the limits of poetry", de Roger Little, que comienza por remarcar lo poético que hay

en la prosa y aún en el teatro de Beckett. Señala también una notable diferencia entre las versiones inglesa y francesa de los poemas de Beckett, ya que la inglesa está conformada por tres secciones: La de los poemas en inglés, la de los poemas en francés, y la de los poemas traducidos, llevando por nombre *Collected poems*. La versión francesa sólo cuenta con las dos últimas partes, perdiendo gran parte del material. Pasa luego por todos los poemas beckettianos -al menos por las colecciones- analizándolos en sus puntos salientes, y mencionando algún aspecto que le interese remarcar en todos los casos. Lee los poemas, y así termina el trabajo, como preparatorios y reflectores de la visión beckettiana, para la cual no hay límites, salvo los que están dentro de nosotros.

El último trabajo que comentaremos será el de Ann Beer, "Beckett's bilingualism", donde la crítica marca que el bilingüismo funciona en el corazón de la actividad estética beckettiana: cuanto más bilingüe devenía, menos hablaba o escribía de ello abiertamente; cuanto menos le prestaba atención, más modelaba esto su visión madura. Subraya, para el caso de Beckett, la traducción como auto traducción, e incluso con una conciencia de auto traducción; escribir pensando en que el segundo paso sería volcar la obra a otro idioma. Esta conciencia, para Beer, podría ser responsable de la ausencia de marcas claras que denoten cuál versión es la original, y cuál la traducción. A partir de aquí, buscará en su trabajo dar cuenta de la centralidad y complejidad del bilingüismo beckettiano, basándose en sus primeras décadas como artista, donde ya encontramos el impulso. Hace luego un paseo por algunas obras beckettianas, *All that Fall*, *Dream of Fair to Middling Women*, *L'Innommable*, *En attendant Godot*, *Malone meurt*, y sus traducciones, a la vez que responde o apoya algunas aseveraciones de otros críticos que tomaron el tema que está tratando. En el final, marca una cadena progresiva del uso del lenguaje en Beckett, llegando a una frase que Beckett dijo a John Calder, acerca de que su trabajo era intraducible.

Completan el volumen "Beckett's English fiction"; de John Pilling; "Three novels and four *nouvelles*: giving up the ghost be born at last", de Paul Davies; "Waiting for Godot and *Endgame*: theatre as text", de Michael Worton; "Stages of identity: from *Krapp's last tape* to *Play*", de Paul Lawley; "Beginning again: the post-narrative art of *Texts for nothing* and *How it is*", de H. Porter Abbot; "The mediated Quixote: the radio and television plays, and *Film*", de Jonathan Kalb; "Dead heads:

damnation-narration in the 'dramaticules'", de Keir Elam; "Disabled figures: from the *Residua* to *Stirrings still*" de Andrew Renton; "Beckett as director: the art of mastering failure", de Anna McMullan; y "Beckett and the philosophers", de P.J. Murphy.

Tenemos delante, decíamos, un libro para beckettianos, con la calidad que nos garantiza la dirección de John Pilling, para leer con gusto a estudio bien pensado, a diálogo crítico, a ventanas abiertas para seguir trabajando en esto.

Gabriela Leiton.



## ABSTRACTS

### **Sobre el texto en contexto: algunos ejemplos godotianos (Clas Zilliacus).**

Clas Zilliacus pasa revista a la fortuna de Esperando a Godot a partir de las lecturas explicitadas por las sucesivas puestas en escena. Analiza cómo los contextos divergentes pueden enriquecer o empobrecer la lectura, según el lugar desde donde el público percibe el código en que puede llegar a convertirse una obra vuelta clásica. Se detiene especialmente en las a veces fructíferas y a menudo frustradas relaciones entre Beckett y Brecht, a partir de las propias reacciones de Brecht ante Godot y a los intentos por articular dicha obra con algunas de Brecht, en Helsinki y en Berlín.

### **About text in context: godotian instances (Clas Zilliacus).**

Clas Zilliacus makes a survey of the fortune of *Waiting for Godot* through the readings explicit in the different mises en scène that followed its first success. He analyzes in what ways the diverging contexts may enrich or impoverish that reading, depending also upon the locus from which the audience perceives the code into which a classic can also be turned. Special attention is paid to the sometimes fruitful and often frustrating relationships between Beckett and Brecht, starting with Brecht's own reactions to Godot, and the efforts to double bill this plays and some by Brecht, both in Helsinki and Berlin.

### **Hacia el solipsismo de Beckett. *Murphy/Molloy*: Ningún principio de cambio salvo el suyo propio (Laura Wittner).**

Este trabajo intenta caracterizar el recorrido desde afuera hacia adentro propio de algunos personajes beckettianos a través de sus distintos niveles de iniciación en el

duro proceso de auto-negación. Para ello se apela a las lecturas cartesianas y ocasionistas de Beckett y se examina cómo éstas inciden en la composición en la composición de esos personajes navegando a la deriva entre autismo y solipsismo. Finalmente se deja planteada la inquietante idea de que este periplo podría ser el de cualquiera de nosotros.

**Towards Beckett's solipsism. *Murphy/Molloy*: No principle of change but its own (Laura Wittner).**

This paper intends to characterize the journey from the outside to the inside, typical of many Beckettian characters, considering the different levels of initiation in the hard process of self-denial. With this purpose it appeals to Beckett's cartesian and occasionalist readings, analysing how these bear upon the shaping of his characters, adrift between autism and solipsism.. Finally it suggests the troubling idea that this itinerary might be that of any of us.

**"Malacoda" de Beckett: o el diablo de Dante toca Beethoven (Chris Ackerley).**

Esta lectura del poema "Malacoda" que hace el crítico neozelandés en amigable aunque polémico diálogo con Lawrence Harvey y su interpretación constructiva del mismo, gira en torno de dos ejes hasta ahora no reconocidos: la alusión al opus 135 de Beethoven, uno de sus cuartetos finales, y la relación estrecha existente entre el cierre del relato "Dante and the Lobster" de *More Pricks than Kicks* y el cierre de este poema, en donde Beckett utiliza exactamente el mismo recurso estilístico. De este modo, en ambos textos ya se presenta coherentemente la visión del mundo en su crueldad tragicómica, a la que Beckett seguirá fiel en su obra posterior.

**Beckett's "Malacoda": or, Dante's devil plays Beethoven (Chris Ackerley).**

This reading of "Malacoda" by New Zealand critic in a friendly though dissenting dialogue with Lawrence Harvey and his constructive interpretation of Beckett's poem acknowledges two axes not properly considered up to now: the allusion to

one of Beethoven's last quartets (opus 135), and the clear relationship between the closure of "Dante and the Lobster" (*More Pricks than Kicks*) and the closure of this poem, in which Beckett employs exactly the same stylistic device. Thus, in both texts is already consistently present an image of the world as a cruel tragic-comedy, a vision to which Beckett will remain committed in his later writing.

**La temporalidad y lo religioso en *Esperando a Godot* (Augusto Marcelo Trombetta).**

A partir del trazado de un paralelo entre ciertos pasajes de la pieza de Beckett y otros del «Nuevo Testamento» (haciendo especial hincapié en las figuras de Estragon y de Jesús), se formula una interpretación que ve a Vladimir como un Dios ausente, olvidado de sí mismo y de su propia identidad.

**Temporality and Religion in *Waiting for Godot* (Augusto Marcelo Trombetta).**

Drawing a parallel between passages from Beckett's play and others from the «New Testament», and setting a special stress upon Estragon's and Jesus's characters, interpretation is focussed on Vladimir as an absent God, who has long forgotten about himself and his own identity.

**Samuel Beckett y el vaciamiento del signo (Lucas Margarit).**

Este trabajo intenta demostrar cómo la poesía de Beckett se dirige hacia un despojamiento de la palabra. La palabra como tal se reduce a un signo vacío, a un elemento estéril que, a partir de nuestra textualidad recobra su función en la lectura. La escritura de Beckett recorre un camino donde la búsqueda posible se centra en la "manifestación silenciosa" del lenguaje, en la incorporación del texto a un sistema de significación único en cada lectura.

**Samuel Beckett and the emptying of sign (Lucas Margarit).**

This paper attempts to show how Beckett's poetry tends towards a despoilment of language. The word as such is reduced to an empty sign, to a barren element that only regains its signifying function through our own particular reading. Beckett's writing follows a path in which the only search possible centers in the "silent manifestation" of language, in the integration of the text into a signifying system that reveals itself as unique at every reading.

**Acerca de la esperanza y la desesperanza en *Happy Days* (Gabriela Leiton).**

El trabajo plantea la existencia de un eje estructural de la obra *Happy Days* que estaría generado por el análisis de la función de la palabra llevado a cabo por Beckett en el texto. Ello marca una oscilación entre la esperanza y la desesperanza, una especie de movimiento dialéctico sin resolución, ya que ambos extremos forman parte de la visión beckettiana del lenguaje

**About hope and despair in *Happy Days* (Gabriela Leiton).**

The paper proposes the existence of a structural axis in *Happy Days*, given by the analysis Beckett here accomplishes of the function of word. This establishes an oscillation between hope and despair, a kind of dialectical movement without resolution, since both are part of Beckett's vision of language.

