

# Beckettiana

CUADERNOS DEL SEMINARIO BECKETT



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

10/11

2005-2006

Decano  
*Hugo Trincherro*  
Vicedecano  
*Ana María Zubieta*

Secretario General  
*Jorge Gugliotta*  
Secretaria Académica  
*Leonor Acuña*  
Secretario de Investigación y Posgrado  
*Claudio Guevara*  
Secretaria de Hacienda y Administración  
*Marcela Lamelza*  
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar  
Estudiantil  
*Silvana Campanini*  
Subsecretaria de Bibliotecas  
*María Rosa Mostaccio*

Subsecretario de Publicaciones  
*Rubén Mario Calmels*  
Prosecretario de Publicaciones  
*Jorge Winter*  
Coordinadora Editorial  
*Julia Zullo*

*Beckettiana*. Publicación anual del SEMINARIO BECKETT.  
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Año 9. 2005  
Premio "Teatro del Mundo". Centro Cultural "R. Rojas" (UBA). 1998.  
Dirección: Dra. Laura Cerrato

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

Correspondencia a: Sección de Literaturas en Lenguas Extranjeras. Puán 480. 4º piso, of. 454.  
C1406CQJ. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. República Argentina  
lcerrato@2vias.com.ar

Dirección de Imprenta  
*Rosa Gómez*  
Diagramación y composición  
*Marisa Cuello*

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - 2008  
Puán 480 Buenos Aires República Argentina

SERIE: MONOGRÁFICA

ISSN: 0327-7550

## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

<i>En attendant Godot</i> en <i>Entrée des auteurs</i> de Michel Polac Angela Moorjani .....	7
Samuel Beckett y los filósofos: una difícil relación Laura Cerrato .....	19
El ensayo como arte poética. La obra ensayística de Samuel Beckett Lucas Margarit .....	31
Pensar el ser del silencio Elina Montes .....	49
Beckett y los pintores II: vida y obra María Inés Castagnino .....	59
Difusión y consolidación de Beckett en Argentina a través de la revista de cultura <i>El Escarabajo de Oro</i> 1961-1974 Lucas Rimoldi .....	73
NOTA	
Lo que importa es la forma María Cristina Figueredo .....	83
RESEÑAS	
<i>Samuel Beckett</i> . Exposición. París: Centro Pompidou, marzo-junio 2007. (Elina Montes) .....	91
Beckett, Samuel. <i>Teatro Reunido</i> . Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006. (María Inés Castagnino) .....	93
Caselli, Daniela. <i>Beckett's Dantes. Intertextuality in the fiction and criticism</i> . Manchester: Manchester University Press, 2005. 232 páginas. (Elina Montes) .....	96

Ackerley, C. J. and S. E. Gontarski. <i>The Grove Companion to Beckett. A Reader's Guide to his Works, Life, and Thought</i> . New York, Grove Press, 2004. 686 páginas. (Lucas Margarit) .....	98
Cerrato, Laura. <i>Beckett: el primer siglo</i> . Buenos Aires: Colihue, 2007. (Col. Análisis Teatral). 176 páginas. (Jorge Dubatti) .....	100
ABSTRACTS	105
NORMAS PARA PRESENTAR TRABAJOS A BECKETTIANA	111

## ARTÍCULOS

*EN ATTENDANT GODOT EN  
ENTRÉE DES AUTEURS  
DE MICHEL POLAC<sup>1</sup>*

ANGELA MOORJANI

Fue casi por casualidad que, en el otoño de 1995, conocí a Michel Polac, quizás más famoso en Francia como productor de radio y televisión, pero también escritor, cineasta y crítico literario de cierto renombre. Entre sus credenciales de vanguardia, lo que probablemente más interese a los lectores de *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* no es tanto el hecho de que haya vendido libros para Jérôme Lindon en la época (1948-49) en que las Editions de Minuit (incluida su librería) se encontraban aún en la intersección de los bulevares St. Germain y St. Michel, sino que haya sido el primero, a los veintiún años, en lanzar *En attendant Godot* al mundo, o al menos al París de 1952.

Dado que sólo se han hecho mínimas referencias a este evento, ocurrido casi un año antes del estreno de la pieza en el *Théâtre de Babylone*, me encontré con el productor varias veces en París para hablar de la emisión radial de *Godot* en febrero de 1952.<sup>2</sup> También escuché una grabación del programa en la fonoteca del INA (Instituto Nacional del Audiovisual) que se encuentra en la *Maison de Radio France* frente a la Isla de los Cisnes.

Polac recuerda que fue la publicación de *Molloy* y *Malone meurt* en 1951 lo primero que atrajo su atención hacia Beckett. Ese mismo año el poeta y dramaturgo Jean Tardieu, que en 1946 había asumido la dirección del servicio experimental *Club d'Essai* (Club de Ensayo) de la *Radiodiffusion Française*, aceptó la propuesta del

joven Polac para hacer un programa que presentara al aire a autores que hubieran recibido subsidios públicos para sus primeras obras. Eran años de temeridad, recuerda Polac, y había mucha esperanza de que una nueva era de política cultural contrarrestara el conservadurismo académico del pasado. El *Théâtre National Populaire* de Jean Vilar era un ejemplo de este clima cultural, al igual que el Comité de Artes y Letras establecido para otorgar subsidios para la producción de primeras obras. Jeanne Laurent, la directora del comité de Artes y Letras en lo que era entonces el equivalente del actual ministerio de cultura, le dio a Polac los manuscritos ganadores del comité. De esta reserva secreta de obras, él iba a seleccionar quizás una entre veinte para presentar en el programa bimensual al que apropiadamente había llamado *Entrée des auteurs* (entrada de autores), un ingenioso juego de palabras entre "entrée des artistes", una puerta reservada para los artistas escénicos, y "hacer su entrada". Polac tuvo el buen tino, particularmente impresionante considerando la cantidad de teatros que la habían rechazado, de quedarse pasmado con *Godot* la primera vez que se la cruzó entre los manuscritos que le había mandado Laurent.

La obra de Beckett había recibido la codiciada beca del gobierno gracias a los esfuerzos de Roger Blin, que ya había comenzado con los ensayos de *Godot*. Una vez que la seleccionó para presentarla en *Entrée des auteurs*, Polac se puso en contacto con Blin, a quien conocía por haber trabajado con él en un programa radial sobre Antonin Artaud dos años antes. Entre los dos armaron la emisión de *Godot*. Por sorprendente que parezca, Beckett, a quien Polac conoció por primera vez durante estos preparativos, los dejó hacer por su cuenta. Polac recuerda que su juventud divertía a Beckett, pero que éste nunca se dirigía a él con condescendencia ni con directivas, y que en ocasiones posteriores demostraría gran preocupación por su salud y su bienestar. Lo conmovió saber que Beckett escuchaba algunos de los programas radiales posteriores que él produjo, como *Le masque et la plume* (La máscara y la pluma), así como encontrar la firma de Beckett (entonces de ochenta y un años de edad) en una petición de artistas e intelectuales en contra del despido de Polac en 1987 del recientemente privatizado canal TF 1, causa célebre que en ese entonces ocupó las primeras planas.

En 1951-1952, años durante los cuales Polac produjo *Entrée des auteurs*, el programa consistía en un comentario de apertura a cargo del productor, una introducción al autor y a la obra a cargo de uno o más críticos y una declaración del autor seguida de la representación de fragmentos seleccionados de la obra. La representación fue grabada en vivo, haciendo uso de los recursos propios del teatro radial, tales como descripciones orales de la escenografía y las acciones, efectos de sonido y música,

ante un público de unas cincuenta personas en el estudio del Club d'Essai, ubicado en una de las elegantes mansiones de la *rue de l'Université* (número 37).

La duración de la emisión radial de *Godot* es de 31 minutos y 35 segundos, de los cuales 23 minutos y 45 segundos corresponden a la representación de escenas del primer acto. En su comentario de apertura, Polac conjeturó que *Godot* iba a sorprender a muchos de su oyentes, pero les aseguró que, junto a *Capitaine Bada* de Jean Vauthier, que había presentado en su primera emisión, era la más interesante y novedosa de las primeras obras que había encontrado. Por sugerencia de Blin, Polac pidió al famoso crítico literario y editor Maurice Nadeau que presentara a Beckett y su obra ante el público. Nadeau es conocido para todos los beckettianos, por supuesto, a causa de sus abundantes y perspicaces comentarios sobre la obra de Beckett, especialmente por su primera reseña de *Molloy* en 1951.

Nadeau comenzó a leer su texto, al cual dio un tono formal y literario, con voz muy inexpresiva, pero se fue relajando a medida que lo atrapaba su entusiasmo por *Molloy* y *Godot*. Respecto a Beckett, mencionó aquello que podía interesar a un público francés: la *École Normale Supérieure*, su amistad con Joyce, el hecho de que se había radicado en París en 1938, su reputación como excelente traductor, su reescritura de *Murphy* en francés y su publicación en 1947 ante la indiferencia general, y luego la publicación de *Molloy*, escrita directamente en francés, el año anterior. *Molloy* había sido recibida por una explosión de reverencia y admiración, continuó Nadeau, con una hipérbole comprensible para una presentación, y había dividido a los críticos, ya no indiferentes, en dos grupos: los que lo consideraban un monumento al tedio, obra de una mente trastornada, y los que, asociando a Beckett con Joyce y Kafka, daban la bienvenida a uno de los más importantes escritores que surgiera en Francia desde la Liberación.

Respecto a *Godot*, Nadeau hizo un resumen y una apreciación de la obra admirables, especialmente considerando que se trata del primer comentario de una línea ilustre. La siguiente cita es una muestra de sus acotaciones:

Ils attendent Godot sans savoir qui est Godot, ce qu'ils lui veulent, et ce qui, en retour, il veut d'eux. Ils sont là depuis des jours, des semaines, des années peut-être. Ils devront attendre Godot des jours, des semaines ou peut-être des années. Hors cela, ils ne savent rien, ni même qui ils sont ni où ils se trouvent. Que pourraient-ils faire d'autre que tuer le temps, se raconter des histoires auxquelles ils ne croient pas, parler pour rien dire?

[Esperan a Godot sin saber quién es Godot. qué quieren de él ni qué es lo que él. a su vez. quiere de ellos. Hace días. semanas. quizás años que están allí. Tendrán que esperar a Godot durante días, semanas, quizás años. Aparte de esto no saben nada. ni siquiera quiénes son ellos mismos ni dónde se encuentran. ¿Qué más pueden hacer sino matar el tiempo. contarse historias que no creen. hablar para no decir nada?]

Para Nadeau, Pozzo y Lucky son una distracción dramática dentro de la obra. En consecuencia, Vladimir y Estragon comprenden que la cruel actuación que Pozzo y Lucky llevan a cabo ante ellos es sólo su manera de darse a ellos mismos la impresión de que existen. En cuanto a la relación entre Pozzo y Lucky, se pregunta, al igual que muchos comentaristas posteriores, quién es el amo y quién el esclavo. Concluye diciendo que la obra no resuelve ninguna de las perplejidades de la vida, sino que por el contrario las multiplica en "*un climat de haute farce qui est celui de la vraie tragédie. En l'écouter vous penserez à Kafka, à Shakespeare, à Alfred Jarry. Vous ferez la connaissance de Samuel Beckett qui n'est peut-être rien d'autre que la part ignorée de vous-même*" [un clima de farsa elevada que es el de la verdadera tragedia. Escucharla lo hará a usted pensar en Kafka, en Shakespeare, en Alfred Jarry. Va a conocer a Samuel Beckett, quien quizás no es otra cosa que la parte ignorada de usted mismo].

En este punto, generalmente el autor hacía una declaración. Pero para sorpresa de Polac en ese entonces, a diferencia de otros autores que estaban encantados de figurar en el prestigioso Club d'Essai, Beckett se negó a estar presente y envió a cambio un mensaje escrito que Polac pidió a Blin que leyera al aire (volveremos a esto más adelante).

Tras la lectura del mensaje de Beckett, que se esfuerza por evitar que lo desconocido se convierta en conocido, y cuyo tono informal contrasta notablemente con el estilo literario de Nadeau, le llegó el turno a los actores. Polac recuerda el placer de observar a Blin trabajar con el elenco que ya estaba ensayando para la producción teatral posterior. Los créditos radiales anuncian a Lucien Raimbourg (Vladimir), Julien Verdier (Estragon), Jacques Hilling (Pozzo) y Serge Lecointe (el niño) (el nombre del actor que interpreta a Lucky fue accidentalmente omitido). Aunque algunos de los actores continuaron con la obra para la producción del *Babylone* de 1953, uno de los que se abstuvo de hacerlo, aduciendo que para él la obra no tenía pies ni cabeza, fue Julien Verdier, cuya impactante representación de un Estragon desconectado, perdido en el espacio, es aún hoy un vívido recuerdo para Polac. No es que el resto del elenco tuviera ideas mucho más claras respecto a *Godot*, pero esto no

parecía molestarles tanto. Habiendo escuchado la emisión, puedo confirmar la apreciación de Polac respecto a Verdier: su interpretación de Estragon es de una afinación precisa, y cierra un toco malhumor y maldad sobre la confusión y la necesidad infantiles del personaje.

La representación consiste en las escenas iniciales de la obra hasta el sueño de Estragon (ocho minutos y cinco segundos), seguidas del interludio de Pozzo y Lucky hasta el final del primer acto (quince minutos y cuarenta segundos), con algunos cortes en cada una de las partes. Es admirable, tanto como para hacer que uno vuelva a enamorarse de *Godot*. Comienza con la canción silbada y con Blin leyendo las direcciones escénicas, ambos elementos que reaparecen periódicamente, estableciendo el clima una y otra vez. En sus roles de Didi y Gogo (alguien debe haber notado el habla deforme de los bebés implicada en estos nombres), Raimbourg y Verdier eran expertos en los rápidos cambios de tonalidad emocional que acentúan, en las primeras escenas, el conflicto entre la atmósfera desolada y onírica general, por un lado, y las cualidades físicas y terrenales de la obra por el otro. Sus diálogos superpuestos evocan apropiadamente tanto al cine como al *music hall*, y sus intercambios son diversos en lo rítmico, yendo de lo abrupto a lo lánguido. En general, es un comienzo más lírico que los que yo conocía previamente —en tanto sugiere un ámbito onírico para los personajes, donde tiempo, espacio e identidad están suspendidos—, y es muy placentero escucharlo.

Los recursos de distanciamiento incorporados en el texto pasan al frente en las escenas con Pozzo y Lucky, que enfatizan de un modo sorprendente el hecho de jugar a jugar, las rutinas ritualizadas, especialmente las de cortesía, y las representaciones dentro de la representación en busca de un público. En lo que concierne a los efectos de sonido, no obstante, Pozzo hace sonar su látigo una o dos veces de más, y sin la imagen visual de Lucky, curiosamente, el monólogo pierde algo de su potencia.

El programa *Godot* fue grabado el 6 de febrero de 1952 ante un público en vivo en el estudio del Club d'Essai —hay aplausos al final— y emitido once días más tarde. *Godot* y su autor habían hecho su entrada, si bien no en persona.

Pero, ¿qué fue del mensaje enviado por Beckett para la ocasión?, pregunté a Polac, dado que yo al menos no lo había visto nunca impreso. Polac no sabe dónde puede estar el original, puede que se haya perdido o que se encuentre entre sus archivos. Antes de que yo pudiera escuchar la emisión, me prestó un CD que formaba parte de la edición sobre Beckett de 1994 de *Théâtre Aujourd'hui*, el cual contiene (entre otros fragmentos) la lectura hecha al aire por Blin de la declaración de Beckett en

1952, y la posterior presentación de *Godot* en vivo desde el Théâtre de Babylone hecha por Polac.<sup>3</sup> Una vez que transcribí el mensaje de la grabación y lo traduje al inglés para un amigo, a ambos nos pareció que era demasiado bueno como para no difundirlo en forma más amplia. Para mí, sus cadenciosas protestas de desconocimiento son un eco de los párrafos de apertura de *Molloy*. Aunque tan irónico repudio al conocimiento puede provocar estallidos de risa, sabemos qué es lo que eso puede significar. Y el mensaje de Beckett para la primera presentación de *Godot* ya apuntaba a su desprendimiento de la que iba a ser su obra más famosa en dirección a otros "textos para nada".

Aun así, ninguna de las personas a quienes pregunté parecía haber visto esta declaración. A instancias de Ruby Cohn, tan contenta como yo por el resurgimiento de un mensaje aparentemente perdido sobre *Godot*, en abril de 1996 solicité el permiso de Jérôme Lindon para publicar la transcripción y mi traducción, preguntándole a la vez por el posible paradero de una versión escrita. Para mi sorpresa, Lindon me proveyó de una copia mecanografiada del mensaje de Beckett junto con su permiso para citarla. Entonces se hizo evidente que el texto escrito y la lectura de Blin no son exactamente coincidentes. Mientras que la versión escrita dice "*Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas s'il existe*" [No sé quién es Godot. No sé tampoco si existe], Blin dijo "*Je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe*" [No sé tampoco, menos que menos, si existe]. Aparentemente, Blin no pudo resistirse a añadir un pequeño énfasis propio. (En mi carta a Lindon yo mencionaba que estaba pensando en escribir una nota sobre evidencia textual en la obra de que *Godot* no vendrá nunca. Tiene que ver con la promesa repetida de que *Godot* vendrá *mañana*, que guarda relación con un cartel en un bar de Baltimore que promete "mañana cerveza gratis", o con la regla de la Reina Blanca en *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll: "Mermelada mañana y mermelada ayer, pero nunca mermelada hoy". El deictico *mañana*, por definición, nunca está en el presente, nunca es el aquí y ahora. Cuando llegue el mañana se convertirá en hoy, y mañana volverá a ser el no-ahora. Didi y Gogo siempre estarán esperando a *Godot* con un día de adelanto. Y además, ¿no es *Godot* un ejemplo de nuestra tendencia a creer que una representación mental, a la cual hemos dado un nombre, debe tener un referente en el tiempo y el espacio, aún cuando no hay nada más incierto? Ahí está entonces, he aquí mi nota al pie para *Godot*).

Ante la idea de publicar mi traducción, que no es lo mismo que hacer una para un amigo, comencé a preocuparme por la mejor manera de traducir cada término. Sofía-ba con palabras y despertaba con palabras chocando entre sí. Ruby Cohn aceptó ayudarme, lo cual fue un gran alivio que le agradezco, de modo que la versión que

aquí figura es en realidad de las dos, llevada a cabo entre París y Londres a principios de mayo de 1996, aunque debo cargar con la culpa de las decisiones finales.

Así estaban las cosas cuando el 24 de junio de 1996 dejé un borrador de este informe en lo de Michel Polac. De allí me fui a tomar algo con Martha Fehsenfeld y Lois Overbeck, que estaban en París para trabajar en la correspondencia de Beckett. Tomando chocolate caliente en esa fría y húmeda tarde, me contaron que un mensaje sobre *Godot* que Beckett había enviado a Michel Polac en 1952 aparecía en la edición de *The New Yorker* de ese mismo día, traducido al inglés por Edith Fournier. Parece que una copia de la declaración de Beckett de 1952 se encontraba entre una cantidad de papeles que Beckett había entregado a Martha Fehsenfeld, de modo que cuando *The New Yorker* se contactó con ellas para publicar algunas cartas de Beckett en la edición de verano de 1996, Martha y Lois sugirieron varias piezas, incluyendo la declaración, de las cuales *The New Yorker* seleccionó dos. Cuando recibió el pedido de permiso, Lindon dispuso la traducción y publicación de la pieza el mismo mes en que yo le hice el pedido. Así es como, cuarenta y cuatro años más tarde, el mensaje de Beckett ha sido recuperado dos veces. A Polac le pareció gracioso, aunque no tanto por el hecho de que la introducción de *The New Yorker* lo confunde con Jean Tardieu. No pude evitar recordarle confusiones de identidad similares en la obra que él ayudó a lanzar.

Dado que nuestra versión del mensaje de Beckett difiere considerablemente de la de Fournier en la elección de términos, estilo y tono, se provee a continuación la declaración de Beckett en francés y nuestra traducción.<sup>4</sup>

En conclusión, quisiera expresar mi agradecimiento a Michel Polac por su amable permiso para citar la declaración de Beckett dirigida a él y por compartir sus recuerdos respecto a cómo llegó a proveer a *Godot* y a su autor, aunque sea *in absentia*, de su primera entrada al escenario parisino.<sup>5</sup>

#### Mensaje de Beckett a Michel Polac (enero de 1952?)

Vous me demandez mes idées sur *En attendant Godot*, dont vous me faites l'honneur de donner des extraits au Club d'Essai, et en même temps mes idées sur le théâtre. Je n'ai pas d'idées sur le théâtre. Je n'y connais rien. Je n'y vais pas. C'est admissible. Ce qui l'est sans doute moins, c'est d'abord, dans ces conditions, d'écrire une pièce, et ensuite, l'ayant fait, de ne pas avoir d'idées sur elle non plus. C'est malheureusement mon cas.

Il n'est pas donné à tous de pouvoir passer du monde qui s'ouvre sous la page à celui des profits et pertes, et retour, imperturbable, comme entre le turbin et le Café du Commerce.

Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention.

Je ne sais pas, dans quel esprit je l'ai écrit[e].

Je ne sais pas plus sur les personajes que ce qu'ils disent, ce qu'ils font et ce qui leur arrive. De leur aspect j'ai dû indiquer le peu que j'ai pu entrevoir. Les chapeaux melon par exemple.

Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas s'il existe. Et je ne sais pas s'ils y croient ou non, les deux qui l'attendent.

Les deux autres qui passent vers la fin de chacun des deux actes, ça doit être pour rompre la monotonie.

Tout ce que j'ai pu savoir, je l'ai montré. Ce n'est pas beaucoup. Mais ça me suffit, et largement. Je dirai même que je me serais contenté de moins.

Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les Esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible.

Je n'y suis plus et je n'y serais plus jamais. Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, leur temps et leur espace, je n'ai pu les connaître un peu que très loin du besoin de comprendre. Ils vous doivent des comptes peut-être. Qu'ils se débrouillent. Sans moi. Eux et moi nous sommes *quittés*.

\*\*\*

You ask my thoughts about *En attendant Godot*, from which you do me the honor of broadcasting extracts on the Club d'Essai, and at the same time my thoughts about the theatre.

I have no thoughts about the theatre. I know nothing about it. I don't go to the theatre. That's permissible.

What is probably less so is, first, to write a play under such circumstances, and then, having done so, to have no thoughts about it either.

That's unfortunately my situation.

Not everyone has the ability to pass from the world that opens under the page to that of profit and loss, and then return, undisturbed, as from hours of toil to the Café du Commerce.

I know no more about this play than someone who manages to read it attentively.

I don't know in what mood I wrote it.

I know no more about the characters than what they say, what they do, and what happens to them. About their appearance I must have shown the little I could glimpse. Bowler hats, for example.

I don't know who Godot is. I don't even know if he exists. And I don't know if they believe in him or not, the two who are waiting for him.

The other two who pass by towards the end of each of the two acts, that must be to break the monotony.

Everything I knew I showed. It's not much. But it's enough for me, by a wide margin. I'll even say I would have been satisfied with less.

As for wanting to find in all that a broader and loftier meaning, to take away after the performance, with the program and the eskimo pics, I don't see the point of it. But it must be possible.

I'm no longer part of all that and never again will be. Estragon. Vladimir. Pozzo. Lucky. their time and their space. I was able to get to know them a little only at a great distance from the need to understand. You may feel they owe you explanations. Let them manage it. Without me. They and I are through with each other.

\*\*\*

Usted me pregunta acerca de mis ideas sobre *En attendant Godot*, de la cual me hace el honor de presentar fragmentos en el Club d'Essai, y a la vez, mis ideas sobre el teatro.

No tengo ideas sobre el teatro. No sé nada sobre él. No voy al teatro. Es admisible. Lo que sin duda lo es menos es, en primera instancia, en estas condiciones, escribir una obra de teatro, y en segunda instancia, habiéndola escrito, no tener ideas sobre ella tampoco.

Es desgraciadamente mi caso.

No nos es dado a todos poder pasar del mundo que se abre bajo la página al de las ganancias y las pérdidas, y retornar, imperturbables, como quien va del trabajo al Café del Comercio.

Yo no sé más sobre esta obra que lo que sabe aquel que la lee con atención.

No sé en qué estado de ánimo la escribí.

No sé más sobre los personajes que lo que ellos dicen, lo que hacen y lo que les sucede. De su aspecto, he debido indicar lo poco que llegué a entrever. Los sombreros hongo, por ejemplo.

No sé quién es Godot. No sé tampoco si existe. Y no sé si creen en él, los dos que lo esperan.

Los otros dos que pasan hacia el final de cada uno de los dos actos, eso debe ser para romper la monotonía.

Todo lo que pude saber lo he mostrado. No es mucho. Pero me basta, ampliamente. Incluso diré que me habría contentado con menos.

En cuanto a querer encontrar en todo esto un sentido más amplio y más elevado, para llevarse después del espectáculo, con el programa y el bombón helado, soy incapaz de ver el punto. Pero debe ser posible.

Ya no estoy allí y no volveré a estar allí jamás. Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, su tiempo y su espacio, no he podido conocerlos un poco sino muy lejos de la necesidad de comprender. Quizás ellos deban rendirles cuentas a ustedes. Que se arreglen. Sin mí. Ellos y yo hemos terminado.

(Traducción de María Inés Castagnino)



## SAMUEL BECKETT Y LOS FILÓSOFOS: UNA DIFÍCIL RELACIÓN

LAURA CERRATO

Una mirada reflexiva sobre el mundo implica para Beckett no sólo la pregunta por el ser, según señalaba magistralmente Martin Esslin<sup>1</sup>, incluyendo en esto una doble interrogación sobre la identidad humana, ¿quién es el que pregunta? y ¿qué significa decir yo?, sino, básicamente, el problema de cómo preguntar y contestar.

Estos dos aspectos, una formulación teórica y su puesta en palabras, tienen un sentido diferente para el filósofo y para el literato. Confrontado con el pensamiento filosófico, el escritor irlandés solía insistir en su falta de comprensión, en un despliegue de modestia.

En una conversación con Gabriel d'Aubarède, publicada en *Nouvelles littéraires*, su interlocutor pregunta si los filósofos contemporáneos han tenido alguna influencia sobre su pensamiento, recibiendo esta respuesta generalizadora: "Nunca leo a los filósofos". Sabiendo cómo ha leído a Vico, Descartes, Geulincx, Malebranche, los griegos, etc. y, en el siglo xx, a Mauthner, Heidegger, Sartre, etc., esta generalización parece dar cuenta de una incomodidad frente a la filosofía, que él caracteriza a continuación de la insistencia de D'Aubarède en conocer el porqué de su negación: "Nunca entiendo nada de lo que escriben."<sup>2</sup>

En todo caso, esta incompreensión ha generado interesantes elaboraciones intertextuales. Desde su poema sobre Descartes, *Whoroscope*, pasando por su apoteosis de Joyce ("Dante .. Bruno . Vico ... Joyce"), sus bergsonianos conceptos sobre el tiempo, volcados en su ensayo *Proust*, su personal lectura de Berkeley en *Film*,

sus alusiones postcartesianas dispersas por toda su obra, así como la marca que en él deja Mauthner, ese filósofo del lenguaje que es también un hipotexto de Wittgenstein, el pensamiento abstracto no está nunca demasiado lejos de la escritura beckettiana. A veces adopta la forma de las ciencias duras, como en "*Les deux besoins*" [Las dos necesidades], con su despliegue matemático, y otras, su interés alerta por los últimos hallazgos de la física, se filtra en las abundantes notas que tomó a comienzos de los años 30 del libro de Poincaré *La valeur de la science*, tal como se leen en su cuaderno de apuntes conocido como *The Whoroscope Notebook*<sup>3</sup>. Allí, Beckett copia fragmentos referidos a los principios de Mayer (conservación de la energía), de Carnot (degradación de la energía), de Newton (equivalencia de la acción y la reacción), de la relatividad, de Lavoisier (conservación de la masa), y el principio de la menor acción. Allí se advierte cómo a Beckett le interesan especialmente estas acciones, a veces opuestas en sus efectos, y que marcan algunas paradojas en el comportamiento de la materia. Sin embargo, las respuestas sucesivas a quienes le interrogaron al respecto poseen la misma contundencia que la dada también a Tom Driver en una ocasión similar: "No soy filósofo"<sup>4</sup>.

En la ya citada conversación con d'Aubarède, Beckett también decía a propósito de una pregunta sobre las claves de su obra: "No hay ni clave ni problema. No hubiera tenido ningún motivo para escribir mis novelas si hubiera podido expresar su tema en términos filosóficos"<sup>5</sup>.

El pensamiento de Beckett no gira alrededor de "problemas", como lo hace la filosofía. Por ello, el tema de sus novelas no es expresable en términos filosóficos, aunque los vericuetos mentales de los personajes recurran a conceptos de la filosofía para tratar de definir sus dudas y angustias. Y éstas tampoco son expresables filosóficamente. Así como para T. S. Eliot todo lo que podía decirse en prosa se decía mejor en prosa, y, por implicancia tácita, dejaba a la poesía todo aquello que no podía decirse en prosa, sus novelas justifican su existencia por cuanto su autor fuera incapaz de encontrar la formulación filosófica de sus preocupaciones. Como lo vemos reiteradamente a lo largo de su obra, es el fracaso lo que genera la escritura.

Interrogado por d'Aubarède acerca de los motivos que lo llevaron a escribir, si no se trataba de resolver los problemas o proporcionar claves para los mismos, Beckett responde de esta manera:

No tengo la más mínima idea. No soy un intelectual. Todo lo que soy es sentimiento. *Molloy* y los otros llegaron a mí el día en que me di cuenta de mi propia locura. Sólo entonces comencé a escribir las cosas que siento.<sup>6</sup>

Esta afirmación amerita que nos detengamos en algunos de sus múltiples aspectos. Por un lado, Beckett desconoce el motivo que lo llevará a escribir y que caracterizará como un impulso tan elemental como el que lo lleva a respirar. De modo que su escritura no persigue una meta determinada, como podría hacerlo la de un filósofo. Siendo desconocido el origen y la causa de su actividad, se descarta la existencia de un problema a dilucidar. Por otro, escribir se hace posible a partir del reconocimiento de la propia locura, locura que incluye y autoriza escribir lo que se siente. Esta afirmación, se vuelve doblemente significativa si pensamos en un Beckett que, desde sus primeras producciones, se revela marcado por ese credo propio de las primeras décadas del siglo XX y tan convincentemente encarnado por Ezra Pound: el impersonalismo en la escritura.

La admisión de la propia locura es lo que autoriza a escribir lo que se siente. La filosofía, en cambio, se basa en la necesidad de clarificación, en la capacidad de nombrar un problema e intentar llevarlo al dominio de la razón. Hay una dimensión del pensar "correctamente" que requiere de la búsqueda filosófica y la sistematización de lo que se encuentra. El pensamiento de Beckett, por el contrario, está muy lejos de esta sistematización. Lo que moviliza sus vivencias es un sentimiento de "mess", es decir, de lío o confusión, que él señala en su conversación con Tom Driver para *Columbia University Forum*, Summer 1961, 21-25):

La confusión no es invención mía. No se puede escuchar una conversación por cinco minutos sin volverse agudamente consciente de la confusión. Está toda alrededor de nosotros y nuestra única oportunidad consiste en dejarla entrar. La única oportunidad de renovación está en abrir nuestros ojos al lío. No es un lío al que se le pueda dar sentido.<sup>7</sup>

Me parece fundamental su actitud de no pretender dar sentido, de saber que no se puede cambiar esa confusión. La moderna teoría del caos plantea conceptos similares.

La afinidad con estas ideas se advierte en las observaciones de Beckett (en la misma conversación antes citada) sobre forma y caos en arte. Si la misión del artista, tradicionalmente, había sido ante todo, controlar el caos porque era lo contrario de la forma, hoy día, en que la confusión lo invade todo, no puede mantenerse a distancia. Hay que buscar nuevas formas que admitan el caos sin transformarlo o camuflarlo de otra cosa. "Encontrar una forma que se adapte al lío, esa es la tarea del artista ahofa"<sup>8</sup>. Esta actitud estaría apuntando a uno de los rasgos postmodernos más definidos: hacer literatura con las aporías de la literatura, forjar un lenguaje con la falta de lenguaje para decir el caos, exponer una estética sobre la dificultad y la inutilidad de

una estética. O, como diría John Barth, en "La literatura del agotamiento", una poética de las "ultimacías"<sup>9</sup>.

Pero Beckett ya se había manifestado a favor de esta adecuación de la forma a un contenido caótico, como el mundo, en su observación de "Dante . . . Bruno . Vico . . . Joyce", texto escrito en 1929: "Aquí la forma *es* contenido, el contenido *es* forma."<sup>10</sup>

En esa misma conversación con Tom Driver, Beckett se adentra aún más en este análisis de la incidencia de orden y caos en las formas artísticas. A la pregunta de su interlocutor acerca de si lo mismo no podría decirse del arte del pasado, acuden a los ejemplos arquitectónicos. Para él, la claridad estructural de la iglesia de la Madeleine, y de los bulevares y calles que allí convergen, representan el arte del pasado. "En el arte clásico todo está arreglado. Pero es diferente en Chartres. Allí está lo inexplicable, y allí el arte plantea interrogantes que no intenta responder."<sup>11</sup> Sigue explayándose acerca de esta interminable contienda de inciertos resultados entre caos y orden, entre luz y oscuridad, para llegar a la conclusión de que todo sería más claro si uno de los dos prevaleciera. "Si sólo hubiera oscuridad, todo sería claro"<sup>12</sup>. Apela también al concepto de gracia sustentado por Agustín (la gracia otorgada y la gracia negada) y lo relaciona con la parábola de los dos ladrones de los Evangelios, eje de su pieza *Esperando a Godot*. Es la incertidumbre lo que constituye el verdadero drama. Las creencias clásicas y jansenistas acerca de un destino (da el ejemplo de la *Fedra* de Racine, quien se encamina nimbada de luz hacia su destino de sombras), hacen posible la claridad. Lo mismo sucede para quienes creen en lo contrario, en la salvación total. Pero para quienes no comparten estas creencias "no existe tal claridad [...] Pero donde hay a la vez oscuridad y luz tenemos también lo inexplicable"<sup>13</sup>. Y concluye este tramo con unas palabras que nos hacen comprender mejor sus comentarios a Heidegger y Sartre: "La palabra clave en mis piezas es *tal vez*"<sup>14</sup>.

Para Beckett, hablar de ser y existencia implica reconocer dicotomías como la de luz/ oscuridad, y otras que hacen de nuestra realidad un caos. Entonces, sobreviene la duda, el *tal vez*. Y también la prescindencia y la renuencia a la afirmación o negación rotundas. La otra palabra clave —me parece— podría ser *ni*. Ni, como en su poema "neither", escrito a pedido de Morton Feldman, quien lo convirtió en ópera. Este breve poema/ libreto es por demás elocuente en presentar una actitud que podría constituir la clave de su escepticismo gnoseológico:

#### NEITHER

to and fro in shadow from inner to outer shadow

from impenetrable self to impenetrable unself  
by way of neither

as between two lit refuges whose doors once  
neared gently close, once turned away from  
gently part again

beckoned back and forth and turned away

heedless of the way, intent on the one gleam  
or the other

unheard footfalls only sound

till at last halt for good, absent for good  
from self and other

then no sound

then gently light unfading on that unheeded  
neither

unspeakable home<sup>15</sup>

Berlin  
31.9.76

De la mano del "tal vez", este "ni" de Beckett parece aludir al "ni esto ni aquello" de los místicos o a los planteos científicos recientes que intentan quebrar las dicotomías del pensamiento occidental.

A la dificultad que Beckett reconoce tener con los postulados claros y sistematizados del pensamiento filosófico, y que se revela a lo largo de toda su obra, debemos agregar las múltiples formas que tiene para abordar las incógnitas (o lo inexplicable) que lo acosan. Estas se remiten a las variadas formas de relaciones intertextuales que el autor practica y que tornan su lectura de los filósofos en contactos complejos y aleatorios. Todo esto nos plantea interesantes preguntas respecto a los filósofos: ¿cómo los lee Beckett?, ¿cómo modifica sus lecturas?, ¿qué rescata?

Tenemos las intertextualidades más directas, como las que se producen en *Whoroscope*, poema en el que Beckett sigue, sin admitirlo explícitamente, las bio-

grafías y ediciones de la obra de Descartes de Adam, Tannery y Baillet<sup>16</sup>. Es este un ejemplo de cómo el joven Beckett volcaba sus experiencias librescas a su propia escritura, en una etapa todavía inmadura de la misma, y donde advertimos el alarde del estudiante, quien ostenta y a la vez oculta sus lecturas. Pero este entronque directo con sus hipotextos pierde claridad y obviedad si pensamos en la selección tan particular que decide hacer de los episodios de la vida de Descartes.

Otras veces se trata de conceptos generales o básicos en alguna postura filosófica que le sirven a Beckett para delinear la cosmovisión de alguno de sus personajes. Por ejemplo, las formulaciones nominalistas, tomadas en general sin distinción de escuelas o tendencias, tienen mucho que ver con la relación que *Watt* mantiene, en la novela homónima, con las palabras:

Mirando la olla, por ejemplo, o pensando en la olla, en una de las ollas del Sr. Knott..., era en vano que Watt dijera. Olla. olla. Bueno tal vez no del todo, pero casi. Porque no era una olla. Cuanto más miraba, cuanto más reflexionaba, más seguro se sentía de eso, de que no era una olla para nada. Se parecía a una olla, era casi una olla, pero no era una olla de la que pudiera decirse Olla, olla, y sentirse consolado. En vano respondía con absoluta adecuación a todos los propósitos, y realizaba todos los menesteres propios de una olla. No era una olla. Y era este apartamiento, del tamaño de un cabello, de la naturaleza de una olla lo que atormentaba a Watt. Pues si la aproximación hubiese sido menos cercana, Watt hubiera estado menos angustiado... Pues entonces hubiera dicho: Esto es algo de lo que no sé el nombre. Y Watt prefería en general tener que ver con cosas de las que no conocía el nombre, aunque esto también fuera doloroso para Watt, que tener que ver con cosas cuyos nombres conocidos, los nombres probados, ya no eran nombres para él.<sup>17</sup>

O el problema del montón de mijo de Zenón de Elea<sup>18</sup>, aludido al pasar en *Endgame*:

CLOV. Acabó, se acabó, se acabó, quizás acabe. Los granos se juntan a los granos, uno a uno, y un día, de repente, forman un montón, un montoncito, el imposible montón.

Lo mismo podemos decir de *Happy Days*, donde no se menciona a Zenón, pero donde el problema subyace tácito a la concepción estructural y escenográfica, así como metáfora de la psiquis de Winnie, la protagonista. El montículo de Winnie progresa por adición y así como el montón de mijo no puede completarse en un sistema finito, el montículo tampoco llegará a taparla por completo. Es decir, Winnie no morirá nunca, y esa interminable charla sobre "naderías" es sólo un segmento iluminado de un proceso inacabable mucho mayor. La imposibilidad de morir había

vido también el principio estructural de *Malone Dies* y aparecerá luego reiteradamente en sus *Shorter Plays* (*Ohio Impromptu*, *Rockaby*) y en "Stirrings Still", su último texto en prosa. Lo que Zenón enuncia para ilustrar la naturaleza irracional de nuestras operaciones matemáticas (tal como lo hace en el cuento de "Aquiles y la tortuga"), subrayando la ubicuidad de la paradoja y el absurdo, Beckett lo utiliza específicamente en relación con la cualidad de indeterminación que poseen esos absolutos, vida y muerte, y con la imposibilidad de alcanzar un límite último. La muerte (o la vida), como el horizonte, siempre estará más allá.

Están también las intertextualidades más difusas, formando una trama mucho más compleja, a la manera de una tela de araña, o *web*. Uno de los fenómenos que encuentro más fascinantes y que analicé en un libro anterior,<sup>19</sup> es el de la circulación de Mauthner a Wittgenstein y Beckett de la referencia a quitar la escalera después de haber subido, y cuyo uso evolucionará en Beckett de *Murphy* a *Watt*. Ilustra muy bien la modalidad de Beckett para apropiarse de una idea filosófica, a la par que la atraviesa con una tradición totalmente ajena a la filosofía, como es, en este caso, el chiste irlandés.

Existe también una suerte de intertextualidad fortuita o inconsciente, mucho más difícil de rastrear y documentar, como la experiencia que él le contó a Geneviève Assé, la pintora francesa, quien lo evocó para mí, y luego publicaría en un libro de entrevistas<sup>20</sup>. Aunque no se trata de un hipotexto filosófico, no podemos descartar lo que esto haya ocurrido también con algunas ideas de los filósofos.

En tercer lugar tenemos las referencias tangenciales. Entiendo por ello los puntos que no son centrales en un sistema filosófico y que sin embargo parecen haber impactado más que estos en el escritor. Por ejemplo en el caso del poema *Whoroscope*, poema filosófico si los hay, son los datos biográficos de Descartes, más que su filosofía, los que funcionan de disparador de toda la composición. Ellos giran alrededor del peculiar gusto de Descartes por los huevos pasados, para tomar en el desayuno, huevos que sufrieron la acción del tiempo, y también hacen referencia a la renuencia del filósofo a dar a conocer la fecha exacta de su nacimiento, para no poner herramientas en manos de los astrólogos enemigos, quienes podrían así pronosticar la fecha de su muerte. Ambas anécdotas no parecen incidir mayormente en su filosofía, aunque evidencian una relación tortuosa con las ideas de destino y tiempo, esta última eje del concurso para el que Beckett escribió su poema. El huevo, simbólico origen de la vida, mostrado en su proceso de descomposición sugiere además una serie de ideas e imágenes poéticas: el sustento, generador de vida, proveniente a su vez de un proceso de corrupción y muerte; es también un recordatorio de la omnipre-

sencia de la muerte, que, como la diosa Kahli, crea y destruye por igual. En otra instancia, este culto cartesiano a la podredumbre es una eficaz imagen contrastante con el "método", aplicado a alcanzar un estado de disgregación y descomposición, y con el "cogito". Una proposición sin fisuras como lo es *cogito ergo sum* asociada a algo tan alterable como un huevo, podría ilustrar la lectura tangencial y metafórica que Beckett hizo en esa oportunidad del discurso del método.

El tema del libre albedrío está también enfocado tangencialmente a través del temor de Descartes a revelar su carta natal, temor probablemente compartido por Beckett, ya que su fecha de su nacimiento presenta dos versiones posibles. Según explica su biógrafo oficial, James Knowlson,<sup>21</sup> Beckett siempre declaró haber nacido el 13 de abril de 1906, un viernes santo. Pero su certificado de nacimiento consigna el 13 de mayo, fecha registrada por su padre el 14 de junio. El retraso paterno en denunciar su nacimiento (dos meses) suele justificarse como una práctica frecuente, especialmente si existen dudas de que el niño sobreviviera, más un posible olvido a continuación. Sin embargo, la poca voluntad de aclarar el hecho, manifestada por Beckett, según su primera biógrafa, Deidre Bair<sup>22</sup>, dio pábulo a la leyenda del misterio del cumpleaños, y de la propensión del autor a crear mitos respecto a su persona.

En todo caso, más que el racionalismo cartesiano, a Beckett lo seduce en este poema un Descartes atemorizado y supersticioso quien, a las puertas de la muerte, rememora su vida pero de modo tan tangencial, poco sistemático y parcial como los recuerdos que Beckett evoca de su doctrina, haciendo un recorte totalmente inesperado, donde junto a la evocación de sus racionalistas proezas filosóficas conviven sus gustos culinarios, sus memorias infantiles y de juventud, y vivencias afectivas.

A propósito de las ambigüedades que rodean la fecha de nacimiento de Beckett (y las reticencias de Descartes con la suya), podemos observar que parecen dar cuenta de una llegada "a destiempo" en este mundo. La "entrada en el tiempo", el nacimiento sólo nominal y no efectivizado y ocultado, el huevo fresco que huele mal, por incompleto, por no haber madurado, es decir, no haber sufrido la acción del tiempo, nos propone desde los primeros versos la realidad de la descomposición y de la muerte como la única alternativa posible. Y los equívocos con los que Beckett gustaba de jugar con respecto a su fecha de nacimiento también aluden a ese difícil nacimiento, a ese nacimiento que no se completa cuando la madre da a luz, a ese nacimiento con fecha incierta, varias veces postergado. Eso podemos articularlo con su fascinación con un comentario que Jung hace, al finalizar una conferencia en la Tavistock Clinic de Londres, en la que había hablado de un caso clínico que consideraba un fracaso. En esa oportunidad, Jung habría dicho "Claro, ella [la paciente] no

había nacido todavía". Esto impresionó a Beckett lo suficiente como para usar la idea en *Watt* y recordarla años después en sus conversaciones con Charles Juliet<sup>23</sup>.

Cuando Beckett realiza sus recortes filosófico-científicos no hace más que mantener una larga tradición literaria que podemos advertir en la literatura inglesa desde Chaucer y sus lecturas de Boecio (Cf. *Troilus and Crisseide*) y, especialmente en Shakespeare, tan presente aunque no en forma obvia en la obra del irlandés, con el pensamiento de *Montaigne*. Esta actitud es continuada por Tom Stoppard, uno de los "hijos de Godot" con sus originales versiones teatrales de la obra de Wittgenstein y de las modernas teorías sobre el caos en ciencia.

Algunas preocupaciones que asediaron a Beckett desde su juventud, y para las que él encuentra apoyo en el pensamiento reflexivo de diferentes filósofos, son fácilmente rastreables en toda su obra. Una breve enumeración abarcaría lo siguiente:

- La soledad e insignificancia de la posición del ser humano en el cosmos, a partir de la afirmación del heliocentrismo en astronomía (Giordano Bruno, Copérnico, Galileo) y tempranamente tomadas por Pascal y Montaigne, también frecuentados por Beckett.
- La ilusoriedad de la vida humana, concepto que esgrime en su *Proust*, citando al Calderón de *La vida es sueño*, pero que también remite al pensamiento oriental<sup>24</sup>.
- La impermeabilidad de lo material y lo inmaterial, a partir del pensamiento de Descartes y los postcartesianos (Geulincx, Malebranche), para desembocar en la filosofía inmaterialista de Berkeley, desarrollada explícitamente en *Film* y aludida en *Murphy*. A esto podemos agregar la poesía filosófica de Alexander Pope, de cuyo *Essay on Man* Beckett toma casi exclusivamente su idea de "What is, is right"<sup>25</sup> y la imagen del gorrión que cae del árbol sólo porque Dios así lo quiere, en conjunto con la amarga réplica que Voltaire hace en "Le désastre de Lisbonne"<sup>26</sup>. Esta idea (a veces el gorrión es sustituido por la hoja del árbol) aparece en *All That Fall*, su cuaderno de notas "Mirlitonades"<sup>27</sup> y en sus conversaciones con E.M. Cioran<sup>28</sup> y Charles Juliet<sup>29</sup>, comentando la impasibilidad de Joyce.
- El relativismo asoma, como un anuncio de la postmodernidad, con las técnicas del multiperspectivismo que ya habían utilizado Pirandello, Joyce y Virginia Woolf, que Ortega desarrolla en *El tema de nuestro tiempo*, y que Beckett aprovecha, junto con las enseñanzas de Freud, para implementar su propia versión del monólogo interior y las otras técnicas del fluir de la conciencia. Esto dará como resultado, además del monólogo de Lucky en *Godot*, obras tan disímiles como la primera trilogía, las narraciones breves posteriores y las piezas cortas *Rockaby*, *Ohio Impromptu*, *Footfalls*, etc.

- A esto podemos agregar la necesidad de un segundo nacimiento, como una idea seminal que ya estaba en los místicos de Oriente, pero que Beckett ostensiblemente toma de Jung, según lo señalan diversos testimonios, como sus biógrafos, Deidre Bair y James Knowlson, aunque la referencia más precisa es del propio Beckett, en su conversación con Charles Juliet:

Siempre tuve la sensación que en mí había un ser asesinado. Asesinado antes del nacimiento. Era preciso que encontrara a ese ser asesinado. Intentar volcer a darle vida... Una vez, yo había ido a escuchar una conferencia de Jung... El habló de uno de sus pacientes, una muchacha muy joven... Al final, mientras la gente comentaba, Jung permanecía silencioso. Y, como hablando consigo mismo, asombrado por el descubrimiento que estaba haciendo, agregó: "En el fondo, ella no había nacido." (Juliet 14).

Siguiendo los lineamientos de Harold Bloom en *A Map of Misreading*, podemos, entonces, establecer una serie de "malas" lecturas filosóficas de Beckett. No las lecturas serviles y/o académicas, que nada agregan a los planteos primeros, sino lecturas originales, a veces polémicas, pero siempre novedosas, que resultan de gran riqueza para la comprensión de ciertas teorías, pero, sobre todo, evidencian una fuente invalorable de ideas para el propio Beckett, embarcado en la búsqueda de un pensamiento no binario que pueda, de algún modo, reflejar la condición contradictoria de la naturaleza humana, en contraste con la ávida búsqueda de los hombres por algo que alimente su necesidad de certezas. Pensamiento que podrá expresar más fielmente la angustia del ser humano ante su incierta identidad, para la que Beckett no halla respuestas, salvo repetir una y otra vez las preguntas de siempre, de todas las formas posibles: "Hay muchas formas en que la cosa que intento en vano decir puede en vano ser intentada ser dicha"<sup>30</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1968. p.43.

<sup>2</sup> Cit. en Graver, Lawrence and Raymond Federman. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979. p.217. Salvo indicación contraria, todas las traducciones me pertenecen.

<sup>3</sup> Conservado en forma manuscrita en el Archivo de la Universidad de Reading (URL 3000).

<sup>4</sup> Graver and Federman. p. 219.

<sup>5</sup> Ibid. p. 217.

<sup>6</sup> Ibid. p. 217.

<sup>7</sup> Ibid. p. 218-9.

<sup>8</sup> Ibid. p. 219.

<sup>9</sup> Barth, John. *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Northridge: Lord John P, 1982.

<sup>10</sup> Op. cit. *Disjecta*. London: Calder, 1983. p.27.

<sup>11</sup> Graver and Federman. p.220.

<sup>12</sup> Ibid. p.220.

<sup>13</sup> Ibid. p. 220.

<sup>14</sup> Ibid. p. 220.

<sup>15</sup> NI / ir y venir en la sombra de la sombra interior a la exterior // del impenetrable sí mismo al impenetrable no sí mismo / mediante ninguno [de los dos] // como entre dos refugios iluminados cuyas puertas una vez / arrimadas apretada y suavemente, una vez que uno se aleja de ellas / se separan suavemente de nuevo // llamaron por señas hacia adelante y hacia atrás y se alejaron // sin cuidarse del camino, atentos a uno de los destellos // o el otro // pisadas que no se oyen solo suenan // hasta que al final se detienen para siempre, ausentes para siempre // del sí mismo y del otro // luego ningún sonido // luego suavemente la luz reaparece sobre ese desatendido // ni // indecible hogar (Transcripción diplomática y traducción del poema: Laura Cerrato)

<sup>16</sup> *Oeuvres de Descartes*. Ed. Charles Adam y Paul Tannery. Paris: Cerf, 1897-1910, Vol. I-XII, y Adrien Baillet, *La vie de Monsieur Descartes*. Paris: Daniel Horthemels, 1691, vol. I-II.

<sup>17</sup> Beckett, Samuel. *Watt*. London: John Calder, 1963, p. 78.

<sup>18</sup> Se toma un montón de mijo y se divide en dos montones. Después se agrega a un montón la mitad del otro. Y así, sucesivamente. En un universo infinito el montón podría completarse. En un universo finito, jamás estaría completo, porque cuanto más se acerca al total, más lentamente crece el montón, ya que la división del montón nunca acaba, al igual que el número irracional  $\pi$  (3,1416).

<sup>19</sup> Cerrato, Laura. *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: FCE, 1999.

<sup>20</sup> Ver *Beckettiana* 5, 1996. pp. 7-10.

<sup>21</sup> Knowlson, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996. pp. 1-2.

<sup>22</sup> Bair, Deidre. Paris: Fayard, 1979. Trad. Léo Dilé. pp. 15-6.

<sup>23</sup> Juliet, Charles. *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris: Fata Morgana, 1986. pp. 14.

<sup>24</sup> Cf. "Henri Hayden, hombre-pintor": "Gautama [...] decía que uno se equivoca al afirmar que el yo existe, pero que al afirmar que no existe, uno no se equivoca menos." (*Beckettiana 1*, 1992, p. 55).

<sup>25</sup> Todo lo que sea, está bien.

<sup>26</sup> Ver mi *Génesis de la poética de Samuel Beckett...* pp. 46-48.

<sup>27</sup> Ms. RUL 2901 (Universidad de Reading).

<sup>28</sup> "Quelques rencontres". In: *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*. Paris: L'Herne, 1976. p. 49.

<sup>29</sup> Juliet, Charles.. p. 48.

<sup>30</sup> Beckett, Samuel. *Disjecta*. p. 144.

## EL ENSAYO COMO ARTE POÉTICA. LA OBRA ENSAYÍSTICA DE SAMUEL BECKETT

LUCAS MARGARIT

### Subjetividades y delimitaciones: el ensayo y/o la poética

Toda obra ensayística recubre una zona de subjetividad que la caracteriza, es decir, el sujeto de enunciación se presenta como observador de una experiencia personal con respecto a su objeto de reflexión. Esta mirada posee variaciones que remarcan la mutabilidad de la percepción y del fenómeno, lo cual nos indicaría que una de las variantes del género "ensayo" se ubica en la falta de límites exactos, en la inestabilidad de los marcos de reflexión. Es decir, quien escribe un ensayo es consciente de que desde un punto de vista particular lo que está ofreciendo al lector, el cual no se presenta como una verdad inalterable, sino como una experiencia subjetiva que se extiende hacia un objeto que se presenta y que es elegido como tema. Este objeto se ofrece al ensayista en su perspectiva fenomenológica, es decir desde el modo en que es apprehendido. En una carta de Voltaire dirigida al Conde de Tressan podemos leer una cita de Montaigne, allí nos dice:

Apoya sus pensamientos en los de los grandes hombres de la antigüedad, los juzga, los combate, conversa con ellos, con su lector, consigo mismo, siempre original en la manera con que presenta las cosas, siempre lleno de imaginación, siempre pintor; y, lo que me complace, sabe siempre dudar.<sup>1</sup>

Queremos destacar en este fragmento dos elementos que señala Voltaire, por un lado la imaginación y por el otro la duda. Estos dos recursos delimitan ciertos tópicos del

ensayo, aunque no absolutamente, pero conforman la actitud del ensayista. La imaginación otorga la posibilidad de ver desde una nueva perspectiva el objeto de reflexión, y la duda permite la búsqueda de nuevos caminos de pensamiento. Voltaire también remarca la cercanía que se presenta entre el ensayista y su objeto. el intercambio que se produce en esa conversación, conversación íntima y en soledad y siempre distinta. Hablar de un tema desde esta perspectiva es siempre hablar de uno mismo en forma "privada y familiar", como dice Montaigne en el prólogo a sus ensayos que titula "El autor al lector":

Lo consagro a la comodidad particular de mis parientes y amigos para que, cuando yo muera (lo que acontecerá pronto), puedan encontrar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y por este medio conserven más completo y más vivo el conocimiento que de mí tuvieron. [...] quiero sólo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin estudio ni artificio. porque soy yo mismo a quien pinto.<sup>2</sup>

Montaigne, que según la tradición dará origen a este género literario, ya está ofreciendo las características básicas a partir de las cuales el ensayo comenzará a recorrer su camino y a trazar sus modificaciones. En esa simplicidad el escritor se encuentra con su objeto y es el momento en que se establece esa conversación, por eso Montaigne nos aclara que es una forma de mantener su memoria (y su vida) por medio de sus propias palabras. La intención es que el recuerdo o la presencia del ensayista perdure sobre el objeto tratado, que perdure la actitud. Esto nos parece interesante en el caso que trataremos, la obra ensayística de Samuel Beckett, ya que si pensamos que cuando toma como objeto la obra de Proust, por ejemplo, no sólo nos habla de su objeto de estudio, sino que aleja toda objetividad y centraliza su propia subjetividad como ensayista ofreciendo también claves de su modo de leer y, consecuentemente claves de su propia escritura.

El término ensayo está tomado de la terminología científica, y da cuenta de un experimento que no termina en él, que no da explicaciones como una meta a la cual debe llegar, que no permite una actitud conclusiva, por ello el afán puesto en el "diálogo" por parte de Montaigne. En la diferenciación con el tratado científico está parte de su definición o de su caracterización, que hace que lo consideremos un género híbrido. Así los compara Eduardo Nicoll: "El ensayo, como su nombre lo indica, es una prueba, una operación de tanteo. Es como un teatro de ideas en que se confunden el ensayo y el estreno. En la ciencia, las ideas se ensayan en privado, antes de representarlas en público"<sup>3</sup>. Northrop Frye, en su libro *Anatomía de la crítica*, presentará en su introducción las características que para él hacen al ensayo, lo hará de una manera similar a la definición de Nicoll: "Este libro consiste en *ensayos*, en el senti-

do original de la palabra, de una prueba o intento incompleto, sobre la posibilidad de una visión sinóptica del alcance, de la teoría, de los principios y de las técnicas de la crítica literaria"<sup>4</sup>.

Asimismo queremos retomar la estructura de cruce de reflexiones que presenta todo diálogo. En ello aceptamos que no es lineal, sino que el ensayo está estructurado por impulsos, a veces asistemáticos, que emanan del sujeto que redacta. Adorno nos dice: "el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas."<sup>5</sup> Nuevamente la unión entre la vida y la escritura del ensayo se hace presente en esa adaptación del género a las condiciones de personales. El ensayista intenta articularse a sí mismo en sus palabras y hacia un mundo histórico que lo comprenda y comparta ciertos códigos de la experiencia particular.

La elección del tema del ensayo, no pertenece al ensayista, sino al modo en que su objeto se despliega ante él. Lo que caracterizará al ensayo es, justamente, la manera en que la escritura aborde este objeto y, por lo tanto, cómo reformula la naturaleza de su tema de estudio. Nos parece interesante señalar la caracterización del ensayo como una "operación"<sup>6</sup> que se realiza a partir de una percepción del mundo, más que como un género literario indeterminado. Incluso, su indeterminación surgiría de esa misma "operación". El término operación, a su vez, alude a un quehacer, es decir, a una acción que se está desarrollando en el mismo momento de la escritura, por ello en muchos casos el tiempo verbal utilizado es el presente.

Según Luckács "El ensayo habla siempre de algo ya formado", su objeto ya estaría concluido, con lo cual cabe preguntarse si realmente es necesario redefinir ese objeto en un discurso y, en nuestro caso particular, en un ensayo. Con esto, lo que queremos plantear es si realmente la naturaleza del objeto puede ser tomada —en un sentido amplio del término—, ya sea por el ensayista o por cualquier sujeto, por un conjunto de deliberaciones y apreciaciones personales. Hablar de algo "ya formado" plantea una trivialidad y una inmovilidad que no remite al género que estamos tratando, sino a una comprobación dada y sin posibles variaciones que determinen la constitución de un sujeto con posibilidades de reconstruir ese objeto en su escritura. La postura de Luckács, nos remite a una posición donde el sujeto estaría subordinado a su objeto de estudio, lo cual reduciría posibilidades de interpretación dadas en el ensayo. Ese objeto "ya formado", también, estaría reduciendo al sujeto en un mero descriptor de una superficie vacía. El ensayo, bajo esta perspectiva, tendría la fun-



ción de reformular y redefinir esos límites dados por el objeto, recapacitar acerca de su naturaleza y apropiarse de él en una nueva configuración particular y subjetiva.

Nos interesa ver entonces qué incidencia tiene el escritor con respecto a su planteamiento del tema a tratar. La subjetividad del ensayista debe zambullirse en la cosa una vez que ésta se presente ante él. Su elección no está dada por el tema, sino por la intención que tiene el sujeto por un lado de abordarla o no, y por otro, por el modo en que se la examina.

Quizás se nos pueda alegar que hacemos hincapié en el modo de apropiación, lo cual asentimos. Nos interesa, justamente, el modo de apropiación de las cosas que se realiza en la escritura del ensayo. El "tema" pasaría a ocupar un lugar secundario, ya que el tema mismo en el desarrollo de este género es el modo en que una nueva (mejor dicho, diferente) perspectiva del mundo emerge desde sus palabras.

Retomamos entonces la idea de una subjetividad variable que se opone a una objetividad dada y "formada". El acontecimiento, de este modo, no se encuentra en el mundo, sino en la escritura que se apropia de las cosas del mundo. Los hechos pasan a ser relatos, una especie de épica del sujeto, que conforma el descubrimiento ensayístico. ¿Qué se descubre? Se quita el velo de un éter impersonal para colocar un lente individual y distinto. Las palabras del ensayista moldean y reafirman el mundo que ya no puede ser percibido como un universal.

Esta subjetividad trae otros problemas con respecto al límite del género. Si pensamos en los epistolarios, ya sea los de Séneca y Horacio, cuyas cartas son leídas como ensayos y en menor medida como investigaciones; los escritos por Spinoza y Descartes, quienes deliberan, desde la perspectiva de un sujeto personalizado e íntimo, sus ideas e ideales filosóficos; incluso para retomar el ámbito literario, las cartas de Flaubert o Beckett quienes reflexionan acerca de la propia escritura y de la escritura de los otros como una forma de apropiación de una obra que ya no les pertenece; ¿podemos intuir acaso que nos enfrentamos a otra forma del género ensayístico?

Las continuas respuestas y propuestas que encontramos en estas misivas, telegramas, tarjetas postales, etc. nos sugieren una clara inestabilidad y movilidad de los límites del género que estamos tratando. Ya no se trata de una forma determinada, sino de una actitud del sujeto frente a su objeto, una operación de apropiación. Quizás la delimitación, en este caso se deba ante todo a la brevedad que ambos, tanto las cartas como los ensayos, comparten en oposición al tratado, por ejemplo.

La diferencia puede colocarse, entonces, en el espacio de distribución y acercamiento al lector, es decir, lo público y lo privado. ¿Qué se dice al lector ideal y qué al lector determinado por el remitente? Sin duda, esto traerá variaciones en nuestra forma de leer esta "escritura ensayística" y en la manera en que es concebida la escritura. Ya sea desde un código común que habrá que reponer con lecturas de obras "mayores" (por ejemplo el epistolario de Descartes con Arnauld) hasta la simplicidad de los textos de Montaigne que plantean cierta complejidad en su punto de observación.

La actitud del ensayista, no responde a la búsqueda de una verdad, sino a la exposición de una manera de pensar y concebir la realidad. Se presenta como un pensamiento móvil que expone sus carencias y sus descubrimientos individuales. En esta concreción se nos da la imagen de un objeto que se está realizando con el discurso, no un objeto dado a ser descrito. Volvemos al comienzo y repetimos entonces, que una de las características que sí podemos afirmar del ensayo es la *expositio* de su desarrollo, su "work in progress". Un ensayo no concluye, sino que pide ser continuado en una lectura dialógica, no se presenta como un texto acabado, sino que necesita entrar en circulación. Pero, ¿no será esta también una característica que lo ubica en una relación posible con el género epistolar?

Volviendo al tema de la escritura en el ámbito de la privacidad, podemos incorporar los diarios de escritores, por ejemplo, Cesare Pavese o Virginia Woolf, los cuales tienen en su estructura reflexiva una cercanía más al ensayo. Igual que en las cartas, la impresión de obras ajenas o de textos en proceso de creación serán sus objetivos primordiales. Es interesante tener en cuenta que la estructura de un diario es *per se* la de un relato de cierto proceso vertido en una cronología, la cual es señalada por las fechas de escritura. El diario privado no concluye sino es con el abandono o con la muerte.

En este *proceso* incierto —mientras se lo elabora— se muestra el transcurso de comprensión del objeto, de a poco, paulatinamente o sorpresivamente. No repito el término proceso por azar, sino que lo que quiero señalar es que inmediatamente el desarrollo del cultivo de la perspectiva subjetiva se va realizando mientras se escribe. La obra ajena, es decir que ya pertenece a los otros, se refleja como un cadáver redivivo, que hay que observar no como algo acabado. La escritura del ensayista muestra, con respecto a su propia obra, otro proceso, un monstruo que hay que depurar, una masa que hay que darle forma. En algunos casos, pareciera que estos apuntes privados fuesen una suerte de cuadernos de instrucciones,  *carnets de mode d'emploi*.

El ensayista, pese a todo, carece de instrucciones. Invade pero no delimita, su conquista está fuera del ámbito de las fronteras. No insta la marca de la diferencia, sino de la posible similitud que proporciona su propia subjetividad. Sin embargo, ¿todo ensayo es subjetivo? Creemos que sí, la marca más enigmática y a la vez más elocuente, es esa voz que recupera una subjetividad distinta a la del lector, pero que paradójicamente comparte. Es por ello que no delimita. No hay otro, sino uno mismo, ya sea en el momento de la escritura como de la lectura. Hablamos de apropiación, por eso decíamos antes que no hay objeto más que en la perspectiva del sujeto, de su modo de apropiación. El único límite permitido en el ensayo es la indeterminación del sujeto y el corpus cultural y social al que pertenece.

Unos párrafos más arriba habíamos señalado la naturaleza del ensayo como una operación que realiza el escritor con una actitud particular en el momento de abordar el tema. Queremos volver a ello para poder incluir en este círculo los sub-géneros que estuvimos comentando y que pueden ser abordados como obra ensayística: las cartas, cuadernos de notas, diarios privados, etc. Por lo tanto debemos recalcar la importancia del modo sobre la línea divisoria de los géneros. Si el ensayo es un híbrido, ¿por qué no incluir en él, en cuanto corpus de investigación, escrituras que coincidan y tengan puntos en común? Esto es una toma de posición frente al estudio que nos proponemos, ya que la dispersión de la obra "ensayística" de Beckett reúne, en su fragmentación y diseminación, una inherente cualidad poética que se relaciona con el hacer y el devenir.

Tomemos ahora el otro concepto señalado en el título de este trabajo, *poética*. ¿Qué es una poética? La raíz misma de la palabra también está aludiendo a un proceso, y en este proceso a una toma de partido acerca del uso del lenguaje literario. Una poética, por lo general, se la presenta como un conjunto de reglas para la composición. El texto fundador de este género es la *Poética* de Aristóteles, que sin embargo, no es prescriptiva, sino descriptiva, es decir señala elementos que deben ser atendidos en el momento de la composición, pero vistos desde la perspectiva de un observador ajeno, en este caso particular, al drama. Aristóteles va a sentar las bases de una reflexión acerca del lenguaje que va a tener sus consecuencias ulteriores, ya sea para identificar la creación con su postura, como para oponerse a dichas reflexiones. En el caso aristotélico, la obra se presenta como un objeto dado sobre el cual el ensayista reflexiona de un modo particular, sin embargo, en este trabajo, intentaremos demarcar ciertos parámetros que se repiten en la reflexión personal acerca de la creación. Esto nos lleva a preguntarnos acerca de la intención del ensayista: ¿decide a partir de su experiencia particular elaborar un concepto más general?

Decíamos que la poética nos habla de un proceso creador, muestra el otro lado de la composición literaria, es decir, su objeto es otro texto ya concebido o en elaboración. Entonces podemos afirmar que el fin de toda poética es reflexionar sobre la textualidad en el plano de la creación, en el sustrato de la composición. Una poética descompone y explora los recursos y el método de concebir un texto, pero también reflexiona acerca de la naturaleza de la materia lingüística. Por eso, toda posición personal y particular invade la posible generalidad que se intenta demarcar.

Ante esto cabe cuestionar el concepto mismo de poética en cuanto género, ¿entra dentro de las coordenadas que guardamos para el ensayo? ¿Se puede establecer una poética a partir de un conjunto de ensayos delimitados por un corpus? E incluso, ¿se podría concebir una poética del ensayo, cuando este género se aparta de toda convención y de todo límite?

Esto último, quizás nos abra la puerta para poder entender ciertas similitudes entre la poética y el ensayo, en ambos géneros lo que se pone en juego es la indeterminación, por un lado el ensayo, como decíamos es elaborado a partir de un yo que experimenta y esa sensibilidad se muestra, pese a ese yo que parece completo, como fragmentaria por su propia particularidad frente al objeto. Por otro lado, el objeto de la poética es un texto que es de por sí, por las características de la literatura y en particular de la poesía, indeterminado. Es decir no concluido. Los límites materiales pueden ser impuestos al escritor por el propio lenguaje, pero la delimitación final se ubica en el campo de la lectura, por lo tanto, es parcial e infinita. El ensayista ocupa un lugar ambiguo en este caso, es lector y es creador y mimetiza ambos momentos en el uso de la palabra.

Tanto el ensayo como la poética se apartan del discurso académico, ambos se presentan –hoy en día– como un intento de reflexión particular fuera de todo afán didáctico y totalizador. De allí que la fragmentación se presente, a veces velada en estos géneros por la presencia de una primera persona, como motor y como demostración de ese proceso incompleto.

Aldous Huxley nos dice en el prefacio a sus ensayos: "Los ensayos pertenecen a una especie literaria cuya extrema variabilidad puede estudiarse de manera más efectiva dentro de un marco tripolar de referencia. Hay un polo de lo personal y lo autobiográfico; hay un polo de lo objetivo, lo fáctico, lo particular-concreto; y hay un polo de lo universal abstracto."<sup>7</sup> En este párrafo abre tres posibilidades de pensar este género, tres fases que se superponen y que ninguna descarta a la otra. Esta simultaneidad es lo que consigue la subjetividad y la variabilidad a la que hace

alusión Huxley. Sobre todo, habría que hacer hincapié en esta última idea, que se acerca a lo que planteábamos acerca de la indeterminación.

Otro de los rasgos que comparten ambos, ensayo y poética, es la idea de "género polimorfo"<sup>8</sup>. Tanto uno como otro presentan variables notorias en cuanto a la forma de composición, e incluso frente al modo de abordar las distintas temáticas. Esto nos conduce a pensar, en ambos casos, en textos en continuo movimiento y mutabilidad. Podemos afirmar que en ambos "la actividad pensante interesa más que la conclusión de la prueba. Lo importante es discurrir de un pensamiento a otro, modificar el punto de vista y no anclarse en ninguna opinión"<sup>9</sup>. Por ello el ensayo surge de forma asistemática, no así la poética que tiene en su origen y en su inmediatez posterior una clara perspectiva sistemática. La posibilidad de establecer una poética como ensayo nos está hablando ya de esa aproximación que se produce entre ambos géneros reflexivos. La poética, en el siglo XX, reconoce su falta de límites en un continuo suceder de puntos de vista, de manifestaciones y de concreciones literarias.

¿Podemos, entonces tomar la *Poética* aristotélica como un ensayo? ¿qué sucede con la *Carta a los Pisones* de Horacio? ¿podremos quizá tomarlos como dos tratados de corte filosófico? Bajo esta perspectiva habría que incluirlos en la segunda opción. Sin embargo, si pensamos en estos dos ejemplos, tenemos que tener en cuenta una diferencia fundamental, que es justamente la actitud de uno y de otro, un filósofo y un poeta. En el caso del primero, vemos que habla de una obra que es de dominio público, el drama y más específicamente la tragedia; en el otro caso, está enmarcando su reflexión en relación a su propia obra literaria. Uno intenta mantener ciertas reglas que delimitan un concepto universal de obra, el otro presenta un cambio en la mirada particular que entra en relación entre el poema y la reflexión sobre la propia creación del poema.

Como dijimos al comienzo, si el ensayo se caracteriza por la plena conciencia de una subjetividad vertida en la escritura en relación a un objeto determinado, debemos pensar que la Poética, como un género reflexivo más, también abordará su tema desde dicha actitud. Cuando en los ensayos o en las poéticas se trate de una obra de terceros, el ensayista será por un lado lector, pero sobre todas las cosas, ese objeto de análisis servirá para pensar la naturaleza de su propia escritura, de su propia poética que se recortará en aquello que aborda. Dicho objeto se desplegará como un telón de fondo donde el ensayista, el hombre de letras, recortará su propia subjetividad para poder dar cuenta de aquello de lo que casi no se debe hablar: de su propia obra no ensayística. Con esto queremos decir que el contraste entre los subjetivo y lo objetivo, servirá para poder pensar el *ars poetica* como un ensayo y leer el ensayo

como una poética. Asimismo, debemos aclarar que, en el caso de Beckett, los textos de índole ensayístico darán pautas e indicaciones para poder extraer de allí una poética tanto de los propios textos que se presentan como ensayos como de su obra no "crítica".

Otro problema a tener en cuenta es el discurso metatextual de ciertas obras literarias, ya que desde nuestra perspectiva pueden ser leídos como fragmentos ensayísticos, una novela sobre la novela, por ejemplo el *Tom Jones* de Fielding, ¿no estaría demarcando su propia poética de composición? Esta pregunta nos lleva nuevamente a pensar en la característica híbrida del género. Es más, en la fragilidad de la línea divisoria entre poética y ensayo sobre la cual ya discurrimos. Esto nos permite entender por qué Ruby Cohn en la antología de textos ensayísticos de Beckett, que editó bajo el título de *Disjecta*<sup>10</sup>, incluye fragmentos de una novela, *Dream of Fair to Middling Women* e incluso un esbozo dramático, *Human Wishes*. Asimismo, incluye cartas y reseñas, con lo cual estaría también, con esta selección, indicando la indeterminación del género que estamos tratando.

#### *Disjecta membra* o la diseminación de los géneros

La obra ensayística de Samuel Beckett se nos presenta como un grupo de textos escritos en diferentes épocas, con múltiples objetos de estudio e incluso, con distintos intereses. Esta variedad implicará una mutabilidad o un quiebre con la posibilidad de establecer un sistema ideológico firme y estático, lo cual nos habla también de una poética de la inestabilidad.

Cuando Ruby Cohn compila una serie de textos de índole reflexiva, crítica y con las características que podríamos enmarcar en el género ensayo, veremos que lo hace desde una clasificación temática, donde el género pasa a un segundo plano: allí encontraremos cartas, reseñas, ensayos, un fragmento dramático, una serie de diálogos sobre pintores o fragmentos de narrativa. Estos textos están ordenados bajo cuatro subtítulos, a saber: I "Essays at Esthetics", II "Words about Writers" (que a su vez se divide en dos secciones, una con textos acerca de otros escritores y otra acerca de su propia producción), III "Words about Painters" y por último, IV "Human Wishes". Sin embargo, pese a dicha separación, observamos que varias de estas reflexiones críticas podrían cambiar su lugar en la organización del volumen ya que pueden responder a varias entradas de lectura. Por ejemplo, un ensayo como *Three Dialogues* que aparece en el tercer apartado, bien puede ser ubicado en el primero. Tal ordenamiento nos hace pensar en esa frontera entre los textos que se va diluyendo a medida que vamos leyendo y dialogando con ellos. Tanto en el nivel de la división

de géneros, como en el nivel de temas tratados la línea divisoria se disgrega, permitiendo la mutua contaminación de los textos. La primera pregunta que nos sugiere esta compilación es ¿qué tienen en común estos textos? ¿Por qué los ubicamos en un nivel discursivo similar a ensayos publicados individualmente como su *Proust*? Uno de los motivos que nos interesa examinar es, justamente, qué elementos nos permiten esclarecer una poética, es decir una reflexión sobre la creación literaria, en todos ellos. Una actitud que se desprende de cierta manera de leer los textos u obras comentados, e incluso de responder acerca de su propia creación según los requerimientos de diferentes investigadores.

Según nos dice Cohn<sup>11</sup>, el título de esta compilación fue puesto por el propio Beckett. *Disjecta*: dispersión y separación. Esta palabra, enmarcando un corpus de textos, ya nos está señalando cierto modo de concebir el orden reflexivo y crítico. Nos da a entender una discontinuidad en el esquema de pensamiento, como golpes que se repiten y toman, en muchos casos, problemáticas similares, como queriendo contestar desde distintos ángulos las mismas preguntas. A su vez, este título resalta una actitud al momento de responder acerca de la pregunta por la poética, ya que esta dispersión también nos habla del orden de la escritura, del modo de constitución de textos bajo ciertos parámetros similares. Por ello decíamos antes, que la poética también se entrelaza con la propuesta de pensar una poética del ensayo junto a la idea del ensayo como poética.

Estos interrogantes son los que marcarán una actitud del escritor frente al objeto elegido. Una actitud que responde, en este caso, a un hombre de letras que pone en evidencia sus dudas, como también su afán de reflexionar desde puntos de mira disímiles acerca de la literatura y de su escritura.

El primer trabajo de Beckett con las características propias de un ensayo es "Dante...Bruno. Vico...Joyce"<sup>12</sup>, publicado en 1929 en la revista *transition* N° 16-17 y en el volumen dedicado a la obra en prosa *Finnegans Wake* de Joyce, *Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*<sup>13</sup>.

En este ensayo encontramos algunas reflexiones que dan cuenta de su propias ideas acerca de la naturaleza de la escritura. La obra de Joyce se presenta, desde esta perspectiva, como una excusa para la conformación una idea inicial acerca de la literatura. Una de las ideas más citadas de este ensayo, ya que guarda una posición ideológica con respecto al lugar del lector crítico es: "Literary criticism is not book-keeping"<sup>14</sup>. ¿Qué nos quiere indicar, Beckett, con esta proposición? En primer lugar se está ubicando, justamente en el lugar de quien hace una crítica, es decir, en posi-

ción de quien ocupa un lugar de lector especial con respecto a su objeto textual. Es consciente de que está escribiendo una crítica, pero al continuar leyendo, nos damos cuenta que este trabajo se aparta de lo que conocemos como escritura crítica, para adentrarse en una labor más diseminada. Es decir, su objeto de estudio se disgrega en cuatro puntos cardinales, y sobre quien va a hacer más hincapié es en Vico, sobre quien realiza una serie de exposiciones sobre distintos temas tratados en la segunda parte de la *Scienza Nuova*.

Uno de los temas tratados en este ensayo, bastante disperso por cierto, es el de la cronología de la historia que realiza Vico en su *Scienza Nuova*. Si nos detenemos en este problema, veremos que Beckett recupera cierta idea de progresión histórica, la cual produce una degradación en la existencia histórica. Cabe agregar un motivo que es importante en la obra beckettiana con respecto a este tema, que es el de la identificación de contrarios que toma de Giordano Bruno<sup>15</sup>. Para el nolano, "The maximum of corruption and the minimum of generation are identical: in principle, corruption is generation". Obviamente, no elegimos esta cita por azar, sino que nos sirve para introducir otra idea que aparece reiteradamente en la obra de Beckett, ya que aquí está el germen de la idea de fracaso en cuanto posibilidad de creación, lo que subyuga al artista, ya que podemos pensar que toda posibilidad de generar un texto caerá irremediablemente en su propia entropía o fracaso. Este tema no sólo aparecerá en otros ensayos, como *Three Dialogues* de 1949, por ejemplo, sino que también será recurrente en su prosa o en sus obras dramáticas.

Esta decadencia, tratándose del tiempo en que escribe Joyce, es puesta en el lugar del lector que no puede comprender *Finnegans Wake*, ya que no tiene en cuenta una de las primeras premisas que nos ofrece Beckett con respecto a la obra de su amigo: "Here form is content, content is form"<sup>16</sup>. Esta sentencia puede ser leída como una toma de partido acerca de lo que el propio Beckett cree que conforma el hecho literario. A esta idea, más adelante, agrega: "His writing is not about something, it is that something itself"<sup>17</sup>, lo cual nos remite directamente a una noción de texto literario autónomo con respecto a la realidad. El texto se incorpora, no como un espejo de la realidad, sino como parte integrante de ésta.

Otro elemento a tener en cuenta es la comparación que realiza Beckett de los dos Purgatorios, el de Dante y el de Joyce. Uno compuesto desde una creencia religiosa, el otro desde una total falta de fe. Lo que nos interesa aquí es el hecho que este intermedio entre el Infierno y el Paraíso, es el terreno donde Beckett va a construir y situar varios de sus textos. Esta problemática pondría en correspondencia varias

relaciones intertextuales. Tanto Dante como Joyce, se presentan como hipotextos importantes en la obra de Beckett, quien los rescata para su análisis.

Todo este ensayo está construido de un modo similar a como construye sus obras, tanto poéticas como en prosa. Vemos una profusa citación de diferentes fuentes en varios idiomas (lo cual creemos interesaba a Joyce), lecturas oblicuas a partir de las cuales relaciona ideas diseminadas que producen un descentramiento para alejarse de los significados más absolutos. Hay una clara demarcación de un joven estudiante que quiere lucir sus fuentes y su conocimiento, lo mismo que sucede en su obra no ensayística. Beckett lee el texto de Joyce desde una perspectiva que podríamos denominar "barroca", en el sentido de acumulación. Se pliega a la poética joyceana para escribir este, su primer ensayo. Podríamos decir que en este eslabón inicial de construcción de una poética, lo vemos todavía atado a ciertas formas que contienen una exaltación por el lenguaje, que es lo que remarca tanto de Dante como de Joyce, por la creación de idiolectos literarios en sus obras tratadas. Uno de los elementos para recalcar en la conformación de una poética beckettiana es cierto desapego a nociones metafísicas, para centrarse más en cuestiones de índole literario, en cuestiones de materia lingüística.

Quizá donde podríamos entender más cercanamente el inicio de una conformación de una poética es en su ensayo *Proust*<sup>18</sup> de 1931. Para este entonces, Beckett ya había publicado su extenso poema (*W*)*Horoscope* en 1930. En este nuevo ensayo, veremos que hay una proyección hacia otras problemáticas de la escritura poética, que abarcarán más cercanamente recursos que se volcarán en textos posteriores.

Uno de los temas más significativos de este ensayo son las reflexiones acerca de la memoria y del tiempo, como correspondería a la extensa novela proustiana. Para Beckett los personajes de *La Recherche* son víctimas del paso del Tiempo<sup>19</sup>. El tiempo, dentro de la poética beckettiana, va a ocupar un lugar similar, los personajes caen en su trampa, y en las modificaciones que éste produce: la degradación y la corrupción, tema que recién mencionamos con respecto al pensamiento de Vico. Pero esta relación no se detiene allí, sino que también corresponde a una idea de memoria que modifica el pasado. Dice Beckett en este ensayo: "No se puede huir del ayer porque el ayer nos ha deformado y ha sido deformado por nosotros". Por lo tanto, podemos afirmar, que entra en juego la identidad lábil de los personajes. Los sujetos no se reconocen en el pasado, con respecto a su presente, la enunciación, así, se plantearía como un recuerdo de lenguaje y ya no como una continuidad que pueda identificar e individualizarlos. Uno de los ejemplos más claros de ello, es la obra *Krapp's Last Tape*, donde el protagonista al escuchar una serie de cintas, no puede

reconocer su voz del pasado, es como si otro enunciara esas palabras que hoy suenan distantes. Todo esto, enfatiza la indeterminación no sólo del sujeto, sino también del sentido que puedan tener las palabras, tanto en el momento en que fueron grabadas como en el momento que son escuchadas.

El tema de la memoria también se repite en el poema (*W*)*Horoscope*, donde Descartes, el personaje que funciona como la voz poética, recuerda acontecimientos de su vida, en forma fragmentaria. La discontinuidad del texto alude a esa reconstrucción —es decir, modificación— del pasado. En otro de sus textos, *Company*, una nouvelle publicada en el año 1980, la voz narrativa nos indica que las palabras llega a alguien en la oscuridad y aquello que forma parte del pensamiento, y consecuentemente de la memoria, toma distancia del sujeto. Esta distancia nos plantea una escisión entre el cuerpo que yace en la oscuridad y las palabras que le llegan, en consecuencia, la pregunta que nos plantea esta situación es ¿a quién pertenece ese pasado? O si por el contrario, ese pasado está siendo reconstruido por una voz en el presente de enunciación. Vemos, entonces, cómo en los ensayos se presentan ciertos problemas relacionados con la conformación de una poética, los cuales también se presentan como elementos constitutivos de sus otros textos.

Dice también, en su ensayo sobre Proust: "la única jerarquía posible para el artista en el mundo de los fenómenos objetivos, está representada por una tabla de sus respectivos coeficientes de penetración, es decir en términos del sujeto"<sup>20</sup>, con lo cual vemos cómo a través de la obra del novelista francés, está también construyendo su propia poética desde un sujeto que se enfrenta a los elementos de su percepción. Así, el mundo interior se contrapone al exterior, señalando un límite impreciso entre ambos. Sin embargo, Beckett se encarga de dejar en claro la imposibilidad de traspasar saludablemente esa línea divisoria. Esta idea del mundo se transformará en un tema fundamental de toda su escritura; pensemos también, bajo esta perspectiva, en los personajes de sus novelas como *Murphy* y los de sus obras dramáticas como *Rockaby*, por ejemplo.

Volviendo a *Proust*, encontramos otra reflexión que se reflejará más adelante como un recurso en la composición poética de Beckett. Allí nos dice: "La tendencia artística no es expansiva, sino contractiva"<sup>21</sup>, lo cual podemos asimilarlo a su obra de dos maneras. Por un lado, pensar en el repliegue y ensimismamiento del sujeto de enunciación, e incluso de sus personajes; por otro lado, en cuanto a la estructura de la obra, es decir, cada vez más desposeída de lenguaje, cada vez más despojada. Si no hay medios de expresión, todo texto poético deviene en un intento y en un fracaso cada vez mayor y por ello la escritura se contrae sobre sí misma, no puede aludir más

que a sus propias palabras, transformándose en una manifestación metatextual. De allí que más adelante agregue: "Y el arte es la apoteosis de la soledad. No hay comunicación porque no hay vehículos de comunicación. Incluso en las raras ocasiones en las que el gesto y la palabra aparecen como expresiones válidas de la personalidad, pierden su significación al atravesar la catarata de personalidad que se les opone"<sup>22</sup>.

En el caso de la totalidad de la obra de Beckett, veremos que se nos presenta cierta fragilidad del sujeto, lo cual implicará también la inestabilidad del decir y de la reflexión, lo cual se irá enfatizando en sus textos dando una estructura discontinua a los restos del lenguaje. La "despalabra" como un orden que apunta hacia el "menos del lenguaje", establecerá una poética fundada en el fracaso y sostenida en muchos de sus ensayos. Por otro lado, también la idea de géneros ensayísticos caerán en el campo de la indeterminación. Es este límite borroso<sup>23</sup> entre los géneros, el que irá construyendo una obra sólida en sí misma, ya sea conceptualmente como formalmente, distanciándose cada vez más de posibles clasificaciones rigurosas.

Un punto interesante a tener en cuenta con respecto a la actitud en la escritura de estos ensayos leídos como teoría poética es que en la reflexión que realiza Beckett en su obra ensayística sobre la escritura o sobre la creación en general, no hay consejos ni exhortaciones, sino una clara conciencia de la relación que establece el poeta con un material que le resulta inadecuado. Por lo tanto, debe deshacerse de ese lenguaje hasta el máximo que lo permita la mínima expresión. Si otras poéticas justifican su papel en cierta confianza depositada en las palabras, en el caso de Beckett, vemos que su escepticismo frente a su obra aleja toda posibilidad de establecer un patrón poético rígido, tanto en su reflexión como en la estructura de esa reflexión teórica o crítica. Obviamente, deberíamos exceptuar el camino de búsqueda hacia el menos, hacia la instancia de enunciación casi minimalista que nos propone.

Beckett comenta en su carta dirigida a Axel Kaun el 9 de julio de 1937, -nominada "German Letter" por Ruby Cohn en su compilación de trabajos que podemos enmarcar dentro del género ensayístico<sup>24</sup>- la necesidad de despojarse de los atributos retóricos de su lengua madre. Como veremos, su propuesta será cambiar de lengua, el inglés por el francés, con lo cual se favorecerá el abandono de un estilo heredado por otro más inabarcable, retóricamente hablando. En esta carta podemos leer: "*And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it*"<sup>25</sup>. Su lenguaje, el inglés oficial (en palabras del propio Beckett), necesitará de un acto violento que se realizará desde la toma de distancia en el cambio de idioma, el francés. La escritura, de esta manera, perderá la retórica automatizada de la lengua materna y comenzará a

fluir por otros espacios más cercanos a cierta desarticulación del lenguaje dada por la repetición y la pregunta por formas gramaticales o por la fragmentación del texto poético que se refleja también en la fragmentación de su discurso ensayístico. Si tomamos la idea de que toda retórica establece una normativa, vemos que esta desarticulación se aparta de la ley y se aproxima a una instancia caótica de enunciación. El escritor, según nos dice Beckett en esta carta, debe ir apartando las capas de ese lenguaje para ver qué se encuentra detrás de las palabras, debe ir desgarrando cada velo de sentido dado por el hábito. Sin duda, se nos plantea en este texto una reflexión acerca de su propia idea del uso de las palabras. Esta carta que es tomada como un ensayo, a su vez se presenta como un arte poética en un momento determinado, de su creación.

En sus ensayos, Beckett formula y utiliza para su escritura la última instancia posible en la concepción de un lenguaje poético: la imposibilidad, o retomando las palabras de John Barth una *literatura del agotamiento*<sup>26</sup>. Esto también aparece planteado en uno de los trabajos crítico-teóricos más importante e interesante de Beckett, *Three Dialogues* publicado primero en la revista *transition* en diciembre de 1949. En el diálogo ficcional acerca de la pintura de Tal Coat, B (tal vez Beckett) nos dice: "*The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express*"<sup>27</sup>. La tensión se presenta así entre la negación de los recursos y del deseo y la obligación de decir esa negación. ¿Qué es lo que el poeta puede decir sino es negar dicha posibilidad?

Beckett a partir de la mirada dirigida hacia lo otro, puede percibir su propia imposibilidad, que conociendo su escritura, podemos dirigir en dos sentidos: por un lado la posible pregunta acerca del sentido de lo que observa, es decir una obra plástica en el caso de los hermanos van Velde o Tal Coat, por ejemplo. Y por otro lado la implicancia que tienen sus lecturas filosóficas como medio de explicación de aquella experiencia que le dice o insinúa que lo que se percibe es erróneo e inseguro. Por lo tanto, leemos en sus ensayos un reacomodamiento de diferentes posturas acerca del obstáculo que presenta toda imposición del lenguaje. Quizá por ello, por esta "obligación" es que su reflexión ensayística, así como el resto de su obra, se manifieste en un continuo descentramiento. Sólo la reflexión sobre aquello que lo distingue como sujeto de la enunciación, es decir, los lenguajes, funciona como eje estructurante de su obra ensayística. Sin embargo, la dispersión en este caso, nos señala la repetición de las mismas preguntas y acaso, similares respuestas.

Uno de esos interrogantes es la incesante formulación de inquietudes por sus palabras, lo que nos conduce a la pregunta: ¿es esto un ensayo? ¿Cómo advertir que este conjunto de textos reunidos y dispersos a la vez, bajo el nombre de *Disjecta* pueda ser leído de manera unívoca? Quizá, Beckett en su afán de encontrar esa palabra que pueda ser dicha, intenta también establecer los límites de aquello que es pronunciable, por lo tanto en ese intento de delimitar lo indeterminado, nos encontramos con una escritura cada vez más informe, lo que se remarca con lo que comentamos acerca de las características del género ensayístico.

Una de las posibles aproximaciones que podemos hacer al conjunto de "ensayos" beckettianos, es pensarlos a través de una poética del ensayo, es decir, de qué modo Beckett concibe la posibilidad de reflexionar sobre diferentes problemáticas para que casi siempre concluyan en una toma clara de posición frente a su propia escritura.

¿Acaso no podríamos leer "Comment dire" como un *Ars Poetica*? Su último poema creo que nos plantea, en el aspecto que estamos tratando más problemas que soluciones. Si lo leemos como un arte poética, vemos que la reflexión acerca del lenguaje se aparta de la idea de ensayo, por lo tanto, habría que re-configurar la noción de ensayo que estamos proponiendo. Pero también hay que pensar que este poema nos puede ayudar a conformar una poética del ensayo, ya que nos ofrece marcas para dilucidar otros puntos de vista, otras maneras de concebir la palabra literaria en la reflexión ensayística.

El poema lleva al extremo la pregunta que Beckett se ha estado realizando no sólo durante toda su obra en general, sino también a través y en forma más particular de toda su escritura ensayística.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Voltaire, "Carta al Conde de Tressan" (21-VIII- 1746) en *Páginas amenas de un filósofo*, Buenos Aires: Elevación, 1948, p.91.
- <sup>2</sup> Montaigne, *Ensayos*, París: Garnier, s/d, p. LXV.
- <sup>3</sup> Nicoll, Eduardo, "Ensayo sobre el ensayo" In: *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid: Tecnos, 1961, p. 208.
- <sup>4</sup> Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila, 1991, "Introducción polémica" p. 15.
- <sup>5</sup> Adorno, Theodor, "El ensayo como forma" en *Noías sobre literatura*, Barcelona: Ariel, 1962, p.27.
- <sup>6</sup> Cf. Marichal, Juan, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid: Alianza, 1984, p.15.
- <sup>7</sup> Huxley, Aldous, *Collected Essays*, New York: Bantham Books, 1960, "Preface" p. v. (La traducción me pertenece)
- <sup>8</sup> Sánchez Blanco, Francisco, *El ensayo español. El siglo XVIII*, Barcelona: Crítica, 1997, pp.14 y ss.
- <sup>9</sup> Ibidem, p.27.
- <sup>10</sup> Beckett, Samuel, *Disjecta*, London: Calder, 1983.
- <sup>11</sup> Beckett, Samuel, *Ibid.*, p. 7.
- <sup>12</sup> Beckett, Samuel, *Ibid.*, pp. 19 – 33.
- <sup>13</sup> Publicado por Silvia Beach en París, bajo el sello de su editorial Shakespeare & Co.
- <sup>14</sup> Beckett, Samuel, *Ibid*, p.19.
- <sup>15</sup> Cf. Beckett, Samuel, *Ibid*, p.21.
- <sup>16</sup> Beckett, Samuel, *Ibid*, p. 27.
- <sup>17</sup> Beckett, Samuel, *Ibid*, p. 27.
- <sup>18</sup> Beckett, Samuel, *Proust*, Madrid: Nostromo, 1975.
- <sup>19</sup> Beckett, Samuel, *Ibid*, p.12.
- <sup>20</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>21</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.*, p.69.

<sup>22</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.*, p.69.

<sup>23</sup> El término "borroso" pensado para el límite entre los géneros lo tomo de Laura Cerrato quien lo adaptó del concepto científico de "lógica borrosa".

<sup>24</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.*, utilizo la traducción al inglés realizada por Martín Esslin, p. 170.

<sup>25</sup> Beckett, Samuel, *Op. cit.* p. 171.

<sup>26</sup> Barth, John, "Literatura del agotamiento" en Alazraki, Jaime (ed.) *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus, 1976, p. 170 y ss.

<sup>27</sup> Beckett, Samuel. *Op. cit.* p. 139.

## PENSAR EL SER DEL SILENCIO

ELINA MONTES

From time immemorial rumor has it or better still the  
notion is abroad that there exists a way out.

*The Lost Ones*

### 1. Introducción o de cómo fuimos engañados

... el lenguaje es el diablo que ha tomado a los hombres el corazón, prometiéndoles frutos del árbol del conocimiento. El lenguaje ha roído el corazón como una enfermedad cancerosa; pero, en lugar de conocimientos, ha regalado a los hombres palabras para las cosas, etiquetas para botellas vacías, sonoras rechiflas como contestaciones al gemido eterno.<sup>1</sup>

Caída en el lenguaje y el error inicial: confundir palabra con conocimiento. El hombre fue expulsado por un error de interpretación, pensar que subsistía aún una identidad entre las palabras y las cosas. El Árbol del Bien y del Mal una vez nombrado ya se había convertido en artificio, el conocimiento había retrocedido y en su lugar se había instalado la palabra. La caída en el tiempo, tal como lo explicita Cioran, se debió a la "incapacidad, además, para discernir lo absoluto en lo inmediato". Y lo inmediato es lenguaje y el hombre lo retuvo entre sus manos creyendo haber pagado con la culpa eterna el precio suficiente para llevarse con él lo absoluto. "Absoluto" es todo aquello que desconoce de límites: el lenguaje es un límite. Wittgenstein lo supo y quiso diferenciarse de Mauthner probablemente por temerle al vacío. Wittgenstein es un héroe trágico luchando por no llegar al corazón del laberinto aun sabiendo que ésa es la única meta. Leemos en el Prólogo al *Tractatus*:



... para trazar un límite al pensamiento tendríamos que ser capaces de pensar ambos lados de este límite, y tendríamos por consiguiente que ser capaces de pensar lo que no se puede pensar.<sup>2</sup>

Lo que no se puede pensar, en términos de Wittgenstein, es lo que no se puede decir. Parte de las dificultades que tuvo en publicar el *Tractatus* también se debieron a sus declaraciones ante los posibles editores de que lo esencial de su obra radicaba en lo no dicho: "[consta] de dos partes: la que está escrita, y de la que no está escrita y precisamente esa segunda parte es la más importante."<sup>3</sup>

Si nos posicionamos en el campo intelectual especializado de la lógica teórica del momento (cuyos principales exponentes Frege y Russell no alcanzaban a comprender las proposiciones wittgenstenianas) que se constituía en el receptor privilegiado pero esquivo de la obra, podemos entender el espanto de los editores ante la afirmación de que ese extraño opúsculo carecía, precisamente, de lo esencial. Anécdotas. Lo que pareciera surgir de los intercambios entre Wittgenstein y sus colegas a la hora de dar cuenta del significado del *Tractatus* como obra integral es esa imposibilidad del autor de poder admitir que al imponer límites lógicos estrictos al uso del lenguaje filosófico había construido una valla de exclusión. De lo que se trata es de lo que no se puede decir. Wittgenstein había dado un salto al vacío pero no pone énfasis en él, en la diferencia entre decir y mostrar que nunca alcanza a definir cabalmente está el reconocimiento de la soledad metafísica del hombre y de su estado esencial de indecibilidad. El lenguaje lógico describe al mundo, pero hay un decir condenado al silencio: la esencia del hombre es el silencio. Mauthner ya lo sabía (si puedo asociarlo con Nietzsche no es casual: en el principio de sus enunciaciones se yergue la negación como un grito). El hijo ha prescindido del Padre, puede por ende dudar de la palabra, el hijo puede ya decir sin temor que ha recibido sólo "etiquetas para botellas vacías": Mauthner descubre de este modo el velo que oculta la trampa con la que se puede sostener la lógica de la culpa y del castigo: en el principio de la historia de la humanidad estuvo la palabra, no la cosa. Wittgenstein quizás también lo supo en todo ese tortuoso período de gestación del *Tractatus* pero se empeñó una y otra vez en reponer al Padre, por eso es un trágico. Y lo sabe cuando en su diario escribe:

Es verdad: el Hombre es el microcosmos.  
Yo soy mi mundo.<sup>4</sup>

Afirmación paradójica para alguien que busca ampararse en la Palabra (situación de escritura: frente de batalla de la Gran Guerra entregado a la apasionada lectura del *Resumen del Evangelio* de Tolstoi), y que sin embargo sólo puede reconocer su

esencia solipsista, es decir, al margen de toda palabra. Se reconoce por ende del otro lado del límite del que es posible hablar, más allá del límite erigido por las teorías filosóficas o, para ser más precisos, por la filosofía como sistema. Wittgenstein aborrecía de algo que Mauthner no temía -pero que ambos rechazaban-: del discurrir de la metafísica, espacio reservado para una reflexión sobre la esencia del ser. Ambos indican el silencio como la única alternativa para lo indecible pero las posturas son antitéticas desde el mismo momento en que uno niega y otro afirma la posibilidad de describir al mundo. Aclaro, por un lado si no es posible describir al mundo, tampoco lo es intentar definir la esencia del ser -y aquí se inscribe Mauthner-, por el otro existe una forma lógica de describir al mundo<sup>5</sup> que de todos modos excluye al ser -y aquí nos encontramos con Wittgenstein-. En ambos casos nos hallamos enfrentados a la imposibilidad de nombrar la esencia del ser.

Beckett se inserta como una cuña molesta entre ambas posiciones, molesta por no brindarnos una definición. Molesta por haber sabido captar tan acabadamente esa fluctuación entre ausencia y no existencia de la Palabra dadora de sentido. Molesta para los buscadores de síntesis. Entre Mauthner y Wittgenstein -o con los dos-, para nuestro malestar, se inserta Beckett.

E.: Todas las voces muertas.  
V.: Hacen un ruido de alas.  
E.: De hojas.  
V.: De arena  
E.: De hojas.<sup>6</sup>

Ignoramos, unos de otros, si a nuestro concepto corresponde en el oyente una representación igual a la nuestra.<sup>7</sup>

Todo lo que nosotros vemos podría ser de otro modo.  
Todo lo que nosotros podemos describir podría también ser de otro modo. (5.634)<sup>8</sup>

La historia de la humanidad, a partir de la caída, se funda en el malentendido, y el malentendido es lenguaje. Al confundir lenguaje con conocimiento, construimos nuestra morada en la incertidumbre, en el no-saber de la palabra, condenados al estribillo eterno que repite el cómo pero calla el qué.

## 2. El escepticismo filosófico o cómo pensar el engaño

Debemos a Linda Ben-Zvi<sup>9</sup> el haber tan claramente expuesto las marcas que la lectura de Mauthner dejaron en la escritura de Samuel Beckett. Pero el artículo de Ben-

Zvi me parece ineludible es mayormente por el hecho de ofrecerle al estudioso de la obra de Beckett un inusual acercamiento a la obra del filósofo austriaco. Y cuando digo inusual pienso en las dificultades de acceso a ediciones integrales de la *Kritik* tanto en su idioma original como en traducción (la obra en efecto no ha sido traducida al inglés y en castellano contamos sólo con una versión reducida, ver nota 1). Ben-Zvi, quien hizo un recorrido por los tres tomos de la *Kritik* nos invita a pensar los siguientes puntos como aquellos que conectan a Mauthner con Beckett:

1. Pensar y hablar son una misma actividad
2. Lenguaje y memoria son sinónimos
3. Todo lenguaje es metáfora
4. No hay absolutos
5. El ego es contingente; no existe más allá del lenguaje
6. La comunicación entre los hombres es imposible
7. El único lenguaje debería ser el lenguaje simple
8. Las más elevadas formas de una crítica del lenguaje son la risa y el silencio.

Opino que los mencionados son el mejor punto de partida para abordar la inserción de Mauthner (y consiguientemente de Wittgenstein) en una corriente filosófica que centra su atención -siguiendo a Cloeren<sup>10</sup>- en la *Sprachkritik*, crítica del lenguaje. Esto significa también comenzar a abrir un abanico de intertextualidades conducentes a una comprensión más acabada de las dimensiones y alcances de la poética de Samuel Beckett.

Cuando Linda Ben-Zvi señala la homologación de Mauthner entre pensamiento y habla lo cita como sigue:

no hay pensamiento fuera del habla (esto es, fuera del lenguaje), que pensar es el símbolo muerto de un atributo ostensiblemente mal entendido: su habilidad imaginaria de producir comprensión<sup>11</sup>.

Me parece importante conectar esta aserción de Mauthner con esta otra que Cloeren incluye en su obra:

Language has become *the relative a priori* for us, literally something preceding... the main part of our concepts, those of the inherited language, is a priori, relatively a priori, and since judgments are already contained in concepts, (a central thought in Gruppe's philosophy, H.J.C.) judgments, too, are relatively a priori<sup>12</sup>

Este pequeño ensanchamiento de lo dicho por Mauthner nos permite abordar un tema al que se alude en nuestra "Introducción", es decir la esencia absolutamente ontológica de la palabra lleva al cuestionamiento fundante en el pensamiento mauthneriano de la realidad como un existente del que pueda darse cuenta a través del lenguaje. La pregunta a la que aquí se respondería negativamente es: ¿Existe un afuera del lenguaje? Pero hay también otro cuestionamiento que se refiere a la existencia de absolutos. El lenguaje, dice Mauthner, se ha vuelto "the relative a priori". Es lo que antecede, lo que antecede a la palabra es la palabra. Y al mismo tiempo lo que antecede también es lo absoluto de lo relativo, lo que equivale a decir que sólo contamos aproximaciones, con oscilaciones. En el lenguaje se asienta, desde el principio la imposibilidad de afirmar verdades absolutas, la posibilidad de nombrar aquello que ilusoriamente se presenta como un afuera de la palabra. Dicho de otro modo, la palabra no nombra al mundo sino que se nombra a sí misma. No podemos dejar de mencionar otro de los temas que emerge de la segunda cita de Mauthner y que nos conecta con el debate entre realismo nominalismo. Si bien no es este el ámbito para una exposición in extenso de esta problemática, la misma convoca a algunas reflexiones. Pensemos, al respecto, las siguientes citas:

En un principio era la palabra. Con las palabras encuéntranse los hombres en el comienzo del conocimiento del mundo, y allí permanecerían si en las palabras permanecieran<sup>13</sup>

una proposición únicamente puede decir *cómo* es una cosa, pero no *qué* es una cosa" (3.221)<sup>14</sup>

Lo que se nos hace evidente aquí es la relación conflictiva entre palabra y mundo, palabra y conocimiento a la que aluden ambos autores y que está inserta, como dijéramos, en un debate que ocupó a la filosofía desde sus inicios y que se conoce como disputa entre nominalistas y realistas. La preocupación acerca de las significaciones del lenguaje abarcó, más tardíamente, otra práctica más específica como es la filología. En ambos casos sin embargo se plantea la necesidad de remontar un origen y de encontrar en este camino una supuesta verdad vehiculizada por la palabra. Ducrot y Todorov, señalan que:

Desde sus comienzos, la reflexión sobre el lenguaje procuró determinar si una lengua es una realidad original, imprevisible, irreductible a toda otra realidad extralingüística, o si por el contrario puede explicarse, es decir justificarse parcialmente o totalmente, por el orden natural de las cosas o del pensamiento. La primera tesis es la de la *arbitrariedad lingüística*; la segunda, la de la *motivación*.<sup>15</sup>

Los autores sugieren asimismo que el origen del debate podría sintetizarse con dos proposiciones antitéticas. A "Quien conoce los nombres conoce las cosas", del *Cratilo* de Platón podría responder Protágoras con "El hombre es la medida de todas las cosas". De una verdad intrínseca que atraviesa a la vez al objeto y a su nombre a la relativización que desplaza el punto de vista. De lo universal a lo particular. Estas dos posiciones sientan las bases de una polémica que atraviesa toda la Edad Media y que alcanza a la filosofía moderna y contemporánea, con otras variables, con posiciones extremas y conciliadoras, y fronteras a veces difíciles de determinar. Para una breve definición, consultamos a Ferrater Mora:

Tradicionalmente los universales (*universalia*) fueron llamados *nociones genéricas*, *ideas* y *entidades abstractas*. Se han solido contraponer los *universales* a los *particulares* y estos últimos han sido equiparados con entidades concretas y singulares.<sup>16</sup>

El mismo autor, más adelante, explicita que, en la Edad Media, el problema de los universales reconoce dos posiciones enfrentadas:

1. El realismo. Según el mismo los universales existen realmente; su existencia es además, previa y anterior a la de las cosas o, según la fórmula tradicional *universalia ante rem*. Si así no ocurriera, arguyen los defensores de esta posición sería imposible entender ninguna de las cosas particulares. En efecto, estas cosas particulares están fundadas (metafísicamente) en los universales.....
2. El nominalismo. El supuesto común a todos los nominalistas es que los universales no son reales, sino que están después de las cosas: *universalia post rem*. Los universales son el resultado de lo que los medievales llamaron abstracciones totales.<sup>17</sup>

Aún conscientes de la apretada síntesis que conlleva toda definición provisoria, de lo que se trata, principalmente, es de traer -atraer- hacia los textos que nos ocupan un espesor -que la mayoría de las veces una lectura de superficie soslaya-, de todas las posibles intertextualidades que puedan detectarse como confluyentes. Volviendo ahora a las dos citas de Mauthner que encabezan este capítulo, cuando se dice "no lo pienso fuera del habla" y "Language has become *the relative a priori* for us" nos podemos preguntar acerca del lugar que ocupa el lenguaje para el filósofo alemán. Mauthner era un empirista y como tal no ponía en duda la existencia de una realidad exterior al sujeto, pero lo que sí negaba es la posibilidad de que esa realidad pudiese manifestarse a través del lenguaje. Creemos por lo tanto entender que el *relative a priori* al que se refiere ha fagocitado sea al *universalia ante rem* como al *universalia post rem*. Si lo que antecede a todo acto de enunciación son palabras

incrustadas en anteriores actos de enunciación, lo que el hombre tiene a su alcance es sólo la posibilidad de adquirir una habilidad actualizada por el aprendizaje, una colección más o menos extensa de *etiquetas* que de modo alguno arrastran consigo las supuestas iluminaciones del conocimiento.

El lenguaje, pues, -aclara Mauthner- no es más que una totalidad gráfica y esquemática basada en los sonidos percibidos por los antecesores hasta hoy. Y ya podemos examinar las palabras con la lógica más afinada; nunca saldremos de su contenido, pues no son más que una colección de material viejo o anticuado, precisamente.<sup>18</sup>

El lenguaje es una "ilusión social"

dondequiera que nosotros hagamos la prueba para descubrir la esencia del conocimiento, allá se mostrará ella tan precisa como el lenguaje, ya como un fenómeno social o quizás como una social ilusión.<sup>19</sup>

Justamente dice Wittgenstein:

A la base de toda moderna concepción del mundo está la ilusión de que las llamadas leyes naturales sean la explicación de los fenómenos naturales. (6.371)<sup>20</sup>

... el sistema moderno quiere aparentar que *todo* está explicado. (6.372)<sup>21</sup>

El mundo es independiente de mi voluntad. (6.373)<sup>22</sup>

La naturaleza ilusoria del lenguaje nos hace caer en la tentación de creer que el hombre es el puente adecuado entre la realidad y su esencia, asentado en esta ilusión. En el mundo del hombre ha construido sistemas de pensamiento para desentrañar aquello que rehuye toda afirmación e ilusoriamente también ha creído encontrarse en el camino del conocimiento. Lo que Mauthner hace es descorder el velo para darnos la estructura vacía y la íntima dependencia entre ésta y las actividades de pensamiento.

La *relativa* es un término acuñado por Mauthner, quien lo usa en el sentido de un término que instala la supuesta relación unívoca entre lenguaje y realidad, ocultando el carácter metafórico de la palabra que, de hacerse evidente, volvería ficticia tal relación. El término que se afirma en un uso del lenguaje como hábito y que no hace sino expandir la superstición de la palabra". Es por eso que Mauthner entiende que la filosofía debe ser, fundamentalmente, una crítica del lenguaje y la epistemología un modo de mantenerse alerta sobre las nubes que, históricamente, envuelven toda palabra".

La pregunta que se instala es ¿Qué decimos cuando hablamos? ¿Cuál debería ser nuestra actitud ante la necesidad del decir y el deber escuchar?

Mauthner dice: “repartimos palabras como si fuesen dinero sin preguntarnos si en el tesoro existen fondos materialmente tangibles que respalden su valor.”<sup>23</sup> Entre el poder de la palabra y la palabra del poder, ha sido abandonado el individuo a su experiencia, que es (en un sentido ontoteológico), de inadecuación entre la palabra y la cosa, en ese incierto pero constante no-lugar en que el presente exige, en la repetición, la presencia del nombre de la ausencia. Mauthner, en un estilo que recuerda la ironía ácida e impertinente de un Lichtenberg, cita a Voltaire: “Zoroastro ha prohibido comer grifos. *Comment défendre le griffon, disaient les uns, si cet animal n'existe pas? Il faut bien qu'il existe, disaient les autres, puisque Zoroastre ne veut pas qu'on en mange.*”<sup>24</sup>

Un relato que se abre con “En un principio era la palabra” (tal es la cita con la que Mauthner comienza su discursar) señala los alcances de una sujeción y las fronteras de lo cognoscible. Este exordio supone, en la voluntad ontoteológica, toda la energía poética de la palabra: la primacía del lenguaje sobre la cosa. El mismo relato cuenta acerca de una cesión degradada de la capacidad de nombrar, que podríamos pensar como de adecuación óptica entre el nombre y la cosa. Instancia mítica a la que se conoce también como de inocencia adánica y que, como todos sabemos, tuvo incierta duración y prolongado destierro. La fractura entre el mundo y el sujeto es una de las consecuencias implicadas en la caída en el tiempo, otra la actitud deseante de que la palabra pueda retener la identidad de la *imago* pristina.

Más allá del lenguaje —dice Mauthner— vemos el mundo de la realidad, en el que no puede suceder nada más que lo necesario (...) lo que los hombres hablan jamás puede contribuir al conocimiento del mundo. El que habla sólo aprende de memoria su percepción; el que escucha, no puede experimentar más de lo que sabe, de lo que ya está contenido en su vocabulario (...) Lo nuevo solamente puede percibirse y mostrarse. No puede ser dicho<sup>25</sup>

No puedo sino asociar estas palabras con el Wittgenstein del *Tractatus*:

- 4.1212 Lo que se puede mostrar no puede decirse.
- 5.632 El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo.
- 6.41 El sentido del mundo debe quedar fuera del mundo. El mundo todo es como es y sucede como sucede.

Creo también necesario recordar que tanto Mauthner como Wittgenstein apelan al silencio como única posibilidad en que el objeto de la experiencia de la diferencia no sea traicionado por el lenguaje.

En el Beckett marcado por la lectura de Mauthner la escritura es una constante exhibición del quiebre con la posibilidad de nombrar la experiencia, de nombrar(se) en la experiencia. Tomamos de Derrida en *Che cos'è la poesia?* lo que creemos ser uno de los recorridos de la poética beckettiana: “... *elipsis*, por ejemplo, o *elección*, *corazón* o *erizo*, te habrá hecho falta dismantelar la memoria, desarmar la cultura, saber olvidar el saber, incendiar la biblioteca de las poéticas”. Recorrido que podríamos comenzar a fechar con (*W*)*horoscope* en un trayecto que abarcará los diversos abordajes genéricos para sumergirse en lo transgenérico y que nos impone un final obligado en ese último poema, *Comment dire*, cuyo título *per se* nos deja, siempre e inermes, en el umbral de la pregunta primera.

## NOTAS

<sup>1</sup> Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, México: Juan Pablos, 1976, p. 89. Es necesario aclarar que la edición castellana de la obra de Mauthner reúne sólo algunos pasajes sin aclarar a qué tomo pertenecen. Contamos pues tan sólo con fragmentos escogidos por el traductor.

<sup>2</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza Editora, 1981, p. 31.

<sup>3</sup> Carta a Ficker citada por Ray Monk en *Ludwig Wittgenstein*, Barcelona: Anagrama, 1994, pp. 176-177.

<sup>4</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Diario filosófico (1914-1916)*. México: Planeta, 1986, p. 142. Esta notación es del 12.10.16 y se convertirá en la proposición 5.63 del *Tractatus* bajo la forma: “Yo soy mi mundo. (El microcosmos).”

<sup>5</sup> Es necesario en este punto recordar que cuando Wittgenstein se refiere a un lenguaje para la descripción del mundo subraya una y otra vez que este lenguaje sólo podrá decir *cómo* es la cosa y no *qué* es. Para la esencia, en efectos, no existe lenguaje, el *qué* se muestra y no puede ser dicho.

<sup>6</sup> Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets, 1991, p. 80.

<sup>7</sup> Mauthner, F. *Op.Cit.*, p. 64.

<sup>8</sup> Wittgenstein, L. *Tractatus* ..., p. 165.

<sup>9</sup> Ben-Zvi, Linda. "Samuel Beckett, Fritz Mauthner y los límites del lenguaje" en *Beckettiana* 5, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996.

<sup>10</sup> Cloeren, Hermann. *Language and Thought, German Approaches to Analytic Philosophy in the 18th and 19th Centuries*. New York: Walter de Gruyter, 1988.

<sup>11</sup> Ben-Zvi, *Op. Cit.*, p. 33

<sup>12</sup> Cloeren, Hermann. *Op. Cit.* p. 218. Las bastardillas son nuestras. "El lenguaje se ha vuelto para nosotros el a priori relativo, literalmente algo que precede... la parte principal de nuestros conceptos, los que derivan del lenguaje heredado, es a priori, relativamente a priori y puesto que nuestros juicios están ya contenidos en los conceptos (un pensamiento central en la filosofía de Gruppe, H.J.C.), los juicios también son relativamente a priori".

<sup>13</sup> Mauthner, Fritz. *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>14</sup> Wittgenstein, L. *Op. Cit.*

<sup>15</sup> Ducrot-Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1985, p. 157.

<sup>16</sup> Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía de bolsillo*. Buenos Aires: Alianza, 1992, p. 737.

<sup>17</sup> Ferrater Mora, J. *Op. Cit.*, p. 738.

<sup>18</sup> Mauthner, F. *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>19</sup> Mauthner, F. *Ibid.*, p. 45.

<sup>20</sup> Wittgenstein, L. *Op. Cit.*, p. 195

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>23</sup> Citado por Gershon Weiler en *Mauthner's Critique of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970, p. 139.

<sup>24</sup> Mauthner, F. *Op. Cit.*, p. 159. [¿Cómo prohibir comer grifos, decían unos, si estos animales no existen? Lo que pasa es que existen, contestaban los otros, ya que Zoroastro los ha prohibido].

<sup>25</sup> *Mauthner, F. Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Ullstein, 1982, Tomo II, p. 309 (este pasaje ha sido traducido por la Lic. Ana María Cartolano).

## BECKETT Y LOS PINTORES II: VIDA Y OBRA MARÍA INÉS CASTAGNINO

Hace un tiempo, al encarar parte de una investigación centrada en Samuel Beckett y su relación con otras disciplinas artísticas aparte de la literatura, me vi en una disyuntiva ante la necesidad de hacer constar el tema que me ocupaba. ¿Cómo enunciarlo: Beckett y la pintura o Beckett y los pintores? Hablar de los pintores tal vez resultara inadecuado por cuanto a Beckett, según se desprende de sus ensayos, le concierne más el artista en general que el pintor en particular; pero a la vez la afinidad artística lo une a pintores particulares como Jack Yeats o los hermanos Van Velde, y sin este interés específico difícilmente hubieran surgido de Beckett los ensayos sobre pintura. Por otra parte, hablar de la pintura tampoco era la solución, por cuanto Beckett afirma en uno de sus ensayos que no hay pintura sino cuadros<sup>1</sup>, oponiéndose así a la entidad abstracta de la pintura; a la vez, no obstante, se interesa por los procedimientos pictóricos, a los que en algunos casos considera más avanzados que los literarios en lo que hace a la conciencia de sí mismos. Dejar ahora constancia de esa disyuntiva no es ajeno al cuerpo de aquella investigación, ya que la misma osciló entre lo general y lo particular, pretendiendo seguir en la medida de las posibilidades las idas y venidas de Beckett en el mismo sentido. Estos dos extremos se vieron materializados en los textos por los que comenzó aquella investigación: las biografías de Beckett escritas por James Knowlson<sup>2</sup> y Anthony Cronin<sup>3</sup>, por una parte, y los ensayos sobre pintura escritos por Beckett y editados como parte de la colección titulada *Disjecta*<sup>4</sup>, por otra. Puesto que me he referido anteriormente a los ensayos<sup>5</sup> en esta misma publicación, me referiré a continuación a algunos de los resultados del trabajo sobre la biografía de Beckett.

## Beckett y los pintores: la biografía

La lectura de la biografía de Beckett obedecía al interés de rastrear el aspecto particular de la relación entre Beckett y la pintura: su relación con los pintores. La forma más apropiada de realizar este trabajo habría sido mediante el acceso directo a materiales tales como los diarios o la correspondencia de Beckett, ya que es en este tipo de escritura donde se encuentran las alusiones más directas de nuestro autor al universo de las artes pictóricas. Ante la imposibilidad de tener acceso a estos materiales, trabajé con dos de las biografías más exhaustivas y reconocidas de Beckett: *Damned to Fame*, de James Knowlson, y *Samuel Beckett: the Last Modernist*, de Anthony Cronin. El texto de Knowlson se destaca por lo detallado de su desarrollo y lo profundo de su documentación, y por el hecho de que Knowlson contó con la anuencia y la colaboración de Beckett para escribirlo. También es notable en el punto de vista adoptado por el biógrafo, ya desde el título elegido para la obra, la admiración y el cariño del lazo de amistad que lo unía al biografiado. En el caso de la biografía de Cronin, publicada con pocos meses de diferencia respecto a la de Knowlson, la relación personal entre el autor y su sujeto-objeto de estudio es mucho más tenue, y el punto de vista se permite ser más crítico respecto a algunas actitudes u opiniones de Beckett. Algo que también se transparenta desde el título de la obra: "the last modernist" ("el último modernista") presenta a Beckett como la figura que cierra una tendencia literaria antes que como la figura que inaugura una nueva, relativizando los aspectos innovadores de la obra del escritor para su época y relacionándolo directamente con sus antecesores. "Damned to fame" ("condenado a la fama"), en cambio, rescata la idea de que, dadas las extraordinarias características de su producción, Beckett no podría haber dejado de ser una de las figuras descollantes del siglo XX en materia literaria. Este título tiene también matices más íntimos, en tanto Knowlson revela en el texto su propio saber sobre la poca gracia que el excesivo reconocimiento público le provocaba a Beckett. El contraste entre los puntos de vista adoptados por los dos biógrafos elegidos hace que sus textos se complementen en forma interesante.

En ambas biografías puede apreciarse el interés de Beckett por el arte pictórico desde su juventud; la atracción que sentía ante ciertas imágenes en particular, el modo en que ciertos cuadros quedan grabados en su retina y son evocados voluntaria e involuntariamente durante sus procesos de creación literaria; la amistad que lo une a algunos pintores y que pone en duda, citando al mismo Beckett, cuál es el huevo y cuál la gallina<sup>6</sup>, si el afecto por la persona del pintor tiñe la percepción de Beckett de su pintura o si es a la inversa.

## La relación de Beckett con las imágenes en general

Las imágenes son, en la obra de Samuel Beckett, poco menos que una obsesión. El mismo Beckett reconoció, ante James Knowlson, que tal era el carácter de muchas visiones vinculadas con su niñez en Irlanda, identificables en toda su obra, incluso en los textos en prosa más tardíos (imágenes tales como un hombre y un niño caminando de la mano por las montañas o un alerce que reverdece cada año una semana antes que los otros). Podría decirse que, así como el pensamiento consiste eminentemente en lenguaje, la memoria consiste en una sucesión de imágenes a las que podríamos calificar de "complejas" en tanto no son exclusivamente visuales, sino que involucran también sonidos, olores, movimiento: se trataría así de imágenes sensoriales como las que pueden rastrearse en un texto literario. Cada recuerdo es una imagen "compleja". Un arte como el teatro, más que el cine y la pintura, permite generar este tipo de imágenes "complejas".

Al pequeño Beckett le gustaba estar solo, y era feliz cuando podía acurrucarse, primero, con un libro de imágenes o, más tarde, con un libro propiamente dicho para leer. De este modo, en la experiencia vital de nuestro autor, como sucede en realidad en la de cualquier persona, la imagen precede a la palabra. Se aprende a "ver" antes que a leer, como lo sugiere la voz narrativa de "The Calmative" al hablar de las acciones de su padre: "explaining the pictures that were of me already, evening after evening the same pictures till I dozed off on his shoulder"<sup>7</sup>.

Bram Van Velde, el pintor que llegó a ser un gran amigo de Beckett, declaró alguna vez: "Beckett never wrote anything that he had not lived"<sup>8</sup>. Con esto no aludía a una equivalencia simplista entre vida y obra sino a experiencias a nivel profundo, dice James Knowlson. Ahora bien: si vida pasada equivale a recuerdo y recuerdo equivale a imagen, ¿puede decirse que Beckett nunca escribió nada que no haya visto, de alguna manera? Un ejemplo de esto último sería la rotonda que aparece en "Imagination Dead Imagine". La misma surge, según otro pintor amigo de Beckett, Avigdor Arikha, de la visión de la iglesia de Val-de-Grâce que Beckett tenía desde la ventana de su estudio. Pero la imagen original se encuentra miniaturizada en este texto, y la imaginación (equiparada a la visión en la práctica textual) cambia de posición, entra, sale, sube, baja por la rotonda como si fuera un ojo o una cámara en miniatura. James Knowlson nos ilumina respecto a este recurso que Beckett emplea una y otra vez en sus obras: "It was one of the key features of Beckett's aesthetic that what he once described to me as 'the cold eye' had to be brought to bear on a personal experience before it could be used in a work of art"<sup>9</sup>. El precepto de Beckett recuerda la idea literaria según la cual no se debe escribir al calor de la emoción, sino

una vez que la misma ha pasado y puede ser evocada con mayor claridad. Pero aquí lo que debe enfriarse no es la emoción sino la percepción misma, para ser capaz de analizar y diseccionar en cierto modo la imagen compleja.

Como resultado de la acumulación de imágenes complejas que es la memoria, Beckett va constituyendo en su obra distintas "imagerías", distintos conjuntos de imágenes. Una de las más notables es la de la infancia: en ella Beckett abreva abundantemente. Ejemplos integrantes de esta imagería son los siguientes: la pesadilla recurrente en la que un niño tiene que zambullirse en una pequeña piletta distante bordeada de rocas peligrosas (se encuentra en *Company* y es recuerdo de su padre obligándolo a zambullirse en una similar en Dublín); el ir caminando alegre y tranquilamente con su madre por un camino familiar, hacer una pregunta sobre la distancia a la que se encuentra el cielo y recibir una respuesta muy cortante y ser soltado de la mano (esto se encuentra tanto en *Company* como en "The End"); la imagen de un niño pequeño en camión, arrodillado y rezando, que se corresponde con una fotografía del pequeño Beckett arrodillado sobre un almohadón ante el regazo de su madre y que figura en *Comment C'est*. Las imágenes y sonidos de Foxrock, Dún Laoghaire y otros lugares cercanos a su hogar en Irlanda permanecen 'grabados' en la memoria de Beckett; la costa de Dublín con sus faros, muelles, viaductos e islas atraviesa su imaginación e invade su trabajo.

La imagería de la gestualidad también reviste importancia. Como concurrente asiduo al teatro en su juventud, ya a los dieciocho o diecinueve años Beckett estaba intrigado e interesado por el poder de los gestos, que redescubrirá muchos años después al dirigir sus propias obras. La gestualidad de las manos, particularmente, atrae a nuestro autor. De una charla con André Bernold se recuerda que Beckett:

...said that in his own dreams there were no words, only images and forests. They spoke of hands, to which Beckett seemed to devote great attention. He would like to have given an entire play to them, he said, and expressed compassion for people's hands 'at rest after all they have done', remarking on the hands of the old woman on the stairs in *Film* and the lovely hands of Buster Keaton, which he said were his only good memory of the shot<sup>10</sup>.

La imagería de la religión es también un aspecto de peso en la obra de Beckett, que pese a no ser practicante ni creyente tenía un conocimiento y una preocupación profundos por las imágenes religiosas. En la obra televisiva "Nacht und Träume" hay una imagen que evoca a la Virgen, el Cristo o el arcángel que suele aparecer en una esquina de las pinturas religiosas, al igual que el cáliz o el paño sudario; un

camarógrafo recordaba que, durante la filmación de esta obra, Beckett dijo que el momento en que las gotas de transpiración son secadas del rostro del personaje alude a la Verónica secando el rostro de Cristo. Cuando el pintor Louis le Brocqy diseñó el set para una producción de *Godot* en 1988,

For his benefit Sam drew a sketch of the tree on a sheet of paper, a cross with slightly raised arms on a gently undulating ground. When Anne raised the question of the cross and its deep Christian symbolism, Beckett shrugged and chuckled, implying that since the cross had so much symbolism, why not use it?<sup>11</sup>

La postura es paradigmática del siglo XX: se puede aprovechar la imagería religiosa sin que esto implique tener fe, e incluso más bien implicando lo contrario (porque no se tiene fe se la puede emplear como mero motivo artístico).

Pero las imágenes están necesariamente supeditadas al sentido de la visión. En su madurez, los problemas de visión que Beckett experimentó (fundamentalmente dobles cataratas y pérdida de la visión lateral) lo perturbaban seriamente por revivir en él los espectros de la ceguera y la dependencia, que recordaba haber vivido de cerca a través del escritor James Joyce, cuyo círculo el joven Beckett había frecuentado. A través de esos problemas físicos Beckett desarrolló una clara conciencia de los límites de la visión y de uno de sus efectos más perversos: lo difícil que es captar dichos límites cuando la visión se deteriora gradualmente. Como consecuencia de esta dificultad, la percepción distorsionada es la "verdad" para el sujeto, algo que Beckett hizo notar en su obra ya desde títulos como *Mal Vu Mal Dit* ("mal visto, mal dicho"). La percepción visual determina entonces la expresión literaria.

#### La relación de la obra de Beckett con la imagen

Pero la imagería de la pintura, del universo pictórico existente conocido por Beckett, es la que se destaca en su obra. Tanto en Dublín, Londres y París como en otros lugares visitados, nuestro autor frecuenta los museos y las galerías de arte ávido de pinturas y conocimiento. Beckett demuestra tener memoria fotográfica: era capaz de comparar mentalmente entre pinturas de distintos períodos vistas en distintos lugares y momentos. Por sus lecturas y sus viajes, nuestro autor tenía la cultura y el discernimiento de un conocedor, particularmente respecto a pintura holandesa del siglo XVII. En sus cartas y cuadernos de viaje escribía con entusiasmo sobre los cuadros vistos, y a la vez anotaba detalles de fechas, escuelas e influencias tomados de los catálogos: es lo único que considera que puede saber realmente sobre pintura, lo cual implica en cierta medida una visión del conocimiento humano.

I am not interested in a 'unification' of the historical chaos any more than I am in the 'clarification' of the individual chaos, and still less in the anthropomorphisation of the inhuman necessities that provoke the chaos. What I want is the straws, flotsam, etc., names, dates, births and deaths, because that is all I can know. (...) I say the background and the causes are an inhuman and incomprehensible machinery and venture to wonder what kind of appetite it is that can be appeased by the modern animism than consists in rationalising them. Rationalism is the last form of animism. Whereas the pure incoherence of times and men and places is at least amusing <sup>12</sup>.

Para Knowlson, Beckett prefiere las cronologías y los detalles (es decir, lo individual) antes que el análisis amplio de motivos o movimientos: esto remite a una aceptación de la incoherencia y el caos en la vida humana unida a la desconfianza ante los intentos de racionalizar y dar forma a este caos, lo cual anticipa comentarios posteriores de Beckett sobre forma y contenido en arte moderno.

Algunos de los cuadros vistos en sus visitas quedan firmemente grabados en la mente de Beckett, lo cual sorprende menos si se piensa que, según Avigdor Arikha, nuestro autor podía pasarse hasta una hora frente a una sola pintura mirándola con gran concentración, absorbiendo hasta los mínimos detalles; 'leyéndola', en cierto modo. A menudo, más tarde Beckett era capaz de rescatar lo que había de narrativo en un cuadro, o sus aspectos más humanos: eso es lo que recuerda más patentemente. Luego descubrió que podía abreviar en estas imágenes para su escritura, como lo hacía natural e inconscientemente con sus recuerdos; a veces percibía la influencia y a veces no. Pero de todos modos, esas imágenes se ven transformadas por un acercamiento a la palabra.

Como ejemplo de la influencia, podemos mencionar el impacto que ejercieron sobre Beckett las cabezas de Rembrandt que se recortan contra un fondo oscuro, las poderosas composiciones de Caravaggio y el uso de la técnica del "spotlighting" en obras de Adam Elsheimer y Gerrit van Honthorst. En las imágenes de estos artistas hay un empleo particular de luces y sombras, donde el haz de luz no necesariamente apunta al centro de la escena pintada sino que, llamativamente, oscila en la periferia de la misma. Esto equivale a una variante del recurso de la focalización en literatura, que Beckett empleó en forma no sólo literaria sino también práctica, mediante el uso de la iluminación en algunas de sus obras. Recuérdese la luz cenital que ilumina el territorio principal del protagonista de *Krapp's Last Tape*, o la alternancia de luces en "Play". Este empleo de luces y sombras es característico de la pintura flamenca del siglo XVII, en la que Beckett era muy versado.

En obras tempranas de Beckett, una pintura particular suele servir como punto de comparación. Uno de sus cuadros preferidos era la *Pietà* de Perugino. Cuando lo vio por primera vez lo estudió literalmente durante horas, y le pareció encantador:

A clean-shaven, potent Xist and a passion of tears for the waste. The most mystical constituent is the ointment pot that was probably added by Raffaella. Rottenly hung in rotten light behind this thick shop window, so that a total view of it is impossible, and full of grotesque amendments. But a lovely cheery Xist full of sperm, and the woman touching his thighs and mourning his secrets <sup>13</sup>.

En la historia "Love and Lethe" del volumen *More Pricks Than Kicks*, Beckett prefiere no describir a la muchacha Ruby Tough sino simplemente compararla con la Magdalena de la *Piedad* de Perugino, "always bearing in mind that the hair of our heroine is black and not ginger"<sup>14</sup>. De un modo similar se describe a la Smeraldina-Rima, personaje basado en su prima Peggy Sinclair, en la novela *Dream of Fair to Middling Women*: "She was the living spit he thought of Madonna Lucrezia del Fede. (...) We suppose we can say she looked like an ulula in pietra serena, a parrot in a Pietà. On occasions that is"<sup>15</sup>. En estas descripciones en términos pictóricos, mediante la imagen y la alusión el narrador trata de transmitir el impacto causado por la señorita en cuestión sobre el personaje de Belacqua, con una evocación de asociaciones subjetivas. Otra frase que describe a la Smeraldina es "Botticelli thighs" ("muslos de Botticelli"). La novela temprana *Murphy* también se vale de este tipo de recursos.

A medida que la escritura de Beckett evoluciona, las alusiones se vuelven menos precisas, menos alusivas por así decirlo, más evocativas: no se menciona una pintura en particular, pero se la recrea indirecta y quizás involuntariamente. El ejemplo más claro es *Esperando a Godot*: la concepción visual de la obra fue inspirada, según el mismo Beckett, por una pintura de Caspar David Friedrich (inspiración que se hace más evidente en las escenas finales de cada acto, con la luna en el cielo). Beckett le dijo a Ruby Cohn en 1975, viendo una colección de cuadros de Friedrich en Berlín, que la pintura *Mann und Frau der Mond betrachtend* ("Hombre y mujer observando la luna") era la fuente de inspiración de *Godot*, pero tal vez se estaba confundiendo, ya que en otras ocasiones se refirió del mismo modo ante amigos a *Zwei Männer betrachten der Mond* ("Dos hombres observando la luna"), que es una pintura muy conocida por los libros de reproducciones de Friedrich. De todos modos, las dos pinturas son muy similares en su composición y lo dicho por Beckett podría aplicarse a ambas. En uno de sus cuadernos de notas para la producción de *Godot* en Berlín, Beckett anota 'K.D. Friedrich' al lado de la escena final de los actos, donde Didi y Gogo miran la luna. Hay una nota similar en un manuscrito de *Watt*: 'Kaspar David



Friedrich's men and moon' ("hombres y luna de Kaspar David Friedrich"), de modo que probablemente ésta es la pintura que inspiró *Godot* y no la del hombre y la mujer. La acotación en *Watt* también indica que la influencia de las pinturas de Friedrich no se limita a *Godot*. A la vez la figura de los dos vagabundos de la mano recuerda a dos pinturas de Jack Yeats, pintor irlandés cuya obra Beckett admiraba. *The two travellers* (visto probablemente por Beckett en el estudio de Yeats al pasar por Irlanda en 1945) y *Men of the plain* (que Beckett pudo haber visto en 1947 o 48)

Muchos otros textos de Beckett pueden vincularse de una u otra manera con las pinturas que este autor había conocido en sus viajes. La imagen inspiradora de *That Time* puede haber sido la de los múltiples grabados hechos por William Blake de Job o de Dios Padre. Los paisajes en los que se desarrolla la narración tienen un tratamiento literario similar al de un paisaje impresionista, con luz de sol y cielo azul. Beckett escribe en el manuscrito: "To the objection visual component too small, out of all proportion with aural, answer: make it smaller on the principle that less is more"<sup>16</sup>. El comentario sugiere la conciencia de Beckett respecto a la potencia del despojamiento, tanto a nivel de escritura como auditivo y visual. De hecho, si bien muchas de las pinturas que lo inspiran son figurativas, al trasladarlas a la escena o al texto Beckett tiende a reducirlas a su mínima expresión o a concentrarse en algunos de sus detalles, sometiéndolas a un tratamiento donde la disminución las potencia. Este autor dedica una atención a los detalles visuales tan minuciosa como la de uno de los maestros flamencos a los que tanto admiraba, pero sus imágenes, inspiradas por pintores de siglos anteriores al siglo XX, surgen como muy modernas y post-expresionistas por su 'crudeza' y porque Beckett las distorsiona (por ejemplo, aislando una parte del cuerpo como la boca o la cabeza, o reduciendo la sustancialidad de la figura). También contrapone la vista con el sonido, introduce ambigüedad en nuestras percepciones y desafía la certeza del espectador respecto a lo que cree estar viendo.

En otros casos, imágenes pictóricas almacenadas en la memoria de Beckett se combinan con sus propias concepciones respecto al fenómeno de la visión. *Ghost Trains*, por ejemplo, tiene la forma de un conjunto complejo de variaciones sobre apariencias y realidades donde nada es del todo lo que parece. La habitación es descrita como una simple habitación, pero lo que se ve dentro de ella son imágenes no "naturales" (formas rectangulares prácticamente abstractas y no funcionales). A su vez, en una producción que dirigió el mismo Beckett para Alemania, el hombre sentado es presentado como una figura casi abstracta. La voz femenina parece indicarle a la cámara qué debe ir mostrando, pero a veces la cámara se mueve independientemente de su comentario. Incluso parece anticipar o indicar los movimientos del hombre.

ocasionalmente, aunque a veces se equivoca. Durante el viaje a Alemania, la visita a Brunswick fue hecha expresamente para ver una colección de pinturas. Allí vio el autorretrato de Giorgione, que le quedó grabado en la mente durante años: una imagen que lo obsesionaba y que volvió a visitar varias veces. Se trata de un rostro con expresión meditativa y angustiosa a la vez, que emerge de la oscuridad: una imagen dramática similar a las que se encuentran en *That time*, *Rockaby* o *What where*.

Cuando Beckett estuvo involucrado en la puesta en escena de sus escritos, quedó en claro que las formas, movimientos y sonidos le importaban tanto como las palabras en sí. El trabajo de Beckett sobre *Footfalls* junto a Billie Whitelaw y sobre *That Time* junto a Donald MacWhinnie tiene una cualidad pictórica y escultural que parece sugerir que durante dicho trabajo resurgieron recuerdos de cuadros, dibujos y pinturas. Por ejemplo, Beckett ajustó una y otra vez la posición de los brazos y manos de Billie Whitelaw hasta que se asemejaron sorprendentemente (y no sabemos si voluntariamente o no) al cuadro *The Virgin of the Annunciation* de Antonello di Messina que lo había impresionado mucho en la Alte Pinakotek de Munich 40 años antes. Pero mientras en ese cuadro el rostro de la virgen es calmo y sereno, el de la figura de Beckett es una imagen torturada y dolorida con manos como garras. Con una capacidad de percepción, la actriz Billie Whitelaw ha admitido que, cuando trabajaba,

I felt like a moving, musical, Edvard Munch painting - one felt like all three - and in fact when Beckett was directing *Footfalls*, he was not only using me to play the notes, but I almost felt like he did have the paintbrush out and was painting, and, of course, what he always has in the other pocket is the rubber, because as fast as he draws a line in, he gets out that enormous india rubber and rubs it all out until it is only faintly there<sup>17</sup>.

Hay elementos pictóricos que pueden ser rastreados en *Rockaby*, notablemente el cuadro conocido como *Whistler's mother* o la figura de Madame Roulin en *La classe* de van Gogh (dos cuadros sugeridos por Enoch Brater en el texto titulado *Sound and minimalism: Beckett's late style in the theatre*), o incluso *Margaretha Trip (Theor)* de Rembrandt, un cuadro de contrastes claros y oscuros que Beckett veía expuesto en la National Gallery de Londres. También puede mencionarse la pintura de Jack Yeats de una mujer anciana sentada junto a una ventana con la cabeza caída sobre el pecho (titulado *Sleep* y reproducido en un catálogo de una exhibición de arte que se encontraba en la biblioteca de Beckett). Ensayando *Godot* en Berlín, surgieron tensiones por el motivo habitual cada vez que Beckett estaba involucrado en la puesta: el autor tenía una clara imagen mental de lo que debía ser la obra, y la

realidad nunca estaba a la altura de esa imagen por muy buenos que fueran los actores. Beckett ya había llegado a Berlín con una serie de anotaciones sobre cómo debía ser la obra, incluso con diagramas. Esto no le impidió desarrollar gags visuales en el momento con la colaboración de los actores, pero el resultado final se pareció sorprendentemente a lo que había llevado anotado de antemano. Ya cumplidos los 70 años, Beckett aceptaba de vez en cuando la invitación a dirigir alguna de sus obras que no hubiera dirigido aún para que existiera por lo menos una producción de cada una de sus obras tal como él la visualizaba.

De vacaciones con su mujer Suzanne Deschevaux, la vista recuperada gracias a una operación le permitió a Beckett apreciar el famoso cuadro *Beheading of St John the Baptist* de Caravaggio en el oratorio de la Catedral de San Juan en Valetta (Malta). Pasó más de una hora observándolo, y consideró que eso solo había hecho que todo el viaje valiera la pena. Este cuadro lo inspira para su siguiente obra, *Not I*: Beckett le dice a Arikha y a Knowlson por separado que el cuadro le sugirió la sorprendente imagen de la boca iluminada y suspensa. En el cuadro las figuras circundantes son casi tan impactantes como la de San Juan con la cabeza a medio cortar: entre ellas hay una mujer junto a Salomé que observa con horror y se tapa los oídos más que los ojos. El rol de esta figura es el más cercano al de la figura encapuchada en *Not I*. En 1975, por razones técnicas, Beckett sacó la figura del auditor; cuando la repuso en 1978, en una producción de París, el gesto del auditor dejó de ser un mero levantar y dejar caer los brazos para convertirse en un taparse los oídos, como si la figura no pudiera soportar más el flujo de palabras de *Mouth*. A la izquierda del oratorio donde está el cuadro de San Juan por Caravaggio hay un cuadro de Mattia Pregi y su estudio de *The blessed Adrian Fortesque* con las manos en la misma posición que las del auditor. No se sabe si Beckett vio este cuadro, y si lo copió consciente o inconscientemente.

En la vejez para Beckett se torna cada vez más difícil escribir sin sentir que emplear palabras implica mentir, y como consecuencia el interés en lo visual y lo musical invade su escritura dramática, que en un principio dependía eminentemente del lenguaje. La imagen siempre había sido importante en las obras de Beckett, y en sus últimas piezas de vejez llega a ser esencial. Para mencionar someramente algunos casos más, puede decirse que en *...but the clouds...* también aparece la preocupación de Beckett por las oposiciones de luz y oscuridad y la permutación de esquemas de movimiento. *Quad*, por su parte, tiene algo muy dantesco en su imaginería. Las figuras se parecen a los grabados realizados por Gustave Doré de Dante y Virgilio en el Infierno. En *Nacht und Traume* el cuarto vacío y oscuro con su rectángulo de luz y su figura de negro a la mesa se asemeja a la pintura holandesa del siglo XIX más explícitamente. En *Catastrophe* tal vez haya también una inspiración pictórica.

Imagen del protagonista remite, aunque sea oblicuamente, a siglos de iconografía de mártires.

Algunos de los colaboradores de Beckett captaban el interés del autor por las imágenes. En la producción alemana de *Endgame*, puesta con la asistencia de Beckett, el actor Horst Bollmann dice que para Beckett lo importante es lo musical, fundamentalmente el ritmo y la coreografía (es decir, el aspecto visual de la música)<sup>18</sup>. La asistente Jocelyn Herbert capta el perfeccionismo de Beckett en todos los aspectos de una puesta en escena, particularmente en los aspectos visuales, y sostiene que sus brazos están compuestas visual y auditivamente<sup>19</sup>. *Ohio impromptu* es, según el crítico Michael Billington, "brilliant minimalist theatre proving that Beckett uses the image like a painter to create images that will haunt you to the grave". La escena en la que transcurre la obra es como un tableau meticulosamente esculpido: las dos figuras con sus cabellos largos y sus abrigos podrían haber sido sacadas de un Rembrandt o de un Vermeer. Billington elogia "Beckett's ability to combine a potent, Rembrandtesque puritan image with language that is complete and allusive at the same time"<sup>20</sup>.

Con el tiempo, el proceso también funciona a la inversa. La pintora Geneviève Asselineau contó la historia de cómo se publicó y por qué lleva ese título el texto *Abandonné*. Aselineau le pidió a Beckett y le pidió un texto que ella pudiera ilustrar; el escritor le llevó inicialmente este texto que según él era lo único que tenía. Entonces pasó largo tiempo observando los estudios de Asse sobre azul y gris y llenos de luz. Hablaron de los hermanos van Velde, amigos de ambos, pero sobre todo permanecieron en silencio. Posteriormente él la visitó varias veces y la vio trabajar en los grabados para el monumento. Fue Beckett quien sugirió llamarlo *Abandonné* y pidió que las letras del título parecieran como esculpidas en piedra: en su camino al estudio de Asse pasaba por un monumento a Ernest Rousselle -presidente de comisión de niños abandonados- y en el monumento había una estatua de un niño descalzo durmiendo en la calle con la palabra 'abandonné' esculpida debajo. Este fragmento después se convirtió en la última parte de un texto mayor que Beckett no completó hasta cinco años más tarde cuando luego se llamó *Pour finir encore*<sup>21</sup>. Aparte de Asse, hubo tres distinguidos colaboradores de Beckett en vida de este último: Louis le Brocq (que trabajó sobre *...but the clouds...*), Jasper Johns (que ilustró *Textes pour rien*) y Avigdor Arikha (además de dibujar la cabeza de Beckett en varias ocasiones, también trabajó sobre *Textes pour rien*).

Esta investigación sobre la biografía de Beckett iluminó otros aspectos de su relación con la pintura, no sólo en lo que hace a su amistad con algunos pintores sino también

a su vinculación con la crítica de arte y la pintura de paisajes en particular; aspectos que merecen un comentario detallado, y que dejaremos para una próxima ocasión.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Beckett, Samuel. "La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon". En *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: John Calder, 1983. Página 123.
- <sup>2</sup> Knowlson, James. *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1997.
- <sup>3</sup> Cronin, Anthony. *Samuel Beckett, the Last Modernist*. London: Flamingo, 1997.
- <sup>4</sup> Beckett, Samuel. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: John Calder, 1983.
- <sup>5</sup> Véase el artículo "Beckett y los pintores: el arte de la crítica" en la revista *Beckettiana*. (Número 9, 2002).
- <sup>6</sup> Beckett, Samuel. "Peintres de l'empêchement". En *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: John Calder, 1983. Página 134.
- <sup>7</sup> Beckett, Samuel. "The Calmative". En *The Expelled and Other Novella*. London: Penguin, 1980. Página 54. "...explicando las imágenes que ya eran más noche tras noche las mismas imágenes hasta que yo me quedaba dormido en el hombro".
- <sup>8</sup> Knowlson, James. *Op. Cit.* Prefacio, página xxi. "Beckett nunca escribió nada que no hubiera vivido".
- <sup>9</sup> Knowlson, James. *Op. Cit.* Capítulo 15, página 384. "Una de las características clave de la estética de Beckett era que lo que él una vez me describió como 'ojo frío' debía ser aplicado a la experiencia personal antes de que se la pudiera emplear en una obra de arte".
- <sup>10</sup> Cronin, Anthony. *Op. Cit.* Capítulo 34, página 570. Beckett "...dijo que sus propios sueños no había palabras, sólo imágenes y bosquejos. Hablaron de las manos, a las cuales Beckett parecía prestar gran atención. Le gustaría haberles otorgado una obra entera, dijo, y expresó compasión por las manos de la gente 'desperdiciando tras todo lo que han hecho', y trajo a colación las manos de la anciana en su"

cañalera en *Film* y las bellas manos de Buster Keaton, que según dijo era su único buen recuerdo de la filmación".

- <sup>11</sup> Cronin, Anthony. *Op. Cit.* Capítulo 36, página 582. "Para ayudarlo Sam bosquejó un árbol en una hoja de papel, una cruz con los brazos ligeramente alzados sobre un terreno suavemente ondulado. Cuando Anne planteó la cuestión de la cruz y su profundo simbolismo cristiano, Beckett se encogió de hombros y rió, implicando que, dado que la cruz tenía tanto simbolismo, ¿por qué no utilizarlo?"
- <sup>12</sup> Knowlson, James. *Op. Cit.* Capítulo 10, página 244. "No estoy interesado en la 'unificación' del caos histórico como no lo estoy en la 'clarificación' del caos individual, y todavía lo estoy menos en la antropomorfización de las necesidades humanas que provocan el caos. Lo que quiero son los restos, las frustraciones, etcétera, los nombres, las fechas, los nacimientos y las muertes, porque eso es todo lo que puedo saber. (...) Yo digo que el fondo y las causas son una maquinaria inhumana e incomprensible, y me aventuro a preguntarme qué tipo de apetito puede ser saciado por el moderno animismo que consiste en racionalizarlos. El racionalismo es la última forma del animismo. Mientras que la pura incoherencia de épocas y hombres y lugares por lo menos es divertida".
- <sup>13</sup> Knowlson, James. *Op. Cit.* Capítulo 6, página 140. "Un Cristo potente, bien definido y una pasión de lágrimas por el desperdicio. El elemento más místico es el que se cubre con unguento que fue probablemente agregado por Raffaella. Pesadamente colado en una pésima luz tras una gruesa vitrina, de modo que la visión total del cuadro es imposible, y lleno de enmiendas grotescas. Pero un hermoso y alegre Cristo, lleno de esperma, y la mujer tocando sus muslos y lamentando sus secretos".
- <sup>14</sup> "...siempre teniendo en cuenta que el cabello de nuestra heroína es negro y no rojo".
- <sup>15</sup> "Ella era la copia viviente, le parecía a él, de Madonna Lucrezia del Fede. Supongo que podemos decir que se parecía a una ulula in pietra serena, un loro de una Piedad. En ocasiones". Lucrezia del Fede era la esposa de del Sarto; el pintor usó el semblante de Lucrezia a varias de las madonnas en sus pinturas.
- <sup>16</sup> Knowlson, James. *Op. Cit.* Capítulo 22, página 602. "Ante la objeción de que el componente visual es demasiado pequeño, desproporcionado respecto al audio, responder: reducirlo en base al principio de que menos es más".
- <sup>17</sup> Knowlson, James. *Op. Cit.* Capítulo 23, páginas 624-625. "Me sentía como la pintura de Edvard Munch con movimiento y música – una se sentía como las tres veces a la vez – y de hecho, cuando Beckett estaba dirigiendo *Footfalls*, no sólo me estaba usando para tocar las notas, sino que yo casi sentía que él tenía un pincel en la"

mano y estaba pintando, y, por supuesto, lo que siempre tiene en el otro bolsillo es la goma, porque ni bien dibuja una línea saca esa enorme goma de borrar que tiene y la borra hasta que sólo se encuentra tenuemente allí”.

<sup>18</sup> Knowlson, James. *Op. Cit.* Capítulo 21, página 551.

<sup>19</sup> Cronin, Anthony. *Op. Cit.* Capítulo 32, página 527.

<sup>20</sup> Knowlson, James. *Op. Cit.* Capítulo 25, páginas 664 y 666. “...brillante teatro minimalista que prueba que Beckett usa el escenario como un pintor para crear imágenes que nos perseguirán hasta la tumba”. Billington elogia “la capacidad de Beckett para combinar una imagen puritana potente, propia de Rembrandt, con un lenguaje que es completo y alusivo a la vez”.

<sup>21</sup> Knowlson, James. *Op. Cit.* Capítulo 22, página 578.

## DIFUSIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE BECKETT EN ARGENTINA A TRAVÉS DE LA REVISTA DE CULTURA *EL ESCARABAJO DE ORO*

(1961-1974)

LUCAS RIMOLDI

Una comprensión históricamente situada de la sólida posición y del carácter de referente canónico que la figura de Samuel Beckett tiene en nuestro campo cultural requiere necesariamente retrotraerse a su temprano arribo a estas latitudes. En este sentido, la manera y hoy casi mítica puesta de *Esperando a Godot* del Elenco de la Facultad de Arquitectura que dirigió Jorge Petraglia en 1956 es señalada por la crítica especializada como punta de lanza del arribo de la neovanguardia al teatro porteño (Pellettieri 2001) y como el primer montaje sudamericano de una pieza beckettiana (Hopkins 2001). Para el contexto rioplatense, Mirza menciona un primer estreno uruguayo cinco años más tarde con *Esperando a Godot*, al que le siguen en 1962 sendos montajes de *La última cinta* y *Fin de partida* y, al año siguiente, *Los días felices* (Mirza 2001: 54).

Hopkins, al repasar estas primeras puestas en escena, recuerda que hasta 1975 el grupo de Petraglia repuso la pieza seis veces (Hopkins 25), lo que sumado a otro montaje de *Esperando a Godot* de 1979 en el Teatro Municipal General San Martín, estrenado en 1983, da un total de nueve subidas a escena de la obra.<sup>1</sup> Zilliacci menciona un total de seis *Godot* profesionales entre 1954 y 1978 en un contexto tan lejano del Río de La Plata como puede serlo el campo teatral de Finlandia (Zilliacci 2001). Estos datos permiten observar la universalización de la dramaturgia beckettiana a partir de aquellas décadas y su incorporación, sincrónica, a sistemas teatrales dispares, a la vez que evidencian, para el contexto latinoamericano, la pro-

nera recepción que tuvo Beckett en Argentina. Su incorporación a nuestro campo cultural, e irradiación desde él, se confirman si recordamos que las traducciones locales, como la de *Esperando a Godot* a cargo de Pablo Palant, fueron de las primeras en realizarse al idioma español.

Luego de repasar estos antecedentes, rescataremos otra vía local de ingreso y dissemination de Beckett, como lo fue una revista de enorme incidencia en el ambiente intelectual argentino de los años 60', efervescentes y artísticamente renovadores: *El Escarabajo de Oro* (1961-1974), dirigida por el escritor Abelardo Castillo. La misma forma parte de un proyecto cultural y editorial más amplio que se inicia con *El Grillo de Papel* (1959-1960) y se completa con *El Ornitorrinco* (1977-1986), la cual comienza a salir en un contexto tan diferente como lo es el de la dictadura militar y cierra el ciclo durante la primavera alfonsinista. Publicaciones de cultura en sentido amplio, estos medios estuvieron consagrados a la difusión de fenómenos de todas las disciplinas artísticas con marcado predominio de la literatura. Con un espíritu crítico despierto y poco solemne, de búsqueda de la sorpresa y la atención del lector y de cambio permanente a lo largo de su historia -con predominio de estos rasgos en *El Grillo de Papel*-, sus páginas desarrollaron debates sobre las nuevas expresiones artísticas y los problemas que presentaban frente a modelos de representación tradicionales. Jean-Paul Sartre constituyó su figura de intelectual modelo, en virtud de su postura político- ideológica y por su capacidad "sociológica", lo que ilustra la afiliación al pensamiento sartreano de un sector importante del campo cultural argentino de la época.

Ya que la figura de Beckett cobra un lugar preponderante en *El Escarabajo de Oro*, centraremos nuestra atención en esta revista. Su calidad editorial puede observarse inicialmente en el hecho de contar como colaboradores permanentes a figuras de la talla de Julio Cortázar, Carlos Fuentes o Juan Goytisol, o haber publicado en sus páginas valiosos inéditos de Franz Kafka o del propio Beckett, entre otros. En lo relativo a teatro, si bien en *El Escarabajo...* la crítica de espectáculos, cuantiosa y de muy buen nivel, y las entrevistas fueron el material fuerte, también hubo otras formas de abordaje y de difusión: encuestas, noticias bibliográficas, reseñas y reseñas de obras (no sólo de creación sino también críticas), y publicación de piezas dramáticas. Asimismo, el interés editorial explícito enfocado en las realidades de América nunca opacó la avidez por intentar una recepción sincrónica de los sucesos y del teatro del mundo.

Así, la edición número uno de *El Escarabajo...*, de 1961, incorpora entre sus noticias bibliográficas reseñas de textos teatrales de la vanguardia europea, como la

firmada por Lilia Gaffuri: "El matrimonio del Sr. Mississippi, teatro de Friedrich Durrenmatt" (*El Escarabajo* Año I, Nº 1, p. 25) y, en el número siguiente: "Teatro completo (Tomo I) y *El rinoceronte* de Ionesco, de Ed. Losada" (*El Escarabajo* Año I, Nº 2, p. 36). Con motivo de estas ediciones, el crítico y co-editor de las revistas Arnoldo Liberman, bajo el pseudónimo de Rosa Axel, traza en este texto una acertada caracterización general de las dramaturgias neovanguardistas, en sintonía con el andamiaje teórico y crítico sobre este tipo de teatro, aún no consolidado en ese momento.<sup>2</sup> En la siguiente entrega se publica "Reportaje a Eugenio Ionesco", breve "falsa entrevista" de una página con las notas de humor y los gestos autorreferenciales propios del escritor de origen rumano, que parece haber formulado él mismo las preguntas. Allí Ionesco se define como un autor de vanguardia -para lo cual remite el término a su etimología militar- y traza algunos breves esbozos teóricos sobre el carácter fugaz de esta poética y su relación con un arte popular (*El Escarabajo*, Año I, Nº 3, p. 23). Estos textos ejemplifican algunas modalidades de contribución propias de la revista en cuanto al proceso de creación de una comunidad receptora de nuevas tendencias teatrales, a la vez que de ampliación del horizonte de sentido general de los lectores que accedían a *El Escarabajo...* a principios de los 60'.

Samuel Beckett es otra figura que captó la atención de este medio, el cual colaborará con su afianzamiento en el campo teatral local. En su nota, expresando su gusto personal, Liberman afirma que Beckett lo seduce menos que Ionesco, ya que le parece desordenado, lo cual tal vez pone en evidencia la escasa familiaridad con una poética aún poco difundida. En cualquier caso compara a ambos autores por su común carácter vanguardista, situándose de esta manera en un lugar crítico afín no sólo al de Esslin sino también al de George Wellwarth -*Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia* (1964), volumen tributario del de Esslin-. Pues ambos ensayistas ubican a estos dramaturgos en el centro del movimiento renovador del teatro del siglo XX, marcando su afín ruptura con las matrices del teatro burgués y realista

El desafío de entender lo que parece una acción sin sentido, el reconocimiento de que el mundo moderno ha perdido su principio unificador, es el origen de la cualidad estremecedora del Teatro del Absurdo... la tensión dramática producida por este tipo de obras difiere fundamentalmente del suspense creado en un teatro que busca principalmente la revelación de personajes objetivos a través del desenvolvimiento de una trama narrativa, rechazando la idea de que el carácter esté basado en una esencia inmutable...<sup>3</sup>

En el número seis de abril de 1962 encontramos un artículo seminal y que se destaca en el historial de estas publicaciones: "La vanguardia diez años después", firmado

por Ángel Rama. En él, el crítico se ocupa de Ionesco y Beckett, sumándoles a Adamov, y en segundo plano, a Schehadé, Vian, Tardieu y Genet, todos negadores del teatro realista y convencional y también incluidos en los estudios de Esslin y Wellwarth recién mencionados. Rama considera a este conjunto de autores la escuela dramática más importante de la época y la denomina “vanguardista escuela dramática de París” o “escuela de París” (recordemos que además de la evidencia biográfica concreta de su radicación en la capital francesa, el proceso de migración geográfico- lingüística de Beckett tiene varios puntos de contacto con el de Ionesco y otros autores de este grupo), términos que –a diferencia del propuesto por Esslin– no lograron imponerse críticamente. Rama postula el surgimiento de Ionesco y Beckett –por cuya obra manifiesta una especial valoración– como una contrapropuesta a las poéticas de Camus y Sartre, para quienes el teatro, según el crítico, es una manera pragmática de actuar sobre el mundo y de conocer la realidad. Esslin y Wellwarth lo consideran “... reflejo de las transformaciones sufridas por la ciencia, la psicología y la filosofía en el último medio siglo.” (Esslin 7) y, contrariamente a lo que podría inferirse de un contraste apresurado con los textos de Sartre, no ven en el absurdo un teatro anti- ideológico. Tampoco Rama, pues finalmente lee desde lo político estas dramaturgias en tanto emergentes de la frustración de las esperanzas sociales generadas durante la resistencia, y del espíritu disgregador de la posguerra, aunque según el crítico el escepticismo de sus autores no es total (*El Escarabajo* Año III, N° VI, p. 17). Es interesante observar cómo, desde un contexto diferente como lo es el de la crítica a la posmodernidad, un teórico como Fredric Jameson ubica a Beckett dentro del antiteatro, vertiente del movimiento de innovación teatral de los 60’ regido según Jameson por la idea de que todo arte es a la vez una *praxis* y una contribución política para un cambio social (Jameson 1999 106-107).

Sin embargo a principios de los sesenta algunos agentes del campo cultural afiliados a la izquierda rechazaban a la vanguardia europea por considerarla ajena a nuestra realidad nacional y al deseado proceso de descolonización cultural que, acompañado de una correlativa renovación teatral, cambiaría la sociedad. Esta postura proponía explícitamente una función orientadora del teatro en relación a los problemas sociales, planteando la necesidad de formas accesibles y “claras” para las clases menos cultas. Así, Onofre Lovero hablaba por aquellos años del teatro como de un buen entretenimiento, simple y no demasiado sutil. En su genuino pluralismo, la revista también recogió opiniones contrarias, como la de la actriz Ina Ledesma o la del ya mencionado especialista Pablo Palant, que debaten con los dichos de Lovero a través de una encuesta colectiva (*El Escarabajo* Año VI, N° 26-27, p. 19).

Retomando la cuestión de la incorporación del autor de *La última cinta de Krapp* al canon, *El Escarabajo...*, fiel a su espíritu divertido o festivo, en una sección humorística denominada “Sine aconseja como leer a...”, hace una presentación gráfica del irlandés. Consiste en una graciosa caricatura de un hombre desaliñado leyendo dentro de un tacho de basura, con un letrero que reza debajo BECKETT (*El Escarabajo* Año I N° 3, p. 9). Alude desde lo visual a los típicos vagabundos que pueblan la obra del escritor, a personajes metidos en cubos de basura como los de *Fin de partida* o *El Innombrable* y al minimalismo de una poética del despojo y los fragmentos.

Otro importantísimo gesto de *El Escarabajo...* fue la publicación en su número aniversario 1959- 1966, en carácter de inédita, de *Play*. La revista la da a conocer como *La Partida* (tal vez por un efecto de eco con la pieza del 54’) y acompaña el texto con un dibujo (*El Escarabajo* Año VI, N° 28, p. 63 a 65 y 68).

En el número siguiente –de lujo, si observamos que además incluye el cuento “Una hermosa mañana para el pez plátano” de J. D. Salinger, una entrevista a T. S. Eliot y reseñas sobre Simone de Beauvoir– continua la difusión de este escritor dando a conocer su trabajo como poeta. “Beckett inédito. 4 poemas” se titula una página que presenta una fotografía –otra manera muy importante de introducirlo– y un breve paratexto bio-bibliográfico con mención de la novelística del autor, con lo cual se destaca una zona de su obra menos conocida que su dramaturgia. La traducción de los poemas la firma Julio Campal. Lo que hay que señalar es que algunas palabras que acompañan a los mismos yerran absolutamente su función de guía al afirmar generalidades que no se ajustan para nada al universo beckettiano: “... la utilización casi mágica que hace del lenguaje, su capacidad para crear ambientes...” (*El Escarabajo* Año VI, N° 29, p. 19).

Puede señalarse por último que en *El Ornitorrinco* no se registran menciones al autor irlandés y, en cuanto a *El Grillo de Papel*, sólo en un número de 1960 el crítico Horacio Salas San Miguel, comentando un espectáculo de teatro leído dirigido por Roberto Villanueva, menciona que éste actuó en la puesta de Petraglia (*El Grillo* Año 2, N° 5, p. 22-23).

Explica Pellettieri que la crítica periodística, en sus funciones mostrativa, difusora y evaluativa, ayuda a establecer puentes entre campos intelectuales centrales y periféricos, y “...resulta fundamental, irremplazable dentro del sistema teatral de las distintas escenas nacionales” (Pellettieri 1992 349-351); de ahí que, en su mencionado estudio sobre el arribo de la neovanguardia, estudie la crítica periodística de la puesta de Petraglia (Pellettieri 1992 57-58). Hopkins reseña un corpus similar, para

concluir: "En esos años, la tenacidad de verdaderos pioneros como los integrantes del Elenco de Arquitectura, debió enfrentarse a las duras resistencias de una crítica teatral que, salvo excepciones, contaba con una escasa formación profesional." (Hopkins 38).

Interesa entonces destacar que medios tan leídos en aquellos años como *El Escarabajo de Oro*, asumieron una actitud diferente hacia autores como el aquí tratado. De manera que, además de la primera puesta local y de los otros sucesivos estrenos (junto a sus respectivas coberturas periodísticas), la presentación cabal y la difusión que desde sus páginas se le dedicaron a Beckett incidieron en su asentamiento en el ámbito de nuestra cultura, y ayudan a entender su protagonismo actual.

## NOTAS

<sup>1</sup> En una mesa de homenaje por el centenario del nacimiento del autor irlandés realizada en el Teatro Nacional Cervantes en junio de 2006, el crítico, escritor y traductor Ernesto Schoo comentó a modo de recuerdo personal que incluso antes del montaje inaugural del 56' había existido un intento previo, fallido, en el que tomó parte Héctor Bianciotti. Las disidencias que abortaron el proyecto habrían radicado en desacuerdos estéticos relativos a la interpretación, metafórica o literal, de la escenografía indicada por el autor en las didascalias de *Esperando a Godot*.

<sup>2</sup> Ionesco irrumpe en 1951 en la escena mundial con *La cantante calva* y diez años después Martin Esslin publica su hoy clásico estudio *El teatro del absurdo*, por lo que es muy dudoso que el comentarista tuviese acceso a este material.

## BIBLIOGRAFÍA

- Castillo, Abelardo (dir.): Colección completa *El Escarabajo de Oro*.
- Esslin, Martin (1961). *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Hopkins, Cecilia. "Beckett en Buenos Aires -Un relevamiento de las puestas en escena de textos beckettianos-". *Beckettiana* Nro. 2. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Jameson, Fredric. *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1998.
- Mirza, Roger. "Modernización y politización del sistema teatral uruguayo de los sesenta". En *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano*. Boletín del Instituto

del Arte Argentino y Latinoamericano Año 3, nro. 3. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2001.

Pellettieri, Osvaldo, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 1997.

\_\_\_\_\_, (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galema- Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2001.

\_\_\_\_\_, "El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia". En *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*. (O. Pellettieri ed.). Buenos Aires: Galerna, 1993.

\_\_\_\_\_, "Función de la crítica periodística en el teatro latinoamericano". En *De la colonia a la posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro*. (Roster, Peter y Mario Rojas eds.). Buenos Aires: Galerna, 1992.

Wellwarth, George E. (1964). *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Barcelona: Editorial Lumen, 1966.

Zilliacus, Claz. "Sobre el texto en contexto: Algunos ejemplos godotianos". *Beckettiana* nro. 4. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

NOTA



## LO QUE IMPORTA ES LA FORMA

MARÍA CRISTINA FIGUEREDO<sup>1</sup>

En *Esperando a Godot* Vladimir reflexiona:

'One of the thieves was saved. (Pause.) It's a reasonable percentage.' (Act 1)  
['Uno de los ladrones fue salvado. (Pausa) Es un porcentaje razonable.' (Acto 1)]

Pensado un tiempo, hablando acerca del significado de algunas de las referencias bíblicas en la obra, Beckett le dice a Harold Hobson:

I am interested in the shape of ideas even if I do not believe them. There is a wonderful sentence in Augustine. I wish I would remember the Latin. It is even finer in Latin than in English. "Do not despair; one of the thieves was saved. Do not presume; one of the thieves was damned." That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters.<sup>2</sup>

[Estoy interesado en la forma de las ideas incluso cuando no creo en ellas. Hay una maravillosa frase de Agustín; desearía recordarla en latín. Es aún mejor en latín que en inglés. "No desesperéis, uno de los ladrones fue salvado. No presumáis, uno de los ladrones fue condenado." La frase tiene una forma maravillosa. Es la forma lo que importa.]

A partir de allí, los críticos han citado a Agustín a través de Beckett; o mejor dicho, han citado erróneamente a Agustín a través de Beckett.<sup>3</sup> En efecto, una búsqueda en los volúmenes de *Patrologia Latina* (PL) revela que Agustín no escribió esa frase epigramática,<sup>4</sup> aunque la idea detrás de ella se asemeje al pensamiento agustiniano, como su comentario a los Salmos demuestra:

Dominus erat in medio crucifixus; iuxta illum duo latrones erant: unus insultavit, alter credidit: unus damnatus est, alter iustificatus est: unus habuit poenam suam et hic et in futurum, alteri autem dixit Dominus: Amen dico tibi, hodie mecum eris in paradiso.<sup>5</sup>

[El Señor estaba crucificado en el medio. A su lado había dos ladrones: uno se burlaba, el otro creyó: uno fue condenado, el otro justificado: uno tuvo su castigo tanto en este mundo como en el venidero, pero al otro le dijo el Señor: "De cierto te digo, hoy estarás conmigo en el Paraíso."]<sup>6</sup>

Si Agustín no es el autor de la frase, ¿quién lo es? ¿Pudo Beckett inventarla, o estaba citando a otro autor? Esta última posibilidad parece lo más probable. En 1592 Robert Greene escribe:

To this doth that golden sentence of St. Augustine allude which he speaketh of the thief hanging on the cross: "There was (saith he) one thief saved and no more, therefore presume not, and there was one saved, and therefore despair not."<sup>7</sup>

[A esto alude la sentencia de oro de San Agustín cuando habla del ladrón colgado en la cruz: Hubo (dice Agustín) un ladrón salvado, y no más, por lo tanto no presumáis. Pero hubo uno salvado, por lo tanto no desesperéis.]<sup>8</sup>

Robert Greene también atribuye la cita a Agustín y aún queda por resolver si se debe a una mala lectura de los textos agustinianos o a una confusión en las fuentes utilizadas por Greene. Lo que es evidente, sin embargo, es que ésta es la fuente de la cita de Beckett. La frase de Greene tiene la misma "forma" que la de Beckett. Es interesante notar que hacia finales del siglo XIX, J.C. Ryle, en su *Expository Thoughts on the Gospels*, explica:

There is one case of death-bed repentance recorded, that of the penitent thief, that none should despair; and only one, that none should presume.<sup>9</sup>

[Hay un caso de arrepentimiento en el lecho de muerte, es el del ladrón que se arrepiente; por lo tanto ninguno debe desesperar; y como es uno solo, ninguno debe presumir.]<sup>10</sup>

Aquí la frase emerge nuevamente, aunque algo cambiada. La aparente simetría de la proposición, tal como Beckett la cita, se ve vulnerada. Mientras la versión de Beckett enfatiza el porcentaje de posibilidad de salvación en "cincuenta-cincuenta" – como lo llama Knowlson – incluso desde la elección de las palabras, lo que estaría de

acuerdo con el pensamiento agustiniano expresado más arriba, Ryle juega con la aparente simetría para exponer la evidente asimetría de la frase. Al igual que en Greene, no hay aquí mención al ladrón condenado, no es necesario. Un ladrón fue salvado, y esto debería ser alentador, pero no debemos olvidar que fue sólo uno.

Si Beckett hubiera dicho que no estaba seguro sobre la autoría de la cita, los críticos habrían buscado el origen de ésta, antes de repetir a ciegas lo dicho por Beckett. Sin embargo, no sólo Beckett aseguró que la cita pertenecía a Agustín sino que, además, para reforzar su certeza, comentó sobre la calidad de la cita original en latín – la cual, por supuesto, Beckett nunca pudo haber leído.

No podemos estar seguros si se trató de un malentendido o si Beckett deliberadamente intentó confundir a su interlocutor.<sup>11</sup> Es improbable, sin embargo, que hubiera elegido a Agustín solamente para respaldarse en una autoridad. Una explicación plausible es que una vez que hubo leído a Robert Greene – quien dice que la frase es de Agustín – Beckett se sintió atraído por la forma de la frase, por su simetría. Lo que siguió después puede haber sido un error involuntario perpetuado en el tiempo por todos los que atribuyeron la cita a Agustín confiando en la palabra de Beckett.<sup>12</sup>

Por otra parte, Beckett puede haber generado la confusión a propósito.<sup>13</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> Esta nota, escrita en inglés, apareció en *The Beckett Circle*, Fall (2005).

<sup>2</sup> Acheson, James. *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice*, New York: St. Martin's Press, 1997, p.5.

<sup>3</sup> Esto mismo ocurre con J. Knowlson quien, comentando las fuentes de *Esperando a Godot*, dice: "A phrase of St Augustine, 'Do not despair, one of the thieves was saved; do not presume, one of the thieves was damned' inspired the concern with the fifty-fifty chance of salvation that runs through the play." ["Una frase de San Agustín, 'No desesperéis, uno de los ladrones fue salvado; no presumáis, uno de los ladrones fue condenado' inspiró la preocupación con el porcentaje de salvación de 50-50 que subyace a toda la obra."] Knowlson, James, *Damn to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury, 1996, p. 379.

<sup>4</sup> He rastreado la Obra Completa de San Agustín donde un número de pasajes contienen las expresiones 'nolite praesumere', 'nolite superbire' and 'nolite desperare',

pero estas frases nunca aparecen en el mismo párrafo, o en contextos similares, que Beckett había citado.

<sup>5</sup> *Enarratio in Psalmum XXXIII*, Sermo II, v.21. Ver: PL 36; también <[http://www.augustinus.it/latino/esposizioni\\_salmi/](http://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/)> acceso 20 Agosto 2005.

<sup>6</sup> Mi traducción.

<sup>7</sup> Greene, Robert. *The Repentance of Robert Greene, Master of Arts*. <[http://www3.telus.net/oxford/new\\_files\\_nov\\_1\\_03/Repentance\\_Of\\_Robert\\_Greene.pdf](http://www3.telus.net/oxford/new_files_nov_1_03/Repentance_Of_Robert_Greene.pdf)> acceso 19 Abril 2005.

<sup>8</sup> Mi traducción.

<sup>9</sup> <Family Worship, The J. C. Ryle Archive, Expository Thoughts on the Gospels, Family Reformation, Bible Study.htm> acceso 19 Abril 2005.

<sup>10</sup> Mi traducción.

<sup>11</sup> Ver nota 13.

<sup>12</sup> Al momento de la escritura de esta nota, tanto yo como los editores de *The Beckett Circle* ignorábamos la existencia del artículo de Chris Ackerley "Do not Despair": Samuel Beckett and Robert Greene *Journal of Beckett Studies* 6 (1996): 119-124. En ese artículo, y partiendo de una frase anotada por Beckett en el cuaderno "Whoroscope" (Notebook MS 3000/1, Archivo de la Universidad de Reading) debajo de unas líneas en verso junto al nombre "Robert Greene" donde dice: "neith. despair (1 thief saved) nor presume (only one saved)," Ackerley sigue una 'corriente' y comienza a buscar la frase 'agustiniana' en la obra de Greene, encontrándola en su *Repentance*. Mi investigación, por el contrario, comienza con la lectura de los textos agustinianos en busca de la frase. Ackerley concluye en su artículo que queda por resolver en qué texto de Agustín se encuentra esta 'sentencia de oración'. Mi investigación permite decir que la frase *no* pertenece a Agustín. La tecnología me ayudó a que, luego de una larga búsqueda en internet, yo encontrara la frase de Greene en su obra *Repentance* (el sitio web figura en la bibliografía), pero por supuesto como James Knowlson nos exhorta a hacer en *The Beckett Circle Fall* (2006), me doy crédito al hallazgo de Ackerley que precede al mío. Mi trabajo difiere del de Ackerley sin embargo, toda vez que aquél no descarta que la frase pertenezca a Agustín.

<sup>13</sup> Al no saber que Beckett había anotado esta cita de Greene en su cuaderno "Whoroscope", mi especulación era solamente eso. A la luz del artículo de Ackerley sin embargo, parece mucho más verosímil la idea de que Beckett conscientemente haya decidido ocultar la verdadera fuente de la frase. La razón por la cual lo hizo, sin embargo, queda aún por resolver.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acheson, James. *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice*, New York: St. Martin's Press, 1997.
- Ackerley, Chris. "'Do not Despair': Samuel Beckett and Robert Greene" *Journal of Beckett Studies* 6 (1996): 119-124.
- San Agustín. *Enarratio in Psalmum XXXIII*, Sermo II. Nuova Biblioteca Agostiniana. 20 Agosto 2005. <[http://www.augustinus.it/latino/esposizioni\\_salmi/](http://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/)>
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot. A Tragicomedy in Two Acts*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Greene, Robert. *The Repentance of Robert Greene, Master of Arts*. The Oxford Authorship Site. 19 Abril 2005. <[http://www3.telus.net/oxford/new\\_files\\_nov\\_1\\_03/Repentance\\_Of\\_Robert\\_Greene.pdf](http://www3.telus.net/oxford/new_files_nov_1_03/Repentance_Of_Robert_Greene.pdf)>
- Knowlson, James. *Damn to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury, 1996.
- Patrologia Latina Database* 20 Agosto 2005 <<http://pld.chadwick.co.uk>>
- Ryle, J.C. *Expository Thoughts on the Gospels*. 19 Abril 2005.
- <Family Worship, The J. C. Ryle Archive, Expository Thoughts on the Gospels, Family Reformation, Bible Study.htm>

RESEÑAS

Del 14 de marzo al 25 de junio de este año, el Centro Pompidou de París presenta la exhibición *Samuel Beckett* en el marco de los festejos del 30º aniversario del complejo cultural francés. Era obvio esperar que, desde su anuncio, esta exposición conmemorativa haya creado expectativas en los ámbitos académicos, alimentadas también por el prestigio de la institución organizadora. En lo personal, no puedo decir que esa expectación haya sido satisfecha.

Siguiendo una tendencia predominante en este tipo de homenajes, los documentos y las obras se exhiben en un contexto multimediático en el que imagen y sonido no sólo componen una escenografía significativa al momento de crear la atmósfera precisa, sino que se relacionan testimonialmente con los elementos expuestos. Si bien la propuesta anticipada por los responsables del Centro Pompidou parece promisoría, a los efectos de una ajustada recreación del universo beckettiano, la realidad decepciona. En efecto, creemos que la muestra carece de eficacia en llevar a cabo su propósito: la recreación del complejo mundo imaginativo de Samuel Beckett y del contexto de producción de su obra. En comparación con otras iniciativas similares -como la excelente exposición *Einstein*, del Museo Histórico de Berna (Suiza) o la más modesta *Kafka* del museo homónimo de Praga-, la muestra parisina se malogra por su absoluta falta de didactismo en la que los materiales parecen naufragar en vez de revelarnos sus riquezas. Sospechamos que la apuesta por el minimalismo deriva, en la exposición del Pompidou, en un intelectualismo árido y en una puesta en escena hartamente confusa de los elementos para el espectador neófito y algo estéril para el conocedor de la obra del artista irlandés. No basta, en efecto, con dar un nombre a las distintas secciones para que sus contenidos se vuelvan de inmediato significativos.

El espacio dedicado a la exhibición parece reducido, un rectángulo dividido en ocho secciones que se recorren como un laberinto hacia un centro denegado: "Voix", "Restes", "Scènes", "Truc", "Oeil", "Cube", "Bram" y "Noir".

La primera de las áreas ("Voix") pretende ser una introducción a la preocupación de Beckett por el lenguaje. A tal efecto, se escuchan fragmentos de poemas en inglés y francés y se proyecta *Not I* con Billie Whitelaw. Luego, en "Restes", la intención es presentar la temática del cuerpo como desecho y la mente como reservorio inquietante de nuestras obsesiones; se exhiben algunas obras (acuarelas y dibujos, en su mayoría) de artistas contemporáneos que se han inspirado en la obra de Beckett,

para culminar en una interesante instalación animada de Alain Fleischer de una página de *Comment c'est*.

En el espacio siguiente ("Scènes"), hay una muestra de los archivos audiovisuales, fotografías y manuscritos de las obras dramáticas de Beckett. Una serie de pequeñas pantallas emiten fragmentos de puestas célebres, como *En attendant Godot* de 1961 y 1978 dirigidas por Roger Blin, *Fin de Partie* (1968) actuada y dirigida por Blin, *Footfalls* (1988) con Billie Whitelaw, *Oh les beaux jours* (1971) con la inefable Madeleine Renaud y su versión inglesa, *Happy days* (1979) nuevamente con Whitelaw. Esta sección se completa con la excelente instalación *Noir gris* de Jérôme Combier sobre *Improptu d'Ohio*, probablemente uno de los momentos más logrados de la muestra.

En "Truc" la muestra se centra en los aspectos biográficos y presenta fotos familiares y de juventud, así como cartas y documentos de la primera época. Un televisor, en una esquina, emite una serie de reportajes a lectores privilegiados de la obra de Beckett, como Tom Bishop, Jude Stefan, Jean Echenoz, Philippe Beck, Paul Auster, etc.

En la sección siguiente, "Oeil", pueden apreciarse obras pictóricas de Tal Coat y Richard Serra, aunque el área está dominada por la proyección de *Film* (1966). Paralelamente a la película de Beckett se exhibe, en una salita adyacente, *Video* (2007) de Stan Douglas. No quedan claras las razones que llevaron a los realizadores de la muestra a dedicar un espacio significativo a este corto que, si bien se inspira claramente en *Film* en el tema de la cámara que persigue al personaje, parece soslayar las preocupaciones filosóficas que animan la obra de Beckett.

El derrotero sigue en "Cube", un recinto cúbico en el que se enfatiza la presencia recurrente de la geometría en las obras de Beckett: en una de las paredes se proyecta la obra *Quad*, mientras que en las otras se exhiben algunos cuadros de Sol LeWitt, Motherwell y Sean Scully, asociados con la preocupación del escritor por la determinación lógico-matemática del espacio. La siguiente recámara, "Bram", es un homenaje al pintor Bran Van Velde, que Beckett ha señalado reiteradamente en sus escritos sobre arte.

El recorrido de la muestra finaliza en "Noir", quizá el espacio más logrado en conjunto. El visitante puede escuchar, sentado en unas butacas blancas, textos murmurados desde el cielorraso; se trata de textos breves de Beckett (*Cap au porc*, *Foirades*, *Têtes-mortes*, *Pour finir encore*) leídos por Michael Lonsdale. También

de las paredes puede oírse que sale un murmullo apagado que repite fragmentos de las mismas obras. Pequeñas pantallas emiten segmentos de piezas dramáticas breves de la última época (*Ghost Trio*, *What Were*), compartiendo el espacio en los muros con un estupendo tríptico de Geneviève Asse (*Étude I, II, III*).

El final brinda algún consuelo, porque la puesta de los elementos es sólida, coherente y significativa; una lástima no poder afirmar lo mismo de la exposición en su conjunto; una lástima que tantos otros objetos expuestos (como el cuaderno de 1926 con notas sobre *La divina comedia*) permanezcan mudos, sin poder dar cuenta, por ejemplo, de las influencias literarias de Beckett y de su peculiar modo de atraer hacia el suyo a otros mundos imaginativos y transformarlos.

Elina R. Montes

Beckett, Samuel. *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006.

Esta edición conjunta reúne la gran mayoría de las obras dramáticas de Samuel Beckett. A las canónicas *Esperando a Godot* y *Fin de Partida* se suman otra obra extensa, *Eleutheria*, y el conjunto conocido como piezas breves. Se trata en todos los casos de títulos traducidos y publicados previamente por esta misma editorial en tomos separados; la edición conjunta marcó la celebración por el centenario del nacimiento de Beckett.

La traducción de *Eleutheria* ha sido llevada a cabo por José Sanchis Sinisterra, y la antecede una "Advertencia" de Jérôme Lindon, el editor tradicional de Beckett en Francia y su ejecutor literario. En la misma Lindon aclara que se trata de la primera obra teatral escrita (en francés) por Beckett, ya que data de 1947, pero que fue descartada por el autor, quien se opuso a su publicación o representación durante toda su vida. No obstante, unos siete años después de su muerte, y pese a los intentos de Lindon de defender la decisión de Beckett, la obra fue editada, en traducción al inglés, en 1995, merced a la insistencia del editor estadounidense Barney Rosset, ante lo cual Lindon optó por dar a conocer el original en francés, al menos como una 'traición' de un calibre algo menor a las intenciones originales de Beckett. Mientras que *Eleutheria* presenta numerosos puntos de contacto con el resto de la producción dramática beckettiana (el humor negro, las alusiones metateatrales, ciertas características de los personajes, el tenor de los diálogos), también presenta un empleo

relativamente convencional de los recursos de la escena y de la lengua y un grado de explicitud en cuanto al planteo "metafísico" de Beckett, por llamarlo de alguna manera, que pueden ser los motivos por los que su autor siempre la consideró una obra fallida. Las traducciones de *Esperando a Godot* y *Fin de Partida*, por su parte, hechas a partir de los textos originales en francés, corren por cuenta de Ana María Moix. Ambas obras presentan un párrafo introductorio que resume su historia, consignando año de escritura, de edición y de estreno en francés, inglés e incluso español, junto a otros detalles.

El conjunto de las obras breves, publicado anteriormente por esta misma editorial en 1987 bajo el título general de *Pavesas*, reúne las piezas dramáticas concebidas tanto para su representación escénica como radial, televisiva y filmica. Abarca los siguientes títulos, todos ellos traducidos por Jenaro Talens: *Todos los que caen* (*All That Fall*), *Acto sin Palabras* (*Act Without Words*) I y II, *La última cinta de Krapp* (*Krapp's Last Tape*), *Fragmento de Teatro* (*Rough for Theatre*) I y II, *Pavesas* (*Embers*), *Astracana Radiofónica* (*Rough for Radio*) I y II, *Letra y Música* (*Words and Music*), *Cascando*, *Comedia* (*Play*), *Vaivén* (*Come and Go*), *Eh Joe*, *Aliento* (*Breath*), *No yo* (*Not I*), *Aquella vez* (*That Time*), *Pasos* (*Footfalls*), *Trio Fantasma* (*Ghost Trio*), *...Sólo nubes...* (*...but the clouds...*), *Monólogo* (*A Piece of Monologue*), *Solo* (traducción de la adaptación francesa de *A Piece of Monologue*, efectuada por el mismo Beckett), *Nana* (*Rockaby*), *Impromptu de Ohio* (*Ohio Impromptu*), *Quad. Catástrofe* (*Catastrophe*), *Nacht und Träume*, *Qué donde* (*What Where*) y *Film* (la edición incluye numerosos fotogramas de ésta, la única obra de Beckett para el cine). Las versiones en español de la edición de 1987 fueron retraducidas y revisadas para esta nueva edición. En todos los casos se consigna brevemente la historia de la pieza, y en algunos se incluyen notas al pie que señalan diferencias entre las versiones en inglés y en francés que Beckett hizo de una misma pieza.

A cargo de Talens también se encuentra el epílogo del volumen, titulado "Signifique quien pueda o La voz de qué amo". En el mismo, Talens comienza por interpretar la frase "make sense who may" (al final de *What Where*), y posteriormente "No symbols where none intended" (al cierre de *Wait*), como síntesis de

"...la propuesta beckettiana de lectura de sus textos, donde la capacidad del crítico / lector, en tanto productor de sentido, no posee demasiado margen de maniobra, fuera de su sometimiento a un significado cuyos límites no le está permitido traspasar y cuyo control pertenece al emisor."

Desde este punto de vista, Talens propone que el paulatino abandono del teatro por la radio, el cine o la televisión por parte de Beckett respondió a "la necesidad de fijar de una vez por todas la dirección y el sentido exactos de los textos." Más allá del recorte que esta reseña opera sobre el texto de Talens (pues se habla en él también detalladamente de *Film*, acertadamente del origen y componente visual de la literatura de Beckett, de su relación con Joyce y varios aspectos más), el epílogo adquiere ribetes de denuncia, si se quiere, al afirmar que las versiones de las obras de Beckett sancionadas de algún modo por su autor (ya sea por haberlas dirigido él mismo o haber contado con su anuencia de una u otra manera) se convierten en

"...metatextos clausuradores de toda posible deriva del sentido original, cuando todos sus textos están llenos de ella; y es más, su enorme e inagotable riqueza tal vez radique en esa misma deriva. El carácter formalmente preciso de los textos beckettianos —de los que sus trabajos para radio y televisión serían sólo un ejemplo extremo— es, en consecuencia, la marca de una voluntad de concreción y explicitación que, paradójicamente, ha acabado convirtiéndose en marca de control del sentido."

En los párrafos finales se 'perdona' a Beckett, ya que

"...fue un enorme escritor, posiblemente uno de los dos o tres nombres más importantes de la práctica artística de este siglo, pero (...) también un hombre, como todos los hombres, y por lo que a ello respecta escribió y actuó —nadie puede no hacerlo— dentro de las estrictas leyes de la industria cultural, por más que se empeñen en decir lo contrario los defensores de una pureza imposible."

No deja de ser una posición curiosa para cerrar un volumen que reúne los que se consideran 'ejemplos extremos' de intento de control de sentido por parte de Beckett como son las piezas para radio y televisión, con su abundancia de diagramas y especificaciones. Cabría hacer un mayor hincapié en el hecho de que las versiones 'sancionadas' por Beckett surgieron como un fenómeno que avanzó de la mano de las inquietudes y preguntas de su creciente cantidad de admiradores, y no tanto como una iniciativa propia. Y también considerar que, antes que a una voluntad de impedir la 'deriva del sentido', las precisiones de Beckett respecto a sus obras pueden haber obedecido más bien a la voluntad de encauzar esa deriva; lo cual constituye, al fin y al cabo, la esencia de la creación artística.

Como es evidente, las correctas versiones en español de este volumen no pueden reemplazar el trabajo sobre las versiones originales en inglés o francés, pero pueden quizás resultar de utilidad como herramienta complementaria para los hispa-

nohablantes estudiosos de la obra de Beckett, y como elemento práctico por representar la posibilidad de disponer de la gran mayoría del teatro de Beckett en un tomo. La gran mayoría, porque la única pieza dramática de Beckett omitida del conjunto, que tampoco ha sido publicada en forma individual por esta editorial resulta ser *Happy Days*, probablemente más merecedora de ocupar un lugar en esta colección que la interesante, sin duda, pero descartada *Eleutheria*. Tampoco se incluye "The Old Tune", una adaptación hecha por Beckett de la obra radial *La Manivelle* de Robert Pinget, publicada originalmente en 1963, que sí forma parte de la primera colección de obras breves de Beckett en inglés, editada por Faber & Faber en 1984.

María Inés Castagnino

Caselli, Daniela. *Beckett's Dantes. Intertextuality in the fiction and criticism*. Manchester: Manchester University Press, 2005, 232 páginas.

Con el texto que aquí se reseña Caselli se propone cubrir un área hasta ahora sólo parcialmente transitada, aunque frecuentemente aludida: el de la incidencia de los mundos y personajes imaginados por Dante en la producción ensayística y ficcional de Samuel Beckett.

El libro de Daniela Caselli pasa así a integrar la serie de los estudios sobre la obra de Beckett que analizan las prácticas intertextuales, en este caso, a través de un exhaustivo examen de las relaciones establecidas con el universo discursivo que atañe a la obra de Dante Alighieri.

La autora aborda el tema exhibiendo un conocimiento profundo tanto de la producción dantesca como de las glosas a la *Comedia* y otras obras del poeta italiano y los comentarios más relevantes de la crítica y de la teoría hasta el siglo XX. Esto le posibilita desandar el camino que puede ir desde la cita o la alusión sugerida desde el hipertexto a los distintos hipotextos que hayan podido concurrir.

Es, entonces, el Beckett lector de la obra de Dante y de sus comentaristas el que a Caselli le interesa muy especialmente. Y demostrará que ese Dante no se asoma a la escritura beckettiana sólo como fuente de autoridad cultural y literaria sino –paradójicamente– también como el autor cómplice al que se apela para minar el concepto mismo de autoridad textual.

Para los aspectos que atañen las relaciones intertextuales, Caselli señala la importancia de desestimar estudios que quieran contestar "cuánto de Dante hay en Beckett", la mera búsqueda de cuantificación se estima vana. Pero también es vano empeñarse en determinar cuan perfecta o iluminadora puede ser la representación dantesca en Beckett. Estas tareas, que se definen estériles, estarían invalidadas –sugiere la autora– por los textos mismos del dramaturgo irlandés. En efecto, ese tipo de operaciones implicaría aceptar lo que los textos persisten en desmentir: la existencia de determinados valores literarios o de un canon que valide jerarquías y autoridades. El recorrido que Caselli se propone parte de un interés que se manifiesta diferente:

...I'm interested in what it means to claim that an intertextual element comes from Dante, both in terms of the project of intertextuality and in terms of the explication of Beckett's texts in their own right. To look at what can be labeled as 'Dante' in Beckett leads us to reconsider the different kinds of intertextuality present in the Beckett oeuvre, and also how that same oeuvre can help us to reshape our ideas about literary intertextuality. (2)

Otra afirmación que sintetiza la posición de Caselli a lo largo del texto es la siguiente:

... there is in Beckett no stable Dante; there is, instead, a constant interrogation of how an antecedent text can be invested with a predetermined meaning and an exploration of how a text can be reproduced, understood, or subverted by another text. (4)

Para cumplir con el análisis en los términos antes expuestos, Caselli propondrá un itinerario de lecturas que parte de las primeras obras ensayísticas de Beckett, como lo son "Dante...Bruno. Vico..Joyce" y *Proust* y de la finalidad pretendida por el autor en las relaciones establecidas con la obra del poeta italiano:

If in 'Dante...Bruno. Vico..Joyce' Dante was interpreted from the point of view of his multilingualism and constructed through strategies of persuasion, in *Proust* Dante becomes a literary monument, whose genius remains undisputed; he is the *auctoritas*, citable and re-usable. (30)

El siguiente texto analizado, *Dream of Fair to Middling Women*, le permitirá a Caselli estudiar el modo en que los textos de Beckett modelan el personaje dantesco Belacqua, delineando -a través del traspaso de un universo discursivo a otro- un infame antihéroe de la (pos)modernidad que aparecerá como protagonista también en *More Pricks Than Kicks*. Quizá hubiese sido interesante preguntarse, en relación



con el complejo entramado intertextual, la superabundancia de citas y la exhibición de una erudición que oscurece a veces el sentido paródico aún para el lector más avezado, porque Beckett decidió no publicar *Dream*. Probablemente más locuaz y socialmente activo que sus ulteriores dobles, el Belacqua de esa novela constituye para los estudiosos de la obra de Samuel Beckett un pretexto ineludible cuando se pretende esbozar una genealogía de los Belacqua beckettianos. Caselli también lo nota, al iniciar su análisis de *More Pricks*, cuando dice:

*Dream of Fair to Middling Women* argues that the realistic notion of character is conventional and 'chloroformed', questioning it through a Belacqua whose multiple intertextual dimensions mirror his declared 'unreality'. Thus, Belacqua is at once a character and its own critique and dissolution. In *More Prick Than Kicks*, Belacqua is (...) not only an explicitly intertextual figure but also an intratextual one. In so far as he inherits many features of the *Dream* Belacqua. (57)

Los otros textos de Beckett que concurren en la relación con la obra de Dante son las novelas *Murphy*, *Watt* y *Mercier y Camier*. También se analiza la incidencia de la *Commedia* en *Textes et Nouvelles pour rien*, *How it is*, *The Lost One* y *Company*.

Es importante notar que Caselli lee el *corpus* de Beckett mostrando cómo Dante, al ingresar a una obra que se identifica con la desintegración, la no linealidad y el desecho, contribuye al cuestionamiento del concepto de autoridad textual. La autora insiste en una idea presente a lo largo de la obra, que recogemos a modo de cierre en la siguiente cita:

Different Beckett texts construct different 'Dantes', in line with their main representational concerns, and the Dante of *Dream of Fair to Middling Women* is different from that of *How it is* as are the notion of source and progression in the two texts. (201)

Elina Montes

Ackerley, C.J. y S. E. Gontarski. *The Grove Companion to Beckett. A Reader's Guide to his Works, Life, and Thought*. New York: Grove Press, 2004. 686 páginas.

Una de las características de la obra beckettiana es la complejidad que presenta en cuanto a las referencias utilizadas. No solo nos referimos a las lecturas de Beckett, sino al modo de entretrejerlas en los textos, lo cual complica las posibles

interpretaciones de su obra. Un entramado que se va oscureciendo e irá velando el sentido de cada producción, ya sea poética, ensayística, dramática o narrativa. Asimismo, poder establecer una clara cronología de toda su obra se torna una tarea ciclópea, ya que las publicaciones en revistas, catálogos o compendios colectivos que anteceden a la publicación en libros o volúmenes del propio Beckett se diseminan en un mapa de difícil acceso, sobre todo en nuestro medio. Muchas de estas publicaciones no han vuelto a salir a la luz y sólo quedan las primeras ediciones en bibliotecas de Europa y Estados Unidos.

Este volumen viene a ayudar en varios aspectos con respecto a los problemas recién presentados. Estamos ante una especie de enciclopedia acerca de la vida y obra de Beckett. Las entradas que nos presenta *The Grove Companion* se encuentran ordenadas alfabéticamente, pero podemos organizarlas para esta reseña en varios tópicos: en primer lugar sus datos biográficos, por ejemplo las referencias geográficas que tuvieron importancia tanto en su vida como en su obra, como también datos acerca de su familia, amigos o personajes que giraron en torno a su vida, como por ejemplo su maestro, Thomas Rudmose-Brown o una de sus actrices preferidas Billie Whitelaw. Por otro lado, encontramos referencias a autores y obras de la literatura universal, de la filosofía, de la pintura o de la música relacionados con sus textos: Berkeley, Mauthner, Burton o Dante, Schubert, entre otros.

Luego, podemos leer las entradas relacionadas directamente a su obra, discriminadamente cada texto aparece con sus respectivas explicación y referencias. No solamente los libros publicados, sino cada uno de los textos en forma particular, por ejemplo, tenemos la entrada a *Echo's Bones*, libro de poemas publicado en 1935, y también la que corresponde a cada uno de los poemas incluidos en ese volumen. Con respecto a la obra de Beckett tenemos además otro tipo de entradas sumamente interesante, las que corresponden a sus manuscritos o cuadernos de notas, por ejemplo el Whoroscope Notebook que se encuentra en el Archivo Beckett de la Universidad de Reading, Inglaterra, su entrada nos ofrece una descripción del documento con la sigla bibliotecaria del archivo.

Asimismo, encontramos palabras clave que así como son explicadas en el contexto de la obra beckettiana, también nos remite al texto donde se hace mención o tiene gran importancia el vocablo, por ejemplo: *horse* o *birth*. Por otro lado, a veces también hay alusiones a críticos que han hecho alguna interpretación con respecto a algún término, tal es el caso de *cromlech*.

Cada una de las referencias nos ofrece muchísima información básica para la investigación, ya que nos permite tener un acceso rápido a datos de lugares y perso-

najes a los que se hace referencia, relevamiento de primeras ediciones o poder recordar rápidamente el texto donde se encuentra citado un autor o una obra. También nos permite una primera aproximación a ciertas relaciones metatextuales e intratextuales que facilitan el trabajo del investigador.

Cabe aclarar que la revista, *Beckettiana- Cuadernos del Seminario Beckett*, publicada por la Facultad de Filosofía y Letras se encuentra entre las entradas de este *Companion*.

El volumen contiene además una breve cronología de la vida y obra de Beckett en su inicio y se cierra con una completa bibliografía de Beckett y de trabajos críticos sobre su obra.

Lucas Margarit

Cerrato, Laura. *Beckett: el primer siglo*. Buenos Aires: Colihue, 2007. (Col. Análisis Teatral).

La Argentina cuenta con una rica historia de recepción beckettiana, iniciada a comienzos de los años cincuenta e incrementada notablemente en las dos últimas décadas a través de espectáculos, intertextualidad literaria y escénica, estudios académicos, ensayística, traducciones y homenajes diversos. En dicha historia receptiva, que incluye al menos una veintena de ítems que hemos sistematizado desde la perspectiva internacional/supranacional del Teatro Comparado en otra oportunidad<sup>1</sup>, la labor de Laura Cerrato es protagónica. Cerrato es la *intermediaria* (en el sentido técnico inter-nacional que otorga a este concepto la Literatura Comparada) más importante de la obra de Beckett en nuestro país y sin duda ocupa un lugar central en la recepción y difusión de Beckett en el mundo hispánico. A sus contribuciones desde la Cátedra de Literatura Inglesa y la investigación en la Universidad de Buenos Aires, a los aportes del Seminario Beckett y la revista *Beckettiana*, a sus libros *Doce vueltas a la literatura* (1992) y *Génesis de la poética de Samuel Beckett* (1999), acaba de sumarse el volumen *Beckett: el primer siglo*, que reúne trece estudios sobre aspectos diversos de la obra del gran escritor.

Si en la Argentina la zona más conocida de la obra de Beckett es su teatro, deliberadamente Cerrato abre el registro de observaciones analíticas a la poesía, el

ensayo, la narrativa, la autotraducción, los vínculos con la filosofía, la plástica y la adaptación escénica de textos no teatrales. Para pensar a Beckett entabla vínculos comparatistas con Ovidio, Dante, la tradición del *alba* provenzal, Descartes, Ludwig Wittgenstein, James Joyce, Fritz Mauthner, Paul Celan, Roberto Juarroz, Alejandra Pizarnik, entre otros. Los títulos de los trece trabajos, escritos en el transcurso de dos décadas de investigación especializada, son elocuentes respecto de la materia que tratan: "Algunas lecturas clásicas en *Echo & Bones*"; "La Postmodernidad y una estética del fracaso"; "De la escritura como autotraducción"; "Joyce y Beckett"; "Celan, Beckett y Juarroz: una retórica del balbuceo"; "*Fin de partida* en *Los poseídos entre lilas*"; "Para una nueva lectura de Beckett ensayista"; "Narrativa, poesía y transferencia escénica"; "Samuel Beckett y los filósofos: una difícil relación"; "El legado poético de Samuel Beckett"; "Fragmentación y *mass media*"; "*Catástrofe* o el desenlace autónomo" y "¿Es Beckett todavía nuestro contemporáneo?". *Beckett: el primer siglo* es mucho más que un excelente estudio sobre la obra del creador irlandés; es también un brillante ejercicio de Literatura Comparada, disciplina presente en los orígenes mismos de la producción de Cerrato si se considera su libro *Ensayos de Poesía Comparada* (1985).

Desde el movimiento de apertura y los enfoques parciales de la poesía, el ensayo o la autotraducción, Cerrato ilumina la obra de Beckett como totalidad, sus apreciaciones entroncan con una visión de conjunto que invita a redefinir los estudios teatrales tradicionales sobre el autor. A la vez que entabla conexiones con el mundo y otros creadores, privilegia una mirada intratextual, de la relación reveladora de los textos de Beckett entre sí. Cerrato permite al lector acceder a los núcleos internos productivos de la poética beckettiana, a sus bases filosóficas y existenciales, entre ellas, el trabajo con el fracaso y los límites en el dominio del lenguaje, la voluntad de "despalabrarse" y una adelantada proyección hacia la Posmodernidad. Cerrato enlaza un texto con otro, un género con otro, o inscribe el todo en un texto particular, con la modalidad holística del pensamiento complejo. De esta manera libera la poética de rótulos provenientes del antiguo comentario textual que hoy impiden el acceso a una comprensión profunda de la escritura beckettiana. A casi medio siglo de la formulación categorial "teatro del absurdo" por parte de Martin Esslin (*The Theatre of the Absurd*, London, 1961), ésta ha sufrido un profundo proceso de revisión y cuestionamiento crítico en las investigaciones académicas; la diversidad morfotemática de los textos incluidos por Esslin en el corpus absurdista no resiste la rotulación de su poética bajo el signo unificador del absurdismo. El mismo creador del concepto de "teatro del absurdo" escribió en 1970: "Ayant, pour forger une expression, forgé celle du *théâtre de l'absurde*, je ne sais jamais, quand je la vois évoquée dans un journal ou un livre, si je dois en être fier ou me voiler la face de

honte; car, ce que je regardais comme un concept générique, une hypothèse de travail, permettant de comprendre un grand nombre de phénomènes très variés et très difficiles à saisir, est devenu pour beaucoup de gens, y compris de critiques dramatiques, une réalité aussi concrète et spécifique qu'une marque de lessive"<sup>2</sup>. Wladimir Krysiniski, en un estudio revisionista sobre la poética teatral de Ionesco, afirma: "La oleada de lo absurdo en el teatro y en la literatura desatada por los existencialistas ha contribuido, por cierto, al hecho de que el teatro de Ionesco, con los de Beckett, Genet, Adamov, Jean Tardieu, Dino Buzzati, Boris Vian, Fernando Arrabal, Max Frisch, Robert Pinget, Harold Pinter y Edward Albee ha sido calificado como teatro del absurdo. En 1961 Martin Esslin publicó un libro donde identifica y teoriza el absurdo como denominador común en numerosas obras teatrales. Visto desde nuestra perspectiva y teniendo en cuenta la evolución del teatro en el siglo XX y la diversidad temática y formal de las obras mencionadas, me parece imposible mantener la etiqueta de lo absurdo como su calificativo principal. El libro de Martin Esslin elabora una grilla de lectura interesante y toma un fenómeno incuestionablemente válido pero extrapola y generaliza un poco en exceso"<sup>3</sup>. Para el caso particular del teatro de Ionesco, Krysiniski propone reemplazar la categoría "teatro del absurdo" por la de "teatro de la ontología negativa y del paroxismo" (1999, p. 20). Como Krysiniski, Cerrato desplaza el concepto de absurdo y propone nuevas categorías, más agudas y precisas, para una descripción e interpretación del teatro de Beckett, por ejemplo a través de su relación con la poesía (que abre y cierra la producción beckettiana), y a través de ésta con "una poética del no decir", "una poética del menos" y "un progreso hacia el silencio". Sobresale su análisis del poema "Comment dire" como centro irradiador de claves de la poética. Lo mismo vale para el Beckett ensayista; Cerrato se pregunta "cuánto de lo que éste dice sobre otros escritores, pensadores o artistas no proviene en realidad (y se dirige, en última instancia) a tratar de dilucidar qué le pasaba al propio Beckett con su escritura". Para Cerrato las lecturas que Beckett realiza de Joyce, Proust y otros escritores se construyen "desde sí", desde las propias preocupaciones de Beckett sobre su obra y su relación con la realidad, su preocupación por el ser y el lenguaje. Escribe Cerrato: "En *Proust*, Beckett se plantea la visión del mundo como tantálico, a la manera de Macedonio Fernández. El hombre para Proust, visto por Beckett, es una víctima del Tiempo", observación clave para el análisis de *Los días felices* o *La última cinta de Krapp*. O su lectura de "Las dos necesidades" le permite comprender "de qué manera la estética del fracaso beckettiano se basa en la consciencia de ese fracaso, pero no en la aceptación del mismo. Sólo el movimiento contradictorio de *querer* cuando se sabe *no poder*, y no se acepta esa imposibilidad, nos permite llegar a 'algo'"

En suma, un libro de lectura esencial para la comprensión de la obra de Beckett. Si se considera además su productividad en la literatura y el teatro argentinos –de Eduardo Pavlovsky a César Aira y Daniel Guebel, de Griselda Gambaro a Luis Gusmán y el Periférico de Objetos, de Alejandra Pizarnik a Roberto Cossa y Luis Cano–, el libro *Beckett: el primer siglo* provee herramientas de análisis que permiten calibrar más ajustadamente el espesor y las minuciosas inflexiones que asume ese legado.

Jorge Dubatti

## NOTAS

<sup>1</sup> Jorge Dubatti, "Samuel Beckett en la Argentina", en AAVV., *Samuel Beckett en el Centenario de su Natalicio*, Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias, Centro de Estudios del Imaginario, Cuaderno 78, 2007, pp. 13-27.

<sup>2</sup> Martín Esslin, "Nouveaux regards sur le théâtre de l'absurde", en su *Au-delà de l'absurde*, París, Editions Buchet/Chastel, 1970, p. 259.

<sup>3</sup> Vladimir Krysiniski, "El lenguaje teatral de Ionesco. Post notas y post contra-notas", *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*, n. 2, 1999, p. 12.

ABSTRACTS

*En attendant Godot en Entrée des auteurs* de Michel Polac (Angela Moorjani, University of Maryland Baltimore County)

Este trabajo trata acerca de la primera difusión de la obra *En attendant Godot* en el programa radiofónico *Entrée des auteurs* dirigido por Michel Polac en el año 1952, es decir un año antes del estreno en el Teatro Babylone dirigido por Roger Blin. Moorjani analiza las vicisitudes y las características que tuvo esta transmisión además de ofrecer el relato de la búsqueda del texto escrito por Samuel Beckett para aquella ocasión, inédito hasta entonces, y que transcribe al final de su texto.

*En attendant Godot at Michel Polac's Entrée des auteurs* (Angela Moorjani, University of Maryland Baltimore County)

The present paper is about *En attendant Godot's* first broadcast at *Entrée des auteurs*, a radio program directed by Michel Polac, back in 1952; that is, a year before its opening at the Babylone Theatre under the direction of Roger Blin. The author focuses on the broadcast's features as well as the events that surrounded it, and retells the circumstances of her search for a text written by Samuel Beckett for the occasion; a text previously unpublished, which is transcribed at the end of Moorjani's piece.

**Samuel Beckett y los filósofos: una difícil relación** (Laura Cerrato, Universidad de Buenos Aires)

Pese a que Samuel Beckett haya negado el *status* filosófico de su obra literaria, en este ensayo se tratará la compleja relación que mantiene con obras de pensadores y filósofos diversos, desde el pensamiento de Fritz Mauthner hasta el de los ocasionalistas, desde algunas ideas científicas de Poincaré hasta las de Newton. Para ello Cerrato se ha basado en una serie de anotaciones que el propio Beckett ha realizado durante el inicio de su producción en los años 30 y que se encuentran en el manuscrito Whoroscope Notebook, lo cual da una pauta insoslayable de la importancia que Beckett le ha dado a sus lecturas filosóficas y el modo en que las ha tratado en su obra.

**Samuel Beckett and philosophers: a complicated relationship** (Laura Cerrato, Universidad de Buenos Aires)

In spite of Beckett's denial of a philosophical status to his literary output, this essay deals with the complex link that exists between his work and that of thinkers and philosophers of all kinds, ranging from Fritz Mauthner's views to those of the occasionalists, from Poincaré's scientific ideas to Newton's. Cerrato's comments are based on Beckett's own notes, made at the beginning of his career in the 1930's, and found in the manuscript known as 'Whoroscope Notebook'; notes which point to the undeniable importance attributed by Beckett to his reading of philosophy and the way he has dealt with it in his work.

**El ensayo como arte poética. La obra ensayística de Samuel Beckett** (Lucas Margarit, Universidad de Buenos Aires)

Este trabajo nos presenta, por un lado, una aproximación al ensayo a partir de diferentes lecturas críticas, y por otro, al modo en que Beckett aborda este género. Para ello veremos el modo en que se desarticulan los parámetros del ensayo y se manifiesta una especie de poética en el conjunto de textos reunidos por Ruby Cohn. Ya el título, *Disjecta*, nos propone la particularidad de la dispersión que caracterizará estas reflexiones beckettianas acerca de la naturaleza de la creación artística y literaria.

**The essay as poetics. Samuel Beckett's essays** (Lucas Margarit, Universidad de Buenos Aires)

This paper presents a general approach, based on critical appreciations on the subject, to the essay as a genre, and also casts a look at the way Beckett in particular approaches this genre. For this last purpose Beckett's deconstruction of the features of the regular essay is considered, as well as the essentials of a kind of *ars poetica* derived from a number of his texts, collected by Ruby Cohn. The title of this collection, *Disjecta*, hints at the process of 'dissemination' which characterizes this author's reflections on the nature of artistic and literary work.

**Difusión y consolidación de Beckett en Argentina a través de la Revista de cultura El escarabajo de oro (1961-1974)** (Lucas Rimoldi)

Esta investigación aborda el modo en que la publicación *El escarabajo de oro* asume importancia en la difusión de la obra de Beckett en nuestro país. Ya desde sus inicios en la década del 60 esta revista se vio interesada en la obra de Beckett tanto en sus textos como en la puesta de sus obras. Rimoldi ofrece un panorama de los textos, artículos o reseñas aparecidos en esta revista.

**Diffusion and consolidation of Beckett's work in Argentina by means of cultural magazine *El escarabajo de oro* (1961-1974)** (Lucas Rimoldi)

This piece of research looks into *El escarabajo de oro's* important contribution to the process of making Beckett's work well known in Argentina. Right from its start in the 1960's, this publication showed interest both in Beckett's texts and in the production of his plays. Rimoldi comments on the pertinent articles and reviews featured in the magazine.

**Pensar el ser del silencio** (Elina Montes, Universidad de Buenos Aires)

Este trabajo se propone analizar algunos aspectos de las proposiciones de Ludwig Wittgenstein y de Fritz Mauthner y su incidencia en la obra de Samuel Beckett. Se considerará, en primera instancia, lo que los filósofos expresaron sobre la relación entre realidad y lenguaje. Finalmente, se examinarán sus pronunciamientos acerca de la posibilidad de acceder a un más allá del lenguaje o describir la naturaleza del mundo sensible.

**Thoughts on the essence of silence** (Elina Montes, Universidad de Buenos Aires)

In this paper, certain aspects of philosophical propositions formulated by Ludwig Wittgenstein and Fritz Mauthner are analyzed, as well as their influence on the work of Samuel Beckett. After taking into account these philosophers' views on the link between language and reality, the author examines their assumptions about the possibility of transcending language, or of describing the nature of sensory phenomena.

Beckett y los pintores II: vida y obra (María Inés Castagnino, Universidad de Buenos Aires)

Ya desde su temprana juventud y hasta su más avanzada madurez, Samuel Beckett se interesó por la pintura como manifestación artística y mantuvo importantes lazos de amistad con pintores de estilos diversos. En este trabajo se estudia la importancia en su obra de la imagen en general y de ciertas imágenes en particular, especialmente aquellas provenientes de ciertos cuadros admirados por Beckett y que contribuyeron a dar forma a algunos de sus textos.

Beckett and painters II: life and works (María Inés Castagnino, Universidad de Buenos Aires)

From early youth to old age, Samuel Beckett showed a keen interest in painting as an art form and established firm bonds of friendship with painters of different schools. This paper focuses on the importance of imagery in his works, as well as the relevance of some images in particular, images found in pictures which Beckett admired, and which contributed to give shape to some of his texts.

## NORMAS PARA PRESENTAR TRABAJOS A BECKETTIANA

**Presentación:** Los trabajos deben ser enviados por mail a [cerratolaura@yahoo.co.uk](mailto:cerratolaura@yahoo.co.uk) en Word 97

**Formato:** Tendrán una extensión de entre 15 y 20 páginas escritas en Times New Roman, cuerpo 12, interlineado 1,5. Párrafos sin sangría pero divididos entre sí por un doble espacio.

**La Primera Hoja del artículo deberá tener:**

Título con mayúsculas y negrita, centrado  
Nombre del autor e institución de pertenencia  
Resumen en español  
Palabras clave  
Abstract en inglés  
Key Words

Ejemplo (con subtítulo):

**BECKETT Y LOS PINTORES**  
El arte de la crítica

MARÍA INÉS CASTAGNINO (U.B.A.)

Resumen

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

Palabras claves: Beckett - pintura - van Velde - poética

#### Abstract

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

Key words: Beckett - painting - van Velde - poetics

Citas: Cortas (hasta 3 líneas): van en el texto entre comillas

Largas (más de 3 líneas): en párrafo aparte con sangría (tabulador) en el margen izquierdo.

Palabras en idiomas extranjeros: en bastardilla.

Notas: Colocar las notas al pie en cuerpo 10.

Obras citadas: Incluir solo las obras que se han citado en el artículo bajo el subtítulo de BIBLIOGRAFÍA CITADA al final del trabajo

Utilizar el siguiente sistema:

En el texto: Entre paréntesis, nombre del autor, año, dos puntos y número de página.  
Ej: (Houppermans, 1996: 45)

En la lista final:

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

Beckett, Samuel. *Fin de partie*. Paris: Minuit, 1957.

Brater, Enoch. «The «I» in Beckett's Not I», in *Twentieth Century Literature*. July 1974. vol. 20. No. 3. pp.189-200.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980.

Figueredo, María Cristina. "Dante, Bruno, Vico, Beckett. Modos de heroicización", in *Beckettiana*, N° 9, 2002. pp. 57-66.

Houppermans, Sjef. «A cheval», in *SBT/A 2*, «Samuel Beckett et la psychanalyse/ Samuel Beckett and Psychoanalysis», éd. par Sjef Houppermans et al. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1996. pp. 43-55.

## REVISTA BECKETTIANA

### Solicitud de suscripción anual

Volumen: ..... Año: .....

Argentina sin envío: \$ 12

Argentina con envío: \$ 22

Países limítrofes: U\$S 8

Resto de América: U\$S 10

Europa y resto del mundo: U\$S 12

Enviar cheque a nombre de FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Adjuntar datos del destinatario y remitir por correo postal a:

Subsecretaría de Publicaciones. Facultad de Filosofía y Letras.

Puan 480. Planta Baja. C1406CQJ. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

República Argentina.

Para cualquier información dirigirse a [editor@filo.uba.ar](mailto:editor@filo.uba.ar) o bien a

[publicavent@filo.uba.ar](mailto:publicavent@filo.uba.ar)