



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

A

# Cuasi modos.

Autor:

Santana Mora, Sandra

Revista:

Beckettiana

1999, 7/8, 129-139



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

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

# CUASI MODOS

SANDRA SANTANA MORA

*Es preciso permanecer allí donde no hay pronombre, ni solución, ni toma de posición posibles.*

*Samuel Beckett*

A principios del novecientos, Bertrand Russell descubrió una inconsistencia en la *teoría de conjuntos*: ciertas construcciones parecían conducir a conjuntos que tendrían que ser miembros de sí mismos. Para divulgar su hallazgo, se valió de la *paradoja del barbero*.

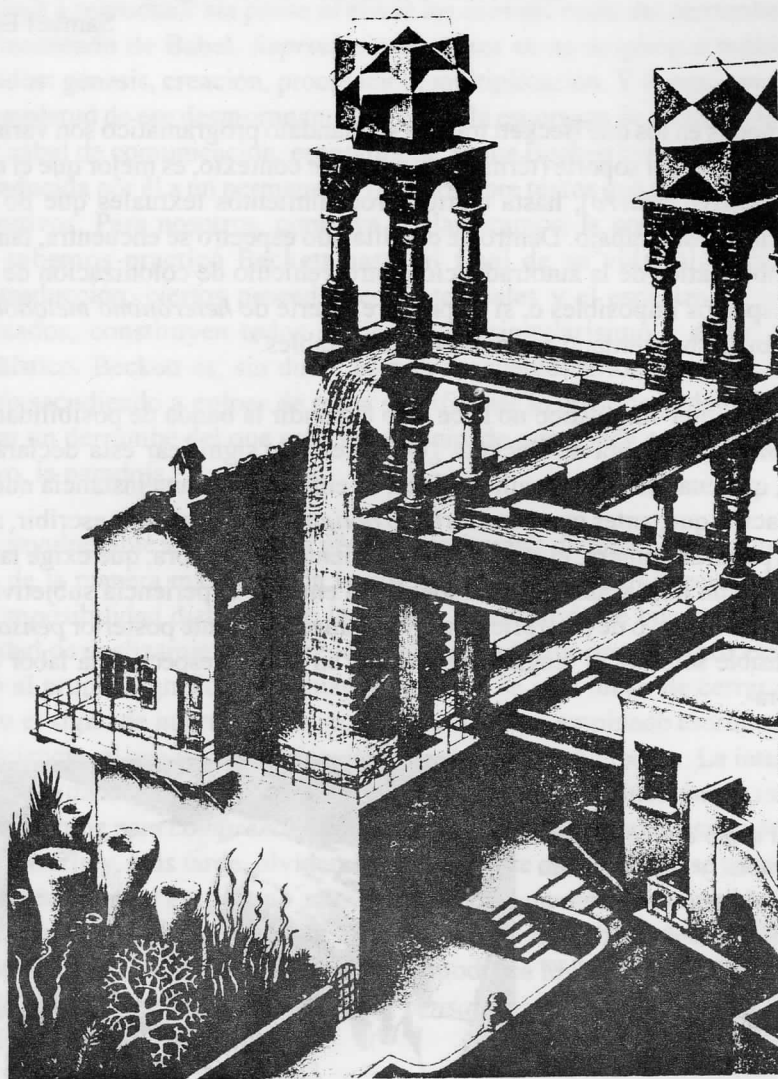
En una barbería de aldea se lee el siguiente anuncio: *yo afeitado a todos aquellos que no se afeitan a sí mismos*. La cuestión es, pues, quién afeita al barbero. Veamos: de afeitarse a sí mismo, el barbero formaría parte del conjunto de hombres con tal característica; pero su anuncio dice que nunca afeita a miembros de dicho conjunto, por lo tanto, *no puede* afeitarse a sí mismo. Por otra parte, si una tercera persona afeita al barbero, eso significa que él no se afeita a sí mismo, lo cual determina su pertenencia al conjunto de hombres que no se afeitan a sí mismos, y que son, según su anuncio, *los únicos* a quienes puede afeitar.

*Esta paradoja suscitó uno de los momentos más cruciales y dramáticos de la lógica. Un eminente lógico alemán, Gottlob Frege, acababa de concluir el segundo volumen de la obra a la que sin interrupción había*

dedicado su vida, **Los fundamentos de la aritmética**, donde creía haber desarrollado una teoría de conjuntos coherente, capaz de ser cimiento de la matemática toda. En 1902, estando el volumen en prensa, Frege recibió una carta de Russell dándole cuenta de la paradoja. La teoría de conjuntos de Frege permitía la formación del conjunto de todos los conjuntos que no son miembros de sí mismos. Como claramente exponía la carta de Russell, este conjunto, en apariencia bien formado, es contradictorio.

Frege tuvo el tiempo justo para insertar un breve apéndice que comienza: "Difícilmente puede un científico tener que afrontar nada más indeseable que ver hundirse los cimientos justamente cuando da fin a su obra. Tal es la situación en la que me encuentro tras la carta de Mr. Bertrand Russell...". El giro que Frege da aquí al término **indeseable** es -se ha dicho- el mayor eufemismo de la historia de la matemática.<sup>2</sup>

*The barber is a woman!* -bromeó Martin Gardner a propósito de aquella paradoja. Si consideramos la capacidad de los sustantivos del español para flexionar en género -capacidad que, paradójicamente, impide trasladar la broma a nuestro idioma-, el comentario de Gardner se torna particularmente incómodo para el hablante de la lengua española. El juego de palabras está condenado a permanecer en el lado de lo extranjero, aunque quizás sea esa misma lejanía, de nuevo, paradójicamente, la que permita un acercamiento a cierta zona de la poética beckettiana. Probablemente Beckett, con sus astucias de gran transliterador, hubiera tramitado una resolución satisfactoria, aunque, de seguro, no en el mismo sentido en que Russell resolvió más tarde aquella inconsistencia en la *teoría de conjuntos*. Éste necesitó hallar un modo de impedir la existencia de construcciones que sean miembros de sí mismas, solución que actualmente se conoce como *teoría simple de los tipos*, y que elimina los conjuntos autocon-contradictorios mediante el establecimiento de jerarquías de grado. Samuel Beckett, en cambio, como adelanta el epígrafe, ha preferido permanecer allí donde no existe solución posible; su estética se ha obligado a habitar la imposibilidad de los universos inconcebibles que crea la paradoja. La del lenguaje. La de la experiencia. La de la experiencia del lenguaje. La del lenguaje como experiencia. Una mano que dibuja una mano que se dibuja. O la cascada imposible de M.C. Escher.



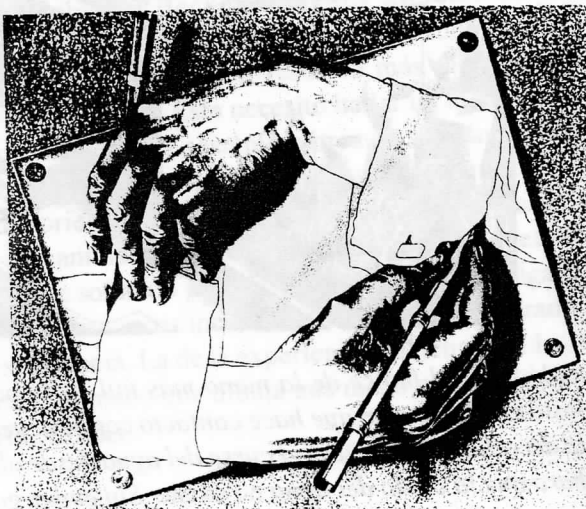
*Colóquese el índice de la mano más útil en la parte inferior de la cascada, justo en el punto en que hace contacto con el acueducto; luego, con el dedo, a la derecha, acompáñese el curso del agua desde allí, hacia arriba. Se comprobará que la caída del agua no existe. Sin embargo, la cascada existe.*

*Ser artista es fracasar como ningún otro osa fracasar.*  
Samuel Beckett

Los modos en los que Beckett tramita su mandato programático son variados y abarcan desde el soporte (término que, en este contexto, es mejor que el menos comprensivo *género*), hasta ciertos procedimientos textuales que no serán materia de este trabajo. Dentro de ese dilatado espectro se encuentra, también, la problemática de la autotraducción, otro vehículo de colonización de aquellos espacios imposibles o, si se prefiere, suerte de *heterónimo metodológico* del tránsito beckettiano por mundos inhabitables.<sup>3</sup>

El pasaje inter-lingüístico no hace sino expandir la banda de posibilidades *no presentes* en la obra de Beckett. ¿Qué pretende significar esta declaración? Pues, que cuando Beckett autotraduce, se enfrenta con una instancia nueva de mediación que, antes que permitirle, *lo obliga* a versionar, a re-escribir, a revivir la penuria primera: el paso del pensamiento a la palabra, que exige la asunción de una implacable falta de identidad entre la experiencia subjetiva propiamente dicha -o de pre-reflexión-, y el inmediatamente posterior *pensamiento*, posible sólo por el lenguaje -al menos, en lo que respecta a la labor con la palabra-.

*Si una mano está dibujando una mano, y esta segunda mano está ocupada, a su vez, en dibujar la primera, y todo esto aparece ilustrado en un pedazo de papel fijado con tachuelas a un tablero de dibujo... y si el conjunto es vuelto a dibujar, el producto final bien puede describirse como una suerte de ultra-engañó.<sup>1</sup>*



Escribir (que es traducir), y la traducción (que es re-escritura) actualizan la condena a reproducir sin pausa ni alivio los ecos del ruido del derrumbe siempre inacabado de Babel. *Reproducir* se utiliza en su despliegue múltiple de sentidos: génesis, creación, procreación, multiplicación. Y lo que completa la incompletud de ese desmoronamiento es, sí, la esperanza de construir un vehículo cabal de comunicación, esperanza de la que Beckett carece. Esa carencia es traducida por él a un permanente retorno sobre textos que nunca llegan a ser definitivos. Para nosotros, como ya adelantáramos, la corrección incesante que sabemos practicó Beckett hasta el final de su vida, el ejercicio de autotraducción, ciertos procedimientos textuales y el espectro de soportes abarcados, constituyen todos modos de su singularísimo y plural tráfago lingüístico. Beckett es, sin duda, el más consuetudinario *pintor del impedimento* sacudiendo a golpes de masa significativa lo que queda de Babel, para forzar un derrumbe del que sabe por anticipado que nunca se completará. De nuevo, la paradoja.

Si la invulnerable soledad de la génesis escrituraria demanda del lenguaje que diga de la manera más acertada lo que se le dicta, en la traducción acontece una imposibilidad distinta pero la misma, transvestida de buceo en la potencialidad de deslizamientos entre lenguas. El traductor pregunta por el significado al propio significado y, cuando la mano se alza luego de cerrar con un punto el signo de interrogación, comienza un lento, empinado escrutinio de la consciencia, al que le seguirá inevitablemente la interpretación. La interpretación es lo dado en la tarea de traducir; no puede haber traducción sin interpretación porque para *comprender* el texto abarcativamente es necesario primero, interpretarlo y, más tarde, olvidar. Este proceso se multiplica si se trata de una autotraducción; el escritor no sólo ha atravesado un momento inicial de peregrinación desde el pensamiento al párrafo, sino que ahora debe enfrentarse con un mismo obstáculo que únicamente modifica los términos de la ecuación por la que se rige: donde antes decía *pensamiento*, léase ahora *una lengua*; donde *párrafo*, *lengua otra*.

La subjetividad es lo que se ofrece como escenario para la contienda que libra el hombre contra las palabras de decir el hombre. Beckett pone en acto sobre él, sobre aquélla, la búsqueda de una sintaxis del alma, un *acantilarse*, la transliteración total. Nada es comunicable y sólo nada hay por decir, en lo

diverso de la promesa polisémica que encierra semejante afirmación. Y sin embargo, hay la obligación de decirla. El universo Beckett está en perpetuo movimiento inmóvil, se percibe como una inclinación, como tendencia pura.

En cierta ocasión, Groucho Marx declaró su rotunda negativa a formar parte de un club que lo tuviera como miembro, política que, a la manera de muchos personajes beckettianos, anula *per se* cualquier margen de acción en tanto signada por la clausura de toda probable maniobra. En la práctica escrituraria, el intento por superar ficcionalmente la imposibilidad de comunicación incluye la conciencia de que no puede haber meta alguna; esa es, paradójicamente, su condición de existencia: nunca lograrse. A diferencia de la salida axiomática propuesta por Russell y circunscripta a su campo, el problema de las paradojas no tiene solución desde el punto de vista lingüístico. Se trata de conceptos que pueden existir únicamente en el lenguaje y lo que se pierde para siempre, por definición, es toda probable identificación con la realidad: las paradojas pueden decirse, jamás representarse, ni siquiera de modo fallido. Por eso, también, la probabilidad de maniobra constituye una alternativa anulada, anulada también como movimiento en sí.

Cuando la inmovilidad es lo tan contundentemente dado, ¿cómo abordar la cuestión de la traducción? ¿Y qué definición dar, entonces, de “traductor”?

A) Viandante del impedimento. B) Ujier y centinela del punto de vista. C) Ladrón donador de sentido. D) Dador de sentidos robados. E) No una fuente de luz ni lo iluminado. F) Su tarea: bosquejar puentes invisibles que se extraían tras ser. Atravesados.

Mediador, el traductor. Puente él mismo entre dos lugares separados, alejados; dos lugares unidos, reunidos por un puente. Al caminar sobre su armazón, se está ¿de qué lado? ¿En dos, en tres -origen, puente, destino-, en ninguno? Todos los sitios vueltos hacia sólo dos territorios intermediados. ¿Dos? Quizás sólo uno que conduce en dirección a sí. O, tal vez, uno -¿el traductor?, solo, trazando puentes para que existan lugares.

Gestor de la paradoja, el traductor. Paradoja y traducción, repliegues a través de los cuales el lenguaje exhibe su sistemática y perfecta incompletud. Y si

acordamos en ello, se puede calificar la naturaleza de la paradoja como metalingüística. En realidad, este tipo de cuestionamientos y otros muchos acerca del lenguaje tienen entidad de lugar común en este fin de siglo sin nombre propio, tan sin nombre que se define por su ubicación sobre una hipotética línea temporal: un momento "post". El ser de esta época ocupa el lugar de lo que sigue a la modernidad (post-modernidad), pero lo hace, sin embargo, como un resto. Es la era del fin de la certidumbre, del derrocamiento de toda categoría de origen, de la dispersión de fragmentos cuya suma no constituye una totalidad. Una época *no nominable*.

No puede considerarse casual la evolución de la estética beckettiana en la extensa y singular franja temporal en que tiene lugar, ni su tendencia hacia la *deflación* significativa, estructural, de soporte. Tampoco su afán de autotransducción/re-escritura, quizás, fallida, porque no se ciñe a la literalidad del original o, tal vez, exitosa, por la misma razón. No es accidental el minimal impulso que lleva a Beckett a interrogarse *comment dire o what is the word* (que no es lo mismo) al final de sus días, luego de toda una vida preguntándose cómo decir.

Si se piensa en que con la modernidad surgió la utopía de la autotransparencia en arreglo a la cosmovisión de la Ilustración, que suponía que el hombre terminaría por lograr pleno conocimiento de la realidad humana a través del conocimiento de la ciencia, enseguida Beckett emerge como gran intérprete del fracaso de ese ideal. La autotransparencia, lejos de haberse alcanzado, está hoy más lejos que entonces; tan lejos, que casi podría situarse el nacimiento de la sociedad postmoderna, justamente, en ese contraefecto, es decir, en el reconocimiento de que no hay centro ni fundamento que organice la realidad. Dicho de otro modo, el distanciamiento de la utopía de la autotransparencia.

El pensamiento filosófico se vale, en esta instancia, de una lógica hermenéutica, no de la lógica de la fundamentación (en la que se inscribiría la solución de Russell a la inconsistencia en la *teoría de conjuntos*): se trata de una lógica que se desenvuelva en el conflicto de interpretaciones que es hoy la realidad. La realidad nunca encuentra un fundamento extradiscursivo. Esto implica que es preciso mantenerse en la pluralidad de interpretaciones, porque todo es lenguaje. *Profundamente beckettiano*.



Ya la labor crítica del Beckett ensayista parece escribir sus propios ejercicios reflexivos sobre esa tensión indisoluble entre la representación y lo representado, y sobre el modo en que su literatura en particular y el arte en general pueden abordar lo indecible, aquí sí, más allá de cualquier *a priori* en relación a lo fallido o no del intento. Muy lejos está Beckett de aquella perplejidad frente al lenguaje de los poetas simbolistas. Su penuria es muy distinta a la del Mallarmé que señalaba lo oscuro y cavernoso del sonido de la palabra *jour* en contraposición al sonido brillante de la palabra *nuit*. En Beckett hay todavía un giro posterior que tiene que ver, como le pasa a Krapp, con decir y olvidarse, para volver a decir, para volver a olvidar, para poner la cinta una y otra vez, hacia adelante y hacia atrás, hasta que el ruido cese al unísono, con el silencio. Volvamos a la afirmación anterior acerca de que la realidad no tiene fundamento extadiscursivo; veamos su actualización en *Krapp*:

*[...] Al fin, la revelación. Me imagino que esto es, sobre todo, lo que debo grabar esta noche, pensando en el día en que mi labor esté concluida y ya no quede sitio en mi memoria, ni frío ni cálido para el milagro que... (vacila)... para el fuego que la abrasó. Lo que entonces vi, de repente, fue que la creencia que había guiado toda mi vida, es decir... (Krapp desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo)... grandes rocas de granito y la espuma que brillaba a la luz del faro, y el anemómetro que daba vueltas como una hélice: veía claro, en fin, que la oscuridad que yo siempre había rechazado encarnizadamente era, en realidad, mi mejor... (Krapp desconecta el aparato con impaciencia, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo)... indestructible asociación, hasta mi disolución de tempestad y noche en la luz del entendimiento y el fuego... (Krapp suelta una palabrota, desconecta el aparato, hace avanzar la cinta, conecta de nuevo)... el rostro contra sus senos, y mi mano sobre ella. Estábamos allí, tendidos, sin movernos. Pero debajo de nosotros todo se movía y nos movía, suavemente, de arriba abajo y de un lado a otro<sup>4</sup>.*

El Krapp que habla en la cinta es forzado a callar para ceder la palabra al Krapp del enojo presente. *Fragmentación*. Pero si todos los Krapp se fusionaran, Krapp seguiría siendo un hombre incompleto. *La suma de los fragmentos no es igual a la totalidad*. El fracaso es evidente porque la reunión de los

signos y las cosas existe solamente como presupuesto convencional o en meros enunciados de intenciones. La consciencia difícilmente se detenga cotidianamente en este malentendido básico del lenguaje; pero cuando esto le es revelado, cuando se para mientes en el asunto, lo que cae es la noción de punto de encuentro, ese precario sinónimo de *palabra*. La caída es estrepitosa y ensordece. Quizás por eso Samuel Beckett haga decir a otro de sus personajes que “el rol de los objetos es el de restaurar el silencio”. El encuentro con lo real aparenta ser posible a través de la acción de nombrar, pero frente a ellas, a la palabra y a la cosa, el artificio se torna patente. *Paradoja*.

Así, el artefacto con el que Krapp reproduce los fragmentos del pasado le habla como una consciencia externa, pero, paradójicamente, el personaje no alcanza a reconocer(se en) esa voz y experimenta una sensación de extrañamiento que llega hasta el lenguaje:

CINTA: *Recuerdo el año transcurrido, tal vez con -así lo espero- algo de mi vieja mirada futura, está naturalmente la casa del canal, donde mamá se extinguía, en el otoño moribundo, después de una larga viudez (KRAPP se sobresalta), y el... (KRAPP desconecta, hace retroceder un poco la cinta, se inclina sobre el aparato y lo conecta de nuevo)... se extinguía, en el otoño moribundo, después de una larga viudez y el... (KRAPP desconecta el aparato, levanta la cabeza, mira frente a él, al vacío. Sus labios se mueven en silencio articulando las sílabas de viudez. Se levanta, va al fondo de la escena, en la oscuridad, vuelve con un enorme diccionario, se sienta, lo coloca sobre la mesa y busca la palabra.)*

KRAPP (leyendo en el diccionario): <<Estado o condición de quien es o permanece viudo, o viuda>>. (Levanta la cabeza. Intrigado.) ¿De quien es o permanece...? (Pausa. Se inclina otra vez sobre el diccionario, pasa unas hojas.) <<Viudedad>>... <<viudez>>... <<viudo>>, <<viuda>>... (Leyendo) *Los tupidos velos de la viudez... viudita, ave insectívora de la familia de los loros, con plumaje verde... y en la cabeza una especie de toca blanca...*<sup>5</sup>

Apoteosis de la imposibilidad de comunicación: en el registro lingüístico, el recurso al diccionario intenta deshacer la extrañeza de *la* palabra; en el regis-

tro subjetivo, Krapp escucha desde su presente recuerdos que no recuerda y que no son traídos por su memoria, sino reproducidos mediante otro diccionario inútil, el artificio técnico.

¿Qué es un recuerdo? El perfume metafísico de una circunstancia; no sus particularidades, sino una sensación difusa impregnada de contundencia. Los recuerdos son como contornos cartográficos que la memoria tantea para regresar a ellos, hitos de una geografía llena de presencia y de ausencia y de lo que habita entre ellas, para lo que no hay palabra.

Esto que Krapp escucha no puede recibir la denominación de "recuerdo" porque tales supuestos recuerdos no son el pasado de este Krapp sino el presente de otro. Presencia y ausencia. Es en el propio lenguaje donde se produce la realización de la determinación mutua de estos dos términos. Es el lenguaje el que carga con la imposibilidad de decir. El lenguaje es lo presente de la ausencia que persiste, paradójicamente, innombrada.

Krapp escucha una voz que sabe suya, pero sabe también que, "a pesar de la variedad de experiencias de esa voz, no existe el consuelo de la confirmación de que haya un 'yo' que sea tal en tanto causa o efecto de dicha voz. [...] El pronombre 'yo' permanece para ser utilizado infinitamente. Pero no posee la voz, es poseído por ella."<sup>6</sup>

Lo anticipaba ya el primer epígrafe y la obra de Beckett ha probado ser consecuente con este principio: *es preciso permanecer allí donde no hay pronombre, ni solución, ni toma de posición posibles*<sup>7</sup>. Es preciso permanecer en la paradoja de lo vertical: una caída a lo alto.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ernst, Bruno. *The magic mirror of M.C. Escher*. New York. Ballantine Books, 1976.

<sup>2</sup> Gardner, Martin. *¡Ajá! Paradojas. Paradojas que hacen pensar*. Barcelona. Editorial Labor, 1983.

<sup>3</sup> Se podrá pensar -en una primera lectura- que esta afirmación acerca de la condición de inhabitables de los mundos paradójales que se atribuyen aquí a Beckett, contradice la anterior acerca de que la estética beckettiana se obliga a habitar la imposibilidad de esos universos. Si tal contradicción existiera, cabría preguntarse qué hay de malo en lo contradictorio y hasta quizás se experimentaría una cierta inclinación a considerarlo un valor ponderado. Pero la decisión deberá postergarse porque no hay contradicción. Se trata, en realidad, de otra paradoja: la de habitar una imposibilidad para que pueda haber movimiento por sobre el universo que esa misma imposibilidad determina.

<sup>4</sup> Beckett, Samuel. "La última cinta de Krapp". In *Pavesas*. Buenos Aires, Tusquets, 1987, p. Mi énfasis.

<sup>5</sup> Op.cit.

<sup>6</sup> Deanne, S. *Celtic Revivals*. London, Faber and Faber, 1985. (La traducción es mía).

<sup>7</sup> Juliet, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Fontfroide, Fata Morgana, 1986, p.19. (La traducción es mía).