

# Beckettiana

CUADERNOS DEL *SEMINARIO BECKETT*

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

1

1992

*Beckettiana*. Publicación anual del SEMINARIO BECKETT  
(Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).

DECANO: DR. LUIS YANES

AÑO 1, 1992.

DIRECCIÓN: DRA. LAURA CERRATO

EDICIÓN TÉCNICA: GERARDO LASTER.

ISSN:

CORRESPONDENCIA A:

T. GUIDO 135

(1834) *TEMPERLEY*

ARGENTINA

TEL.: 245-2042

## INDICE

- |    |  |                            |
|----|--|----------------------------|
| 4  | <i>Palabras preliminares</i>                                   | Laura Cerrato              |
| 5  | <i>Para una lectura de Beckett ensayista</i>                   | Laura Cerrato              |
| 11 | <i>El mundo y el pantalón</i>                                  | Silvina Rodríguez Martínez |
| 15 | <i>Tres diálogos con Georges Duthuit</i>                       | Ada Rainieri               |
| 18 | <i>Las dos necesidades</i>                                     | Liliana Camardella         |
| 24 | <i>Samuel Beckett. Más cerca de la metafísica.</i>             | Lucas Margarit             |
| 35 | <i>Beckett y una estética del fracaso: las "Shorter Plays"</i> | Gabriela Leiton            |
| 46 | <i>Cómo no hacer cosas con palabras: el joven Beckett</i>      | Ariel Schettini            |
| 55 | <i>Henry Hayden; hombre-pintor</i>                             | Samuel Beckett             |

## PALABRAS PRELIMINARES

Con este primer número de *BECKETTIANA* el SEMINARIO BECKETT que dirijo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, inicia la publicación de sus Cuadernos, dedicados a estudiar la obra de Samuel Beckett.

La publicación difundirá, en primer lugar, los trabajos de investigación y ensayos que surjan del SEMINARIO. Es asimismo nuestra intención incorporar en los próximos números trabajos inéditos de especialistas extranjeros, o documentos relacionados con el tema que sean desconocidos en lengua española. Por las características del SEMINARIO, la frecuencia de aparición de *BECKETTIANA* será anual.

En el presente número incluimos los trabajos de Silvina Rodríguez Martínez, Ada Rainieri y Liliana Camardella que, junto con el mío, fueron presentados en una mesa redonda de homenaje a Samuel Beckett, dedicada a su obra ensayística, en la Feria del Libro de la ciudad de Buenos Aires (1989). Sobre este mismo aspecto trata también el trabajo de Ariel Schettini. El de Gabriela Leiton surgió del SEMINARIO BECKETT 1989, *Beckett y la postmodernidad* y el de Lucas Margarit, del SEMINARIO BECKETT 1990, *Beckett: humor y metafísica*. El texto de Samuel Beckett sobre la pintura de Henri Hayden que damos a conocer aquí es inédito en español.

Es nuestro deseo en esta oportunidad que *BECKETTIANA* venga a llenar un vacío existente en nuestro país y en otros muchos de habla hispana en lo que concierne a la obra de Samuel Beckett y que la difusión de nuestro trabajo sirva para entablar relaciones con otros miembros de la comunidad beckettiana del mundo.

Laura Cerrato

Dra. en Filosofía y Letras  
(Universidad de Buenos Aires)

## PARA UNA LECTURA DE BECKETT ENSAYISTA

Laura Cerrato

La obra ensayística de Samuel Beckett no es muy extensa, y raramente se ocupa de su propia escritura, salvo en alguna correspondencia de carácter privado, casi siempre para aclarar las dudas de algún estudioso o director teatral. Sus ensayos propiamente dichos datan sobre todo de los comienzos de su carrera, cuando, aunque siempre en forma escéptica, todavía se atrevía a decir algo sobre los fenómenos de la creación.

Su primer trabajo, *Dante...Bruno...Vico...Joyce*, es de 1929 y obedece al deseo de Joyce de publicitar su *Work in progress*, estableciendo relaciones con los autores italianos. Fue una tarea asignada, principalmente porque Beckett sabía italiano, y si bien éste revela aquí algunas de las que se convertirán en preocupaciones mayores a lo largo de los años (la metafísica y el lenguaje), todavía no aparecen tan claramente los rasgos que caracterizarán a su ensayística posterior. Más útil para comprender la obra de Beckett es su *Proust*, de 1931, una lectura de *En busca del tiempo perdido* que formula ya las bases de su estética. Le seguirán, con intermitencia, pero confirmando sus ideas, la *Carta alemana* de 1937, *Las dos necesidades*, también de 1937, un curioso e importante ensayo, en donde trata, a partir de formulaciones matemáticas, las mismas obsesiones que iba volcando por esa época en la composición de su primera novela, *Murphy*, y numerosas reseñas periodísticas sobre distintos autores. Pero uno de los aspectos más apasionantes de la ensayística beckettiana son sus escritos sobre la pintura, algunos bajo la forma de presentación de catálogos, algunos como homenajes más extensos, otros incluso bajo la forma de diálogo. Entre ellos se destacan *La pintura de los hermanos Van Velde o el mundo y el pantalón*, de 1945, *Pintores del impedimento*, de 1948 y *Tres diálogos con Georges Duthuit*, de 1949.

Desde los primeros ensayos observamos en Beckett una línea estética coherente, que Coe ha llamado la estética del fracaso<sup>1</sup>, y que no podía menos que encaminarlo hacia

donde lo hizo. "La escritura me ha llevado al silencio", observa paradójicamente el propio Beckett en sus conversaciones con Charles Juliet.<sup>2</sup> Pero, como veremos, no se trata del silencio entendido como interrupción de la escritura. Se trata de mantenerse fiel a la intuición de que el silencio es el subyacente último de toda obra de creación. Esta intuición estaba en Beckett desde sus comienzos, casi antes de empezar a crear y sus múltiples intereses (en otros escritores, en las artes plásticas, en las matemáticas) convergieron para consolidar una poética que preanuncia y luego confirma toda su obra.

Ya en *Proust*, Beckett se plantea su visión del mundo como tantálico, a la manera de Macedonio Fernández. El hombre, para Proust, visto por Beckett, es una víctima del Tiempo. "Víctimas como lo son los organismos inferiores, concientes sólo de dos dimensiones y súbitamente confrontados con la altura. Víctimas y prisioneros. No hay escapatoria de las horas y los días... De modo que estamos más bien en la posición de Tántalo... Las aspiraciones de ayer fueron válidas para el yo de ayer, no para el de hoy. Quedamos decepcionados ante la nulidad de lo que nos complace llamar logros. Pero ¿qué es el logro? La identificación del sujeto con el objeto de su deseo."<sup>3</sup> Pero, para Beckett, esto no es viable, debido a la imposibilidad de penetración entre la materia y lo que no es materia, "la impenetrabilidad de todo lo que no es cosa mental".<sup>4</sup> Por lo tanto, "lo desconocido... es también lo incognoscible".<sup>5</sup>

Toda relación entre lo material y lo inmaterial es más bien, como en el filósofo postcartesiano Geulincx, el fruto de la *ocasión*, del encuentro azaroso entre pensamiento y materia. De ahí que pronto surja la sospecha de que el mundo del lenguaje no es tan consistente como parece, sino el resultado de un encuentro más bien fortuito entre la cosa y la palabra que la nombra, sujeto a la ocasión. El personaje de su segunda novela, *Watt* (p. 1953), a pesar de su afán de sistematizar el caos de la realidad, deberá rendirse a esa evidencia del desfasaje entre pensamiento y lenguaje, de la inexistencia de esa identidad que hizo decir a Descartes "Pienso, luego existo".

"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>6</sup>

Pero si para pensadores como Geulincx ese feliz azar de la coincidencia entre la materia y lo inmaterial, la cosa y el nombre, seguía todavía ligada a la idea de la existencia de Dios, quien provocaba la ocasión, y si para Berkeley, otro filósofo "beckettiano", la idea de que *ser es ser percibido* va de la mano con la idea de que el ojo de Dios nos está mirando siempre, y por lo tanto nunca dejamos de ser percibidos y nunca dejamos de ser, para el agnóstico Beckett, el problema debe formularse en otros términos. Así, Beckett le escribe a un crítico que le pedía consejo para abordar su obra: "Si yo estuviera en la nada envidiable situación de estudiar mi obra, mis puntos de partida serían: "Nada es más real que la nada (Demócrito de Abdera) y el Ubi nihil vales, nihil velis (Allí donde nada vales, nada deseas) de Geulincx, ambos ya en *Murphy* y nada racionales".<sup>7</sup>

Porque, quebrada la seguridad de la existencia de ese ojo que hace que seamos, de ese motor del ocasionalismo, que coordina mente y materia, *nada es*, pues la mente no puede conocer y penetrar lo otro, lo que no es ella misma. De ahí que la relación entre el objeto y el sujeto o el arte que debe reflejarlo se vuelva problemática. En *Las dos necesidades* nos dice: "A veces... el camino refleja mejor que el espejo".<sup>8</sup> No se trata ya del espejo sobre el camino que proponía Stendhal, sino de la inevitable grieta entre camino y espejo, e incluso, de la terrible sospecha de que el camino refleja más que el espejo. Pero ¿qué puede reflejar el camino? ¿Acaso el espejo? Este interrogante magrittiano persiste en toda la obra de Beckett y será comentado por él -no explicado- en sus ensayos sobre los pintores.

De ahí que el corolario estético de Beckett tenga que ver con el fracaso. *Fallor ergo sum* (Fracaso, luego existo) reemplaza al dicho cartesiano en su poema *Whoroscope*. Y donde el fracaso alcanza su máxima posibilidad de expresión es en el artista. Pues es el artista quien experimenta la angustia de que "no hay nada que expresar, nada con qué expresar... ninguna posibilidad de expresar, junto con la obligación de expresar", como dice con respecto de sus pintores favoritos.<sup>9</sup>

Y si bien todo está destinado al fracaso, como expresaba en *Proust*, sin embargo, el fracaso en la posesión (es decir, el fracaso que signa las relaciones entre Marcel y Albertine en *En busca...*), este fracaso "posee la nobleza de lo trágico, mientras que el intento de comunicar donde no hay comunicación posible, es meramente una vulgaridad simiesca u horriblemente cómica, como la locura que conversa con los muebles."<sup>10</sup> Esto es lo que le hace decir que "el artista fracasa allí donde nadie más osa fracasar",<sup>11</sup> porque el artista es el único ser que, en nombre de su obsesión, se atreve a asumir el riesgo del ridículo, y la locura de insistir en lo imposible, sabiendo que no hay salida.

Si la comunicación no es viable, concluye Beckett en *Proust*, "el único posible desarrollo espiritual es en el sentido de la profundidad. La tendencia artística no es expansiva, es una contracción. Y el arte es la apoteosis de la soledad."<sup>12</sup>

Habiendo tal vez hecho su planteo estético más coherente en este ensayo, a partir de él Beckett seguirá profundizando en los interrogantes que le plantea este fenómeno tan exclusivamente humano de la expresión creadora, a partir de una mirada penetrante dirigida a la obra de otros escritores, músicos y pintores. Acerca de su propia escritura se explayará sobre todo en sus cartas, que Marta Fehsenfeld está abocada a recoger y editar. Pero cuando Samuel Beckett mira la pintura de los Van Velde, de Masson, de Tal Coat, H. Hayden o Jack Yeats, está en realidad interrogando a su propia escritura sobre la posibilidad de representación y la resistencia del objeto a su representación, a su fijación, sobre los límites del lenguaje del hombre, la brecha entre palabra y objeto, y las distintas formas que tiene el artista de decir lo que no se puede decir, cómo el analiza en *Pintores del impedimento*.

Ya en la *Carta alemana* (1937), Beckett exponía su actitud frente a la escritura: el acerca de qué escribir, sus relaciones con el inglés y su visión de la literatura como transgresión lingüística. "En verdad, se me está volviendo cada vez más difícil, incluso sin sentido, escribir en un inglés oficial. Y más y más mi propio lenguaje se me aparece como un velo que debe ser rasgado, para llegar a las cosas (o a la Nada) que está detrás de las cosas."<sup>13</sup>

Dos conceptos merecen destacarse aquí.

1) El lenguaje debe ser violentado, para descubrir el detrás. El lenguaje distancia, mediatiza, pero, a su vez, revela. Está ahí, para ser quitado. Toda la literatura consiste en develar aunque no haya nada, como asentirían, mucho después, Barthes o Derrida.

2) Lo que luego se convertirá para Beckett en una obsesión: la eliminación paulatina del lenguaje articulado, el lenguaje normal u oficial, el lenguaje como ruido organizado. Su escritura será en cambio una larga búsqueda del balbuceo con sentido y aún del silencio. Pero no el silencio de la ausencia de palabras sino lo que el llama aquí por primera vez "the literature of the unword", la literatura de la despalabra, la literatura que deshace, que sigue el periplo opuesto a la otra.

No importa cuál sea la circunstancia, toda la ensayística de Beckett, al unísono con su obra creadora, es una indagación en el testimonio despiadado que el lenguaje nos ofrece de esa imposibilidad de interpenetración existente entre mente y materia. Enfrentados a esta experiencia límite, para poder seguir hablando cuando ya no hay nada que decir, sólo nos queda el balbuceo, la literatura de la des-palabra. Esto se advierte en una de sus últimas narraciones más extensas, *Worstward ho*, de 1983, que desafía el concepto mismo del lenguaje (John Pilling dijo de él que eso ya no era inglés), al punto de que Beckett renunciara a traducirlo al francés, como era su costumbre, o también en el despojamiento lírico de algunos textos breves finales como *Comment dire*, de 1988, o *Stirrings still*, de 1989, que obviando algún posible juego de palabras, podría traducirse como *Movimientos todavía*. Estos textos cierran un circuito que, desde sus primeros ensayos, se lanza a

sondear el misterio del lenguaje, como fundamento del ser. Pero perdido en el laberinto de sus espejismos, en los límites en que el lenguaje ya casi no es lenguaje. Beckett ni siquiera se pregunta ya por el ser, por el sentido, por la salvación o la destrucción, por la espera y el tiempo. Cuando todas las respuestas y las preguntas han sido agotadas, el hombre recurre todavía a la palabra para preguntarse *cómo decir*. Decir, no importa qué. Decir, que significa durar todavía.

#### NOTAS

- (1) Coe, Richard. *Qué ha dicho verdaderamente Beckett*. Madrid, Doncel, 1972.
- (2) Juliet, Charles. *Rencontres avec Samuel Beckett*. París, Fata Morgana, 1986.
- (3) Beckett, Samuel. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London, John Calder, 1987. p. 13.
- (4) Beckett, S. *Ib.* p. 63.
- (5) Beckett, S. *Ib.* p. 11.
- (6) Beckett, S. *Watt*. London, John Calder, 1963. p. 78.
- (7) Beckett, S. "Carta a S. Kennedy". en *Disjecta*. London, Calder, 1987. p. 13.
- (8) Beckett, S. "Les deux besoins". En *Disjecta*. p. 55
- (9) Beckett, S. "Three dialogues with Georges Duthuit". En *Disjecta*, p. 139.
- (10) Beckett, S. *Proust*, p. 64.
- (11) Beckett, S. "Three Dialogues..." En: *Disjecta*, p. 145.
- (12) Beckett, S. *Proust*, p. 64.
- (13) Beckett, S. *Disjecta*, p. 171.

Las traducciones del inglés y del francés me pertenecen.

## LA PINTURA DE LOS HERMANOS VAN VELDE O EL MUNDO Y EL PANTALÓN

Silvina Rodríguez Martínez

"Para empezar, hablemos de otra cosa..."<sup>1</sup>

Así comienza este ensayo de Samuel Beckett sobre la pintura de los hermanos Van Velde, dos holandeses casi desconocidos para el momento en que Beckett escribe estas páginas (poco después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, en 1945, en París). En realidad el ya habló de otra cosa, el texto empieza con un epígrafe que consiste en un chiste que más tarde el escritor irlandés va a utilizar en la obra de teatro *Final de Partida*<sup>2</sup> (un señor ha encomendado a un sastre la tarea de confeccionar un pantalón pero tal trabajo, que no debería llevar más de tres días, se demora seis meses. Ante los reclamos del indignado cliente: "Dios hizo el mundo en seis días y usted no es capaz de hacerme un pantalón en seis meses", el sastre contesta: "Pero señor mire el mundo y mire mi pantalón").

¿Qué es esta otra cosa de la que se habla? O pongámoslo de este modo: el título nos anuncia ya un propósito doble: nos van a hablar de la pintura de los Van Velde o del mundo y del pantalón. Así planteada la disyunción, uno puede pensar que o bien elige el tema artístico o bien se refiere a otro tema (el mundo, la humanidad). Esa es una posibilidad. La otra sería pensar esa disyunción como una propuesta de alternativas intercambiables, que están puestas a un mismo nivel (Pensemos en un ejemplo más cercano para nosotros, *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*. cualquiera de los dos títulos es válido para la obra de teatro de García Lorca, si bien los dos juntos "significan" más que uno sólo).

Cuando leemos el artículo completo, vemos que Beckett habla de las dos cosas. En realidad, sólo una parte está dedicada a la pintura de los Van Velde. Abraham y Geerardus. Dos estilos que contrastan, pero que apuntan a lo mismo. Cito a Beckett:

“Pongamos la cosa en forma más grosera. Seamos totalmente ridículos. Abraham Van Velde pinta la extensión. Geer Van Velde pinta la sucesión” (MP, 128) (...) “Dos obras en suma que parecen rechazarse, pero que de hecho se reúnen en el centro del dilema, el mismo de las artes plásticas: ¿Cómo representar el cambio? (MP, 129)

Para estos pintores, la cosa (el objeto) no es representable. No es posible dar cuenta de la realidad a través de la pintura. ¿Y entonces qué les queda?

“Les queda, a uno, la cosa que sufre, la cosa que es cambiada, al otro, la cosa que inflige, la cosa que hace cambiar” (MP, 129).

Con todo, apunta Beckett, “Todavía no son cosas” (MP, 129). Si se me permite la digresión, esto es lo que se ve en los personajes de las obras de teatro: o bien no han terminado de nacer, o no han terminado de morir, se encuentran en un estado intermedio, especie de “franja límbica”, antes del fin del mundo (Como Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot* o Hamm y Clov en *Final de Partida*) o quizás antes del principio.

Pero entonces, retomando, si “Todavía no son cosas”, ¿qué es lo que el artista, en este caso el pintor, puede representar?

Hay un texto de Beckett bastante anterior a éste (es de 1937), el cual se conoce como la “Carta Alemana”<sup>3</sup>. Aquí él menciona una “literatura de la no-palabra”, “un asalto contra las palabras en nombre de la belleza”. Ahora bien, si hay una literatura de la no-palabra (¿significará esto lo indecible? ¿o tal vez el silencio?), podríamos extender esta afirmación a otro arte, la pintura, y pensar que la no cosa, es lo único que se puede intentar representar.

12 Beckettiana

Beckett se volverá a referir de modo mucho más explícito y concluyente a este punto en los *Tres Diálogos*<sup>4</sup>, pero de cualquier modo ya aquí vemos la relación que se establece entre su modo de ver la literatura y la pintura. ¿Una especie de estética de la imposibilidad? Quizás.

Pero volvamos un poco hacia atrás. Dijimos que el escritor dedica sólo una parte al análisis de la pintura de los Van Velde. Porque antes de hablar de ellos, como se dijo al principio, habla de otra cosa. Y como es costumbre en él, nos hace trampa. Nos habla en tono serio, lleno de buenas intenciones. Pero la ironía se filtra por debajo, luchando por saltar. Empieza haciendo alusión al “amateur”, es decir, un amante del arte no profesional (en manifiesta oposición a la figura del crítico). Este personaje se acerca a ver un cuadro y “llega con los brazos colgando y con los brazos colgando se va, la cabeza pesada por lo que ha creído entrever”. (MP, 118)

A este individuo, “quien justifica la presencia de la pintura en tanto cosa pública” (MP, 120), se le dice:

“No se acerque al arte abstracto” (MP, 120) (...) “No pierda su tiempo con los realistas, los surrealistas, los cubistas (...), los impresionistas, los expresionistas, etc., etc.” (MP121) (...) “Todo es objeto de la pintura, sin exceptuar los estados del alma, los sueños y aún las pesadillas, siempre que la transcripción de estos sea hecha por medios plásticos” (MP, 121)

Todas estas recomendaciones caerán del lado de los críticos, o por lo menos de ciertos críticos. Pero lo que jamás se dice es:

“No hay pintura. No hay más que cuadros (...) ellos traducen, con mayor o menor pérdida, absurdos y misteriosos accesos a la imagen” (MP, 123)

Esto es lo que quedaría tapado por la crítica, si bien el discurso de Beckett se encarga de ponerlo en evidencia.

Beckettiana 13



Y en relación con la pintura de los hermanos Van Velde, Beckett retomará la figura del amateur, al cual describe como "espectador de buena fe" (MP, 125). ¿Cuál es el efecto que este arte causa en él?

"(...) lo privan del uso de la palabra (...). Es un silencio, se diría casi de conveniencia, como el que uno guarda, si bien preguntándose por qué, delante de un mudo." (MP, 131)

Entonces, al silencio ante el cuadro, a la no-cosa, y a la no-palabra, Beckett le opone este ensayo, no como un desafío, sino como un destino irremediable (sólo que aquí la fatalidad se convierte en azar, en "ocasión" ineludible): no teniendo ya nada que decir, no puede hacer más que seguir diciendo.

#### NOTAS

- (1) Todas las notas sobre el ensayo "La peinture des Van Velde ou le Monde et le Pantalon" pertenecen a la edición compilada por Ruby Cohn de Beckett, Samuel. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, John Calder, Londres, 1983. Las notas sucesivas sobre este trabajo se identificarán como MP y a continuación el número de página. La traducción del francés al español es de mi autoría.
- (2) Cfr. Beckett, Samuel. *Fin de Partida*, Seix Barral, Barcelona, 1979, pp. 107-158.
- (3) Este es otro de los textos que se editaron en *Disjecta*, pp. 170-3, en traducción de Martin Esslin al inglés del original en alemán.
- (4) Cfr. "Three Dialogues with Georges Duthuit" En: *Disjecta* (1949)

### TRES DIALOGOS CON GEORGE DUTHUIT

Ada Rainieri

*Tres Diálogos* fue publicado en 1949. Es la reelaboración hecha por Samuel Beckett de las charlas sobre pintura mantenidas con el editor Georges Duthuit.

Beckett elige para hacer esta reflexión sobre arte el diálogo dramático. Es decir que el ensayo está estructurado de manera tal que hasta podría ser representado por dos personajes que cubrieran los papeles de Beckett y Duthuit.

El diálogo permite una mejor confrontación de ideas y Beckett se vale de este recurso para plantear una misma cuestión desde distintos ángulos. El lenguaje coloquial, el uso de los silencios, la presencia de algunas acotaciones nos enfrentan con un texto que se aproxima a lo teatral.

En estas charlas Beckett toma a tres pintores Tal Coat, Masson y Bram Van Velde para ejemplificar tres aspectos distintos del hecho artístico. De más está decir que los juicios que va enunciando trascienden el mero ámbito de la pintura y se proyectan hacia la elaboración de una estética personal que permite también explicar, en parte, su particular visión del arte.

Beckett cree que existen distintas formas a través de las cuales el sujeto (artista) se relaciona con el objeto. Estas relaciones pueden ser convencionales o internarse en el terreno de la experimentación y la ruptura de los cánones establecidos.

El primer diálogo gira en torno a la figura de Tal Coat y ejemplifica una relación sujeto/objeto tradicional. En este pintor Beckett ve un exponente de la pintura previa en donde el artista percibe un objeto y lo plasma pero sin apartarse del campo de lo posible.

Beckett rechaza esta visión del arte pues plantea la "imposibilidad" del artista para expresarse: "no hay nada para expresar, nada con lo cual expresar, nada de lo cual expresar, ningún deseo de expresar, junto con la obligación de expresar".<sup>1</sup>

El segundo diálogo aborda la figura de Masson quien intenta una nueva relación con el objeto estético. Se aleja de la perspectiva occidental pues considera que no es más que una serie de trampas para la captación de objetos y se inclina por pintar el vacío, la primera condición de acuerdo a la Estética China del acto de pintar.

Sin embargo para Beckett sigue habiendo una relación lógica con el objeto, sólo que existe una imposibilidad de expresarla. El vacío mismo podría ser tal vez la negación de aquellas cosas que provocan angustia y desesperación. Por lo tanto la pintura de Masson tampoco logra trascender la tradición estética anterior.

El tercer diálogo se refiere a Bram Van Velde como el pintor que a partir de la ausencia de relación tradicional entre el sujeto y el objeto logra establecer una nueva relación y un nuevo objeto.

Es el artista que se siente indefenso porque sabe que "no hay nada que pintar, nada con que pintar, y aún así se ve obligado a pintar"<sup>2</sup> y esto genera un arte de un nuevo orden.

Beckett reemplaza la palabra objeto por ocasión pues esta última sugiere la idea de algo menos estable y sólido.

Van Velde es el primero cuya pintura está libre de objeto en cada trazo y forma, tanto ideal como material. Es quien continúa pintando aún sabiendo que la expresión es un acto imposible.

"Ser artista es aceptar fracasar como ningún otro osa fracasar"<sup>3</sup>. En esta frase de Beckett se condensa toda su estética.

El artista, según Beckett, siente la necesidad irrefrenable de crear pero al mismo tiempo sabe de la inutilidad de este intento.

El artista fracasa porque el hombre fracasa. Para Beckett la vida es una trampa de la que el hombre no puede escapar. Nacimiento y muerte limitan la existencia humana que es un lento y doloroso trayecto hacia la nada.

Mediante un hábil juego dialéctico Beckett sintetiza sus principales ideas sobre el arte que lo son también sobre la vida.

En la parte final las figuras de Van Velde y el propio Beckett parecen confundirse a punto tal que Duthuit le recuerda a Beckett que no está teorizando sobre él sino sobre el pintor holandés.

Cada uno de los diálogos plantea una serie de interrogantes que promueven una postura crítica del lector quien deberá buscar sus propias respuestas. No hay conclusiones sino dudas, titubeos y contradicciones.

Si bien el ensayo intenta reflejar ciertos postulados estéticos concluye con la frase de Beckett: "sí, sí, yo estoy equivocado, yo estoy equivocado"<sup>4</sup> que parece invalidar sus afirmaciones anteriores. Nuevamente nos enfrentamos con la relatividad de todo juicio. ¿Quién garantiza que se está en lo cierto? ¿Puede el hombre sentirse depositario de la verdad? ¿No será que siempre estamos equivocados pues sólo llegamos a ver una parte de la realidad?

*Tres Diálogos* nos permite aproximarnos al pensamiento de Beckett y a su estética del fracaso. La tarea no es fácil pero nos enfrenta con uno de los artistas más lúcidos de nuestra época.

#### BIBLIOGRAFIA

- (1) "Three Dialogues with Georges Duthuit". En *Disjecta*. London, Calder, 1983, p. 139
- (2) *Ib.* p. 142.
- (3) *Ib.* p. 145.
- (4) *Ib.* p. 145.

premisas que conforman un razonamiento que es a su vez una trama que quiere decir aquello que no puede ser dicho ni matemática, ni lógica, ni lingüísticamente. Incluso podríamos agrupar las oraciones como las premisas de un silogismo.

- |  |           |
|--|-----------|
| 1.- Necesidad de tener necesidad (DEF)   | los otros |
| 2.- Necesidad de la cual se tiene necesidad (ABC)  | artista   |
| 3.- Conciencia de la necesidad de tener necesidad (ab)   | los otros |
| 4.- Conciencia de la necesidad de la que se tiene necesidad -de la que se tenía necesidad (de) | artista   |
| 5.- Salida del caos de querer ver (Aab)  | los otros |
| 6.- Entrada en la nada de haber visto (Dde)  | artista   |
| 7.- Iniciación y fin de la ontología creadora (abcdef)   | ARTISTA   |

Cada premisa representa a uno u otro de los hacedores de necesidades. Siendo diferentes en su naturaleza esencial, son afines, en cambio, desde una expresión formal, como si se tratara de dos caminos paralelos, distintos pero similares.

¿Adónde nos conducen? Al arribo de una última premisa que puede pensarse (siempre aceptando el juego retórico) como una conclusión: el arte.

Las premisas primera y segunda son -como dijimos- los dos triángulos mayores. Las dos siguientes son un pequeño segmento que abarca un tercio del lado de los triángulos mayores. Este segmento es el espacio que ocupa dentro del perímetro de la necesidad del artista y de los contempladores de la obra de arte, la conciencia que de ella tienen uno y otros.

Los dos tienen una necesidad que los determina aunque la conciencia que cada uno tiene de ella ocupa en ambos casos un tímido lugar de su triangular superficie.

Las dos premisas que le continúan (quinta y sexta), son tres veces en un segmento. Dos triángulos pequeños, ubicados en la corona de la circunferencia,

que conllevan dos movimientos: la salida del caos, del imponderable, del número irracional, para poblar praderas más confortables y ordenadas. Y la entrada en el ojo del caos, contemplando, para descender sobre la nada, el silencio, la página en blanco.

De este sendero de premisas adjudicadas a unos y otros, en orden lógico, llegamos a la conclusión que es por fin, la obra de arte.

El terreno hexagonal que ambos triángulos -necesidades- comparten en el entrecruzamiento del diagrama, en el entramado del razonamiento y posiblemente en nuestras vidas paralelas es la última figura trazada, más próxima a un centro hipotético. Infinitos hexágonos más pequeños podrían ser dibujados en un esfuerzo infructuoso y a la vez imprescindible por alcanzarlo.

Six siglos antes de nuestra era, Pitágoras, enmudeció ante el hallazgo. De la figura cotidiana y natural como era para los griegos un cuadrado de lado igual a un número racional, entero y positivo, surgió su diagonal que no respondía -a pesar de los cálculos- a la naturaleza sujeta a razón.

Si el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos, la hipotenusa será igual a la raíz cuadrada de la suma de los cuadrados de los catetos. Ambos catetos son un mismo número cualquiera por ser lados de un cuadrado. Este cálculo sencillo nos ofrece una respuesta constante: *el resultado, la hipotenusa, es siempre un número irracional.*

$$a^2 = b^2 + c^2 ; a = \sqrt{b^2 + c^2} ; a = \sqrt{(2)^2 + (2)^2} ; a = \sqrt{8} ; a = 2,828427124....$$

Del marco racional que responde a una cifra exacta surge, atravesándola, una recta que es igual a un número que se compone de infinitas cifras y que nunca llegará a ser por completo una cifra acabada. Contiene todos los números posibles pero en sí mismo no es un número cerrado. La acumulación de cifras nos propondrá un número cada vez más preciso, pero no exacto.

Frente a lo exacto, o junto a él, se yergue lo preciso. Son dos necesidades numéricas distintas. Esto lo supieron los griegos y el descubrimiento los anonadó.

La orden pitagórica -cuentan- les prohibió a sus miembros hablar acerca de estas revelaciones. El universo griego no hubiera aceptado sencillamente esta herejía que se apartaba del comportamiento de la naturaleza sujeta a razón. Un número -decían- puede responder a distintos cálculos pero no puede ser "irracional" en sus proceder.

Quizás para Samuel Beckett, la obra de arte se instale en este escándalo. En el entrecruzamiento de los dos universos numéricos, que al cohabitar, o al entrelazarse, crean un espacio de incertidumbre, de vaguedad, de balbuceo

La precisión abre las puertas a un territorio de posibilidades, de aproximaciones. Los números "abiertos" dejan entrar inclusive el firmamento de lo imprevisible, aquello que no se puede calcular exactamente con anticipación, quitándonos la tierra de abajo de nuestros pies. Esta sensación, Beckett la expresa con las frases inconexas, el balbuceo, lo aparentemente trivial o aún trivial llanamente, con interrogaciones que no tienen respuesta, ni siquiera la buscan, ni la esperan.

Intentar decir aquello que ha dejado de ser y que todavía no es. No hay palabras. La palabra, aun la provisoria (si las hay) fija, detiene, crea. De allí que haya que decir y desdecir, decir para no decir, no decir aquello que no se puede decir y decirlo sin embargo.

Todo este pequeño gran ensayo, con palabras, diagramas geométricos, apelaciones a la lógica y la retórica, son falsificaciones contínuas. Unas de otras, como un juego de cajas chinas. El dibujo falsea a la palabra, la lógica al dibujo, todos para expresar lo que no puede ser dicho con ningún lenguaje y de ninguna manera posible.

A la obra de arte sólo le cabe preguntar y preguntarse. No tiene respuestas porque no hay respuestas para el arte que es la disciplina de la indagación permanente. Cada nuevo vocablo que emplemos nos pone frente al doble riesgo de acercarnos al centro -aún desde la falsificación- y de alejarnos de él al aspirar a una definición o interpretación del ser.

Las palabras y su obra quizás tengan un sólo desenlace: ir desvaneciéndose en el silencio.

#### NOTAS

- (1) Todas las referencias de este trabajo pertenecen a la edición compilada por Ruby Cohn de Beckett, Samuel. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, John Calder, Londres, 1983, "Les Deux Besoins", pp 56. La traducción del francés al español fue realizada por Silvina Rodríguez Martínez.
- (2) Cfr. op. cit. pp 56.
- (3) Cfr. op. cit. pp 55.
- (4) Cfr. op. cit. pp 56.

## SAMUEL BECKETT. MAS CERCA DE LA METAFISICA.

Lucas Margarit

*Ellos ofrecen la salvación eterna.*

*Yo os ofrezco conocimiento y desierto.*

*Que quienes lo deseen se unan a mí.*

Danilo Kl

*Siempre suena junto a negros muros*

*el aliento solitario de Dios.*

Georg Tr

Las obras de Samuel Beckett traen aparejados una serie de problemas que están tan alejados de la literatura como que se encuentran en el centro mismo de ésta.

Estos problemas se leen más claramente en las obras últimas, donde nos encontramos frente a un fluir constante de palabras, de pensamiento hecho escritura, lenguaje que gira alrededor del lenguaje, "sendas perdidas" en el bosque del lenguaje.

Constante búsqueda de una palabra que continúe girando, caminando hacia sí mismo como "ser en el lenguaje".

La certeza del realismo se ve desplazada por la búsqueda de una verdad. Cuando nombro la verdad no me refiero obviamente a la que se opone a la mentira, sino a aquello que se transforma en lo que Maurice Blanchot llamó "la angustia del poeta". Verdad de la palabra ante la certeza del objeto.

Encontrar esa verdad, esa escritura "completa", la palabra edénica, implicaría la inutilidad de la escritura.

La palabra impronunciable pertenece a los dioses, a nosotros nos llega en forma de silencio.

"Lo que está más allá de la palabra de los hombres nos habla elocuentemente de Dios"<sup>1</sup>

La palabra del hombre al no poder dar cuenta de lo "innombrable", necesariamente da cuenta del fragmento.

El fragmento señala, no nombra: el nombre marca una completud que no existe en el lenguaje de los hombres. Toda la literatura es un gran fragmento, consciente de su naturaleza fragmentaria, la escritura de la modernidad se proyecta no como un fragmento "totalizador" sino desde lo mínimo del fragmento. Pensemos en Nietzsche por ejemplo, y más cerca de nosotros en Cioran y Trías.

Fragmentar. Espiar a través de los quiebres del lenguaje. Eso es lo que queda.

"La poesía es la manifestación del Ser en la palabra"<sup>2</sup>

Tenemos la posibilidad del desierto y del bosque, la escritura nos coloca ante la presencia, pero ¿cómo hablar-escribir de esa presencia?

Al intentar hacerlo se filtrará en nuestras palabras la grieta del lenguaje, podremos hablar de la soledad de la escritura, de su fragmentación, de los géneros; pero la "escritura", la "literatura" es otra cosa; encontramos la escritura en movimiento constante hacia su propio ser. Este movimiento, este camino está señalado siempre como fragmento, este cruce de caminos que produce toda escritura, recorta en segmentos el paso. La huella es el fragmento de un recorrido. Estos caminos no conducen a ninguna parte. Podemos pensar que el único fin de estos senderos es el sendero mismo, el único fin de la escritura es la escritura misma y de allí el ser que es escritura.

En la obra de Beckett se recorren estos caminos. Sus últimos textos surgen desde el fragmento. El fragmento corresponde a la autonomía de la escritura.

Pensamiento ensimismado, vuelto a sí en la escritura, el pensamiento de la escritura.

“La única referencia de la dispersión, su único pretexto es el pensamiento mismo en su pura elementalidad. ¡Y es tan fragmentario!”<sup>3</sup>

La obra de Beckett expresa el intento de decir, de descifrar lo indescifrable, de “ser” en lo indescifrable: de Ser.

El lenguaje en los textos de Beckett lo podemos ver también como un choque entre pensamiento y palabra; o como dice Thomas Bernhard:

“Qué más da lo que yo escriba; en resumidas cuentas siempre son catástrofes. Esto es lo deprimente del destino del escritor: nunca consigue trasladar a la hoja lo que ha pensado o imaginado; la mayoría se pierde durante el traslado. Lo que llega a plasmar no es más que un pálido y ridículo reflejo de lo que había imaginado...en el fondo no puede comunicarse.”<sup>4</sup>

Ese pensamiento que tiende a ser totalizador (sin serlo) al llegar a la escritura se ve fragmentado, no un fragmento en relación con “los dioses”, sino que se trata de un fragmento de fragmento, un fragmento que en sí mismo es pensado desde la fragmentación del pensamiento disperso.

Esta rotura del lenguaje es la que nos hace pensar en la imposibilidad de la comunicación. En la obra de Beckett se revela “nuestra propia voz interior desconocida hasta entonces y repentinamente encontrada”.<sup>5</sup>

Esta voz que se comunica a sí misma con el lenguaje y por medio de éste nos señala el estar más allá de sí mismo, ser un “ser de lejanías”. Lejanías que se encuentran en el punto central del ser, y al hablar de un lenguaje que “es” (como ser) podemos decir que el centro de la lejanía en estos textos es el “ser en el lenguaje”; el ser en lo

fragmentos del “hombre” y en los fragmentos de la escritura; el ser en la soledad que lleva consigo, donde una lógica indescifrable aleja la necesidad de un discurso que tienda a ser completo. Fragmento que manifiesta la imposibilidad de una comunicación excepto la del narrador (poseedor del lenguaje en el texto) consigo mismo, y a partir de esta relación podemos pensar una comunicación entre un lenguaje fragmentado y un ser fragmentado.

Para tratar el tema del fragmento en relación con el solipsismo del que hablé antes, tomé dos textos, el primero de 1958, *La última cinta*, una obra de teatro para un único personaje: Krapp. El segundo texto es una narración breve de 1980, *Compañía*. Ambos textos señalan la posibilidad de pensar dentro de la escritura al extranjero que percibe un poco más profundamente “el lenguaje de la tribu”, que intenta sobrevivir desde el lenguaje, que crea una cápsula hermética desde, con, para el lenguaje.

En la obra *La última cinta* nos encontramos ante un único personaje, Krapp, frente a un aparato. Este aparato reproduce “su antigua voz”. Dobla su voz. Un personaje sin ubicación temporal que nos hace recordar al “pequeño Marcel” encerrado en su habitación esperando el beso de su madre. Un personaje sin tiempo real y sin un espacio definido. Krapp en su espacio se nos presenta como “un hombre viejo, deformado por la edad”<sup>6</sup>.

El tiempo en su concepción más abstracta “nos ha deformado y ha sido deformado por nosotros”<sup>7</sup>.

El hombre en su espacio no tiene otra voz que la suya. Su memoria, su recuerdo aparece emanando de una cinta. Krapp maneja el pasado encerrado en “el carrete único de la caja tres”.

Fragmenta su pasado. Adelanta la cinta. La retrocede. Inaugura un espacio de comunicación con la máquina que emite su voz de ayer.

Fragmenta esa voz ya que el único interlocutor es “esa misma voz”, es decir esa voz en el presente del personaje que actualiza esa voz de ayer.<sup>8</sup>

El tiempo en la memoria de la cinta -fuera del espacio real- continúa y vuelve atrás, Krapp avanza y retrocede esa cinta. Maneja su tiempo: su pasado y su presente en una actualización. "Dureé" bergsoniana avasallada por los años.

"Quizá mis mejores años han pasado. Cuando tenía alguna probabilidad de ser feliz. Pero ya no deseo más probabilidades."<sup>9</sup>

Este manejo del tiempo, de la memoria, y de la voz por medio de la cinta, trae consigo el problema de la repetición.

"La repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad incambiable e insustituible."<sup>10</sup>  
"...la repetición es la transgresión. Pone en cuestión la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística."<sup>11</sup>

Podemos pensar -a partir de estas citas de Deleuze- la repetición de la voz en la cinta como un intento de combatir el tiempo, intento que por otra parte se ve frustrado. El cruce de tiempos afsla al personaje en su propia voz, en su propia memoria: en su propia conciencia.

Este solipsismo revela invariablemente la frustración. En esta obra a diferencia de *Esperando a Godot*, ya no se espera, sino que el personaje "es". No hay una espera por medio, sino una "voz" que es su propia "voz" que ya no es su "voz". Actos repetidos: "cierra los ojos e imagina", lee, mira hacia adelante en el vacío: los proyectan hacia el lenguaje, hacia la lectura o hacia su voz.

Fuera de este espectro lingüístico no hay nada.

La posibilidad de ser de Krapp se remite a sí mismo a través del lenguaje, de una conciencia estructurada en forma de lenguaje.

En la cinta podemos oír (leer) esa vuelta hacia sí mismo:

"Con esta oscuridad a mi alrededor, me siento menos solo. (pausa) En cierto modo. (pausa) Me gusta levantarme para dar una vuelta por allí y luego volver aquí... (vacila)...conmigo."<sup>12</sup>

Krapp recuerda, oye su voz recordar:

"Me imagino que esto es lo que sobre todo debo grabar esta noche, pensando en el día en que mi labor se...(vacila)... se apague y ya no guarde ningún recuerdo..."<sup>13</sup>

Recuerdo impreciso en su actualización, en el momento de ser escuchado, pero es grabado con precisión de datos: "treinta y nueve años"; "un año de lo más negro... hasta aquella memorable noche de marzo". Esta precisión se pierde en la conciencia de Krapp al ser escuchada su voz, y la noción de tiempo se desestructura: "¿Qué representa hoy un año?"

La continuidad de ese recuerdo grabado "por ese cretino que tomaba por mí hace treinta años" es rota, el pasado se proyecta en forma fragmentaria en el presente. El presente de Krapp está fuera de toda continuidad que no fuera pensamiento (conciencia), y si como nos dice Eugenio Trías, el pensamiento es disperso y fragmentario, la existencia de Krapp se reduce al fragmento. Tanto su pasado -del cual nos llega un fragmento- como la puesta en escena de ese pasado- fragmentado por la conciencia presente de Krapp-, lleva a pensar en una recuperación parcial de un tiempo pasado -y del personaje- a partir de un presente de ensimismamiento. Se toma el pasado y se lo encierra (en un carrito o en la conciencia de Krapp). Presente de continua transformación, movimiento continuo del lenguaje. Búsqueda que reduce todo a "ser".

"Una voz llega a alguien en la obscuridad. Imaginar."

Comienzo de *Compañía*. Nos encontramos ante una voz que plantea una pregunta: ¿quién habla?, ¿de dónde proviene esa voz?

Voz de una conciencia textual, que habla a través del texto del lenguaje y de la no comunicación: de su imposibilidad.

"El uso de la segunda persona caracteriza a la voz. El de la tercera al otro. Si también él pudiera hablar a aquél a quien habla la voz, habría un tercero. Pero no puede. No podrá. No puedes. No podrás."<sup>14</sup>

Voz que utiliza la segunda persona, el otro no contesta, la tercer persona queda excluida. La voz como única conciencia de este texto se dirige a "alguien boca arriba en la obscuridad".

Como en *Watt* (novela publicada en 1953), podemos ver en esta obra una actividad mental que se cierra sobre sí misma, que concluye en la escritura de sí misma, hablándose.

"Compañía" es esa voz, "complemento necesario".

Alguien boca arriba que "es" desde esa voz que escucha, que piensa, que a veces cuestiona esa voz, que recuerda a partir de esa voz.

Voz, que como en *La última cinta* actualiza el pasado, lo hace presente en un tiempo personal, el tiempo de la conciencia de ese alguien boca arriba en la obscuridad. Tiempo que se nos presenta fragmentado a través de una conciencia fragmentaria y fragmentada. Alguien que desde el fragmento se presenta imaginándolo todo, incluido él mismo "para hacerse compañía". El pasado encerrado en la conciencia de alguien.

El cuerpo casi olvidado en la inmovilidad. La *M* y la *W* de los nombres como meras excusas, "para facilitar la referencia": "¿Algo que añadir a este bosquejo? Su innombrabilidad."

El nombre nos remite a una plenitud ilusoria; quebrarla, presentar sólo fragmentos. Alguien presentado desde el fragmento que es escritura, desde la actividad mental que remite al ser que piensa y es escritura, es conciencia estructurada (fragmentada) por el lenguaje.

Los sentidos están dormidos. "Se le cierran los ojos en cuanto suena la voz", el tacto, "presión del suelo contra los huesos", el olor y el gusto desaparecieron. Sólo esta el oído para escuchar esa voz, oído que es pensamiento y la escucha, y a partir de ésta recordar.

"Recordar quiere decir *meditar* lo olvidado."<sup>15</sup>

Meditar, "cogito" en latín, en una de sus acepciones "retraimiento".

Retraimiento es el lugar de esta escritura, de esta voz, la meditación en cuanto ensimismamiento dentro del lenguaje de su propia voz. Imposibilidad del "otro", siendo siempre el mismo en la oscuridad junto a su voz, su conciencia.

"Senda perdida" del lenguaje que se remite a sí mismo desde el lenguaje y hacia "alguien en la obscuridad" como lenguaje. Este eterno retorno de la letra hacia la letra es lo que sostiene la imposibilidad de comunicación dentro del texto.

En *Compañía* está la necesidad de llamar "compañía" a esa voz, de crear una ficción de esa necesidad, para que dentro de ella se pueda crear también esa "compañía" que remite al lenguaje.

"Sensación de incertidumbre y desconcierto"

"Sólo se puede verificar una ínfima parte de lo dicho". Ínfima parte que queda



acurrucada en el papel, en el oído, en la conciencia. Infima parte: fragmento verificable. Límites de la dispersión dentro de esa conciencia. Imposibilidad de ir más allá de sí misma, de ir más allá del lenguaje (límite). La voz de esa conciencia limitada. Alguien boca arriba en la obscuridad conoce esa limitación, necesita traspasar esos límites, crear "el cuento de otro contigo en la obscuridad, el cuento de alguien contando el cuento contigo en la obscuridad". Ficción de compañía.

Esa voz posee "la característica de la repetición". Vuelta. El mismo recorrido en distinto recorrido. Intento de ¿recuperar? ¿descifrar? un pasado lejano. La métrica temporal lineal queda anulada en la conciencia y en su voz: la voz del texto marca su propia temporalidad.

El personaje comienza y termina en él, no hay proyección más que en el lenguaje y hacia el lenguaje.

"Y cuanto mejor, a fin de cuentas, las penas perdidas y el silencio. Y tú, como siempre has estado. Solo."<sup>16</sup>

"Solo", última palabra. Envuelve todo el texto. Las marcas de ficcionalización de "compañía" remiten sin duda a ese estado solipsista del lenguaje.

"Solo". Encerrado en el pensamiento (pensemos en Watt). Alguien boca arriba en la obscuridad escucha su voz que es pensamiento y es escritura. Ya no hay otro, sólo ese otro puede ser pensado a partir del lenguaje (ficcionalizado o gramaticalizado).

"Solo" es el recorrido de este texto que plantea en el lector la única compañía de este texto: "compañía"

Dos textos. El lenguaje que remite al solipsismo. Lenguaje fragmentado encerrado en el pensamiento de los "individuos".

Podemos leer en *Murphy*: "Y vivir en su espíritu le daba placer, un placer tal que placer no era la palabra." Encierro en su propio espíritu, "como una esfera hueca, herméticamente cerrada al universo exterior."

Aislamiento que nos remite a la duda cartesiana. Si pensamos que Descartes es un intertexto de *Whoroscope* (1930), vemos que el pensamiento del filósofo francés influyó -directa o indirectamente- en la obra de Beckett: "cogito, ergo sum" (pienso, luego "soy") fórmula a la cual nos lleva ese estado de solipsismo beckettiano. A partir de esta sentencia podemos armar otra estructura, teniendo en cuenta la función del lenguaje como estructura fragmentaria y fragmentada.

Pienso en forma de lenguaje, pienso-grabo la escritura que permite que sea, que ese "yo" sea en el texto. Encierro dentro de la conciencia en busca de una única realidad: "yo en el lenguaje". El término temporal desaparece: simultaneidad, escritura, el pensar desde la escritura, "ser".

Beckett con su obra remite a ese encierro por medio de la soledad planteada desde el lenguaje, al trayecto que va de la letra hacia la letra, la escritura como trayecto hacia el ser que piensa. Trayecto móvil y detenido, un ir y venir constante en un mismo punto: escritura-ser-pensamiento.

Simultaneidad donde los dos puntos de la sentencia cartesiana (cogito-sum) se compenetran en un instante: pienso-escritura-soy. Como un palimpsesto a-histórico los tres momentos se superponen en un único instante: el momento de "ser en el pensamiento de la escritura que se piensa". Posible escritura del silencio.

## NOTAS

- (1) Steiner, Georges. *Lenguaje y Silencio*; Gedisa, Barcelona, 1982; pág. 67.
- (2) Heidegger, Martin. *Camino al habla*; Odós, Madrid, 1987.
- (3) Trías, Eugenio. *La dispersión*; Taurus, Madrid, 1971; pág. 83.
- (4) Bernhard, Thomas. "De una catástrofe a otra"; Revista Quimera N 65; pág. 20.
- (5) Nadeau, Maurice. Citado por Fernández-Santos en "El teatro escéptico de Samuel Beckett", en *La última cinta*; Aymá, colección Voz-Imagen N. 5, 1965; pág. 19.
- (6) Beckett, Samuel. *La última cinta*; Aymá, colección Voz-Imagen N. 5, 1965; pág. 47.
- (7) Beckett, Samuel. *Proust*; Nostromo, Madrid, 1975; pág. 12.
- (8) Actualiza en el doble sentido, de hacerla presente y hacerla "actuar".
- (9) Beckett, Samuel. *La última cinta*; pág. 61.
- (10) Deleuze, Gilles. *Repetición y diferencia*; Barcelona, Anagrama, 1981; Pág. 50.
- (11) Deleuze, Gilles. *Op.cit.* pág. 53.
- (12) Beckett, Samuel. *La última cinta*; pág. 51.
- (13) Beckett, Samuel. *Op.cit.* pág. 56.
- (14) Beckett, Samuel. *Compañía*; Barcelona, Anagrama, 1982; pág. 8.
- (15) Heidegger, Martin. *Op.cit.* pág. 41.
- (16) Beckett, Samuel. *Compañía*; pág. 61.

## BECKETT Y UNA ESTÉTICA DEL FRACASO

Acerca de las *Shorter Plays*

Gabriela Leiton

*La consternación está  
detrás de la forma.*

Samuel Beckett

### I.- Introducción

Para introducimos en el tema debemos señalar que, para Beckett, el lenguaje es un medio inadecuado para la comunicación, ya que su efectividad radica en su carencia. Para ello mencionaremos un proceso de desracionalización y descartesianización, donde el vaciamiento de sentido del lenguaje es lo que más carga de sentido a las obras de Beckett.

Por lo tanto, a través de la existencia de tópicos lexicales, que relacionan entre sí a las *Shorter Plays* de Samuel Beckett, podremos analizar las características lexicalizadas en el texto, de las que nos valdremos para leer las ausencias.

Otro paso más hacia el sentido serán los tópicos temáticos -la abulia que provoca la ineficacia del esfuerzo, el saber todo perdido, el camino hacia un destino sin salida- que evaluaremos, y una tercer categoría de enlace formada por la des-personalización, la des-humanización y la des-realización.

Tomaremos como objetos de este análisis cuatro de las ya citadas *Shorter Plays*: *Ohio Impromptu*, *Catastrophe*, *Come and Go* y *Not I*.<sup>1</sup>

## II.- *Ohio Impromptu*

Conviene, para comenzar, hacer algunas referencias a la forma *Impromptu*, para poder dar cuenta del título. El *Impromptu* fue una forma usada por Molière (*Impromptu de Versailles*), Giraudoux (*Impromptu de Paris*) e Ionesco (*Impromptu de l'Alma*), por lo que podemos asignarle una tradición francesa. En teoría, es improvisado, actuado sin ensayo, usado por el dramaturgo para explorar las paradojas de la teatralidad llamando la atención hacia su propia actividad como escritor para el escenario.

Pierre Astier dice :

"Molière, Giraudoux and Ionesco use their *impromptus* to defend their own theatre aesthetics through explicit and virulently satirical attacks against their respective critics. Beckett does not seem to defend anything or attack anyone in his *impromptu*. Second, the metetheatrical dimension: previous *impromptus* all deal to a large extent with problems of play-acting or play-writing through the acting or the writing of a play that turns out to be the very one performed before our eyes. So it is with the *Ohio Impromptu*, but with two marked differences: the work within the play is not a play, but a story read from a book. Moreover, this story ends with events which the audience can witness on stage at the end of the play, yet it also seems timeless. Read aloud now by a character in the play, it is concerned with a certain "sad tale" once before read aloud by another character (the visitor in the book story), a "sad tale" of which we know nothing except that it is the repetition of the repetition of a repetition, and so on ad infinitum, of the same old "sad tale". While the story we hear might refer to the relatively recent past of the characters of the play, the sad tale to which it is linked refers to a past so absolutely remote that it might well go back to the very origin of time itself"<sup>2</sup>.

Esta cita nos lleva a una característica del *Ohio Impromptu*: la ruptura que realiza con

respecto al género, ya que hay una lectura y no un diálogo. El lenguaje gestual no es importante sino al final. La característica de personaje tampoco está presente: "Tan parecidos en apariencia como sea posible"<sup>3</sup>. Pero sí encontramos elementos que encuadraremos en posibles tópicos lexicales, dependiendo de su recurrencia en las obras: abrigo negro, pelo largo y blanco, sombrero de alas anchas.

Analizando estructuralmente el texto, encontramos un estribillo: queda poco por decir, revertido en el final por Nada: nada queda por decir. Esto puede dar lugar a dos interpretaciones: una negación, o una voluntad de decir la nada, característica beckettiana. (Esto también fue trabajado por Lawrence Graver: "Nothing is left to tell is deliberately ambiguous: Nothing, as ever in Beckett, is still left to tell"<sup>4</sup>).

Hay también, dentro del texto, un *Ars Poetica*: "Relief he had hoped would flow from unfamiliarity. Unfamiliar room. Unfamiliar scene. Out to where nothing ever shared. Back to where nothing ever shared. From this he had once half hoped some measure of relief might flow"<sup>5</sup>. Hablábamos de des-realización, des-personalización, y vemos aquí a la vez su concreción y su propósito explícito. Recorren el texto las situaciones de irrealidad o ensueño. En cuanto al lenguaje, es éste breve, escueto, y esto es incluso percibido por los personajes. Y, a pesar de las situaciones de ensoñación, el sueño propiamente dicho está ausente: en la juventud por la bravura, en la vejez por la soledad. Y esto nos adentra en los propuestos tópicos temáticos. Toda la pieza, y fundamentalmente la triste historia "una última vez contada" trasuntan tristeza, soledad, destino sin salida.

El texto habla de sí mismo, habla del tiempo también, pero nada puede borrar la des-temporalización y la a-referencialidad. Y la des-humanización es de destacar.

Hablamos de des-humanización y es ésta una posibilidad dentro del enigma que son en esta pieza los personajes. Otra posibilidad es hablar de un doble, de un alter ego.

Hay una marca de especularidad (además de la apariencia, la existencia de un solo sombrero en el medio de la mesa), que señala, a la vez, distintos entes físicos y un proceso de asimilación que está tematizando la obra: "they grew to be as one"<sup>6</sup>. Francis

King se preguntó: "¿Quién, en la audiencia, olvidará alguna vez la escena en la cual un anciano, vestido de negro, sentado en una mesa sin adornos, ensaya aún otra vez ante su alter ego, una figura exactamente igual a sí mismo, la historia de una pérdida irremediable?"<sup>7</sup>.

A propósito de una puesta de *Ohio Impromptu*, en que Albee coloca un actor de color (Lou Ferguson) en uno de los roles, se lee en una reseña de Rakesh H. Solomon:

"Esta decisión no fue un problema de raza sino parte de un esquema para acentuar el espejo de opuestos formal y temático: singularidad y dualidad, problema y anti-problema, luz y oscuridad, blanco y negro. Albee trabajó mucho para crear otras oposiciones: él eligió acentuar las ya contrastantes voces de los actores, contraponer silencios con golpes amplificadas, cubrir el piso del escenario con alfombra negra para contrastar con la mesa y silla blancas, etc."<sup>8</sup>.

A través del estudio de *Ohio Impromptu*, pudimos verificar nuestra propuestas de tópicos en tres niveles: existen aquí tanto los tópicos temáticos como los lexicales, y una des-personalización, a-referencialidad y des-temporalización. Resta ver si se verifican en las otras obras, para darles categoría de recurrentes, de verdaderos tópicos beckettianos.

### III.- *Catastrophe*

Otra vez comenzamos con una ruptura: *Catastrophe* es un ensayo final, es la puesta en escena de un ensayo. Hay, pues, un vacío entre el ensayo y la obra.

Otra vez los personajes desrealizados: "edad y físico sin importancia". El director no sabe el por qué de la escenografía, realiza preguntas básicas (¿Por qué el sombrero? ¿Por qué la túnica?), que originan tópicos (que llamamos lexicales) como respuestas: para tenerlo todo negro, para ayudar a ocultar la cara. Comienza luego un proceso de animalización del actor, que inscribimos dentro de nuestra propuesta de des-

humanización. La figura de la muerte no está ausente, en la figura de la Pasión, a través de la postura que debe asumir P. El texto dice: allí está nuestra catástrofe, y otra vez la ambigüedad: ¿es la muerte? ¿es la escena?. Parece decir: allí está nuestra obra, esto queríamos mostrar. Una crítica de recepción nos dice:

"This play is self-conscious about the theatre, even self-ironic. It is decidedly *jokey*"<sup>9</sup>

El protagonista, por otra parte, es pasivo, se deja hacer, de allí la magnífica reflexión acerca de los roles actor-director en la frase: "He'll have them on their feet"<sup>10</sup>. El personaje de P. está completamente deshumanizado hasta el final. Es en el final cuando el protagonista realiza su desafío. Y lo que se pone sobre el tapete es ahora el rol del público: ¿vacila? ¿calla? ¿aplaude?, y sus relacionantes ¿miedo?, ¿asombro?, ¿identificación?

*Catastrophe* fue escrita alrededor de 1982, para "Une nuit pour Vaclav Havel", (Una noche para Vaclav Havel), respaldada por la organización "Artistas en defensa de otros artistas", en el Festival Avignon. Y es Vaclav Havel, disidente político checo, a quien está dedicada la pieza. Desde este punto de vista, podemos pensar los tormentos de P. como análogos a los de otros disidentes de países totalitarios. La referencia, entonces, podría estar dada por el contexto y la dedicatoria, pero no borra la des-temporalización, ni la des-humanización. Tendría entonces otra lectura, la política: hay la existencia de alusiones políticas, o de tortura: *caucus* (junta clandestina), gag, proferir, chillar, desnudez. El final, desde esta óptica, lo vemos de otra manera: la mirada de P. caería sobre los responsables, y pesaría más que cualquier palabra. Leemos otra reseña:

"It is an accusatory gaze, and impresses the (live) audience as such; it is a sobering, chastening moment in the theatre, and one that makes its political point far more effectively than overt propaganda against oppression could do"<sup>11</sup>.

En este caso, entonces, la a-referencialidad no se verifica debido a una lectura política, pertinente. La des-personalización y la a-temporalidad, sin embargo, sí lo hacen. Los

tópicos temáticos también se verifican, ya que la mirada de desafío no puede anular toda la situación, no puede revertir el camino sin salida ni la tristeza. Los tópicos lexicales, por otra parte, no sólo están presentes sino que en el texto los mismos personajes se esfuerzan por acentuarlos. Seguimos adelante.

#### IV.- *Come and Go*

En esta obra tiene gran trascendencia lo extratextual, la entonación, aunque esto no esté presente en el texto: los Oh! deben ser distintos. En cuanto a los tópicos lexicales, los personajes dan cuenta de los de la cara oculta y el escenario poco iluminado que, a la vez, acentúa la des-realización.

Hay aquí tres temas: el juego, el amor, los anillos, que bien pueden ser las etapas de una vida. Y habrá también un juego muerte-vida (y ya desde el título), acentuado por la entrada y salida silenciosas de los tres personajes. No debe haber ruido, ni luz, ni tiempo. La irrealidad se da también por el hecho de que no debe verse el asiento. Las voces deben ser tan bajas como lo permita la audición, y sin matices (salvo los oh! que mencionáramos al principio), lo que subraya la deshumanización. Dice al respecto Knowlson:

"Words seem to represent something of an intrusion into the silence that constantly threatens to become the dominant reality"<sup>12</sup>.

Beckett escribió otra versión, anterior y más larga, pero ésta le ganó en sugestión y generalidad. La efectividad del lenguaje, decíamos al principio, radica en su carencia. Dice una crítica de recepción:

"The unspoken nature of the condemnation in the final version is more powerful precisely because it is less explicit. For while it leaves a mystery unresolved, it also tends to lead one beyond the particular illness of an individual woman to embrace the fate of all mankind"<sup>13</sup>.

Esta crítica subraya nuestros tópicos de des-personalización, a-referencialidad y des-temporalización. Los tópicos lexicales están aquí también presentes, con excepción del vestido negro (ya que los personajes acentúan sus nombres con los colores de sus vestidos). El recuerdo (algunos recuerdos que no son tales), el amor perdido, la ausencia de salida, tópicos temáticos que verifican nuestra propuesta.

#### V.- *Not I*

Tenemos aquí una "attention catching mouth" (boca que atrapa la atención), movida por un cerebro. Parece imposible la no identificación. Pero estamos con Beckett. Hay una disociación de identidades, un no-reconocimiento y una pena por parte de otro - ¿otro?- personaje.

Otra vez los tópicos ("sexo indeterminado, cubierto de la cabeza a los pies con una chilaba negra (...), parado en un podio invisible"<sup>14</sup>), tópicos del abrigo negro, y el podium. La des-humanización en esta pieza es llevada hasta el extremo de no poder hablar de un personaje: el papel protagónico es el de una boca, sin otra referencia que la de un cerebro, sin tiempo, pero con pena.

La boca -y esto es una digresión- obedece al dictado del cerebro, que la corrige y hace un trabajo de lenguaje interesante: la obliga a agotar las enumeraciones (Lodge llamará a este recurso "exceso"<sup>15</sup>). Hay, también, un gran trabajo de presupuestos: fragmentos de plegarias protestantes, y un lugar específico (Croker's Acres) contrastando irónicamente con la situación amorfa.

Hay también -y esto se relaciona con nuestra tercer categoría de tópicos- una invitación permanente a imaginar, de parte de Mouth: "Imagine!". No faltó la relación de la idea de la boca, que ya estaba en *Watt*: "Whispering is told, the mouth, a woman's, the lips sticking and unsticking" (el murmullo es dicho, la boca, de una mujer, los labios pegándose y despegándose).

Para continuar con la ruptura, cabe aquí preguntarnos acerca de la existencia de la categoría de historia. Podemos -el texto nos lo permite- intentar hilar acontecimientos

a pesar del salto nacimiento-setenta años, algunos cabos sueltos: el castigo -otro tópico-, un juicio, un acontecimiento en un negocio. El resto de la historia -y aquí la a-referencialidad- puede ser la nuestra. ¿Podemos hablar de obra teatral?. Se ha señalado que lo que sería lo climáctico en la pieza está puesto al principio: *no-she*. No tenemos elementos teatrales clásicos, podemos en este sentido compararla con *Catastrophe*, aunque aquí no hay final, ni comienzo, ni ensayo posibles.

Para hablar de lo temático: el sufrimiento, el castigo, la ausencia de dolor, la dificultad con las palabras, el primer -¿único?- llanto, el olvido, la imploración de detener las palabras, son los temas. Y este último, muy digno de ser destacado: las palabras vienen, no deseadas, como un castigo. No hay manera de detener el torrente. Y la idea de Dios es angustiante. Leemos en otra reseña:

"a frantic cackle at the idea that there might be a merciful God: a scream of suffering designed to appease this uncertain deity"<sup>16</sup>.

La identidad está -concluimos- puesta sobre el tapete. Leemos también:

"the texts leads us to a similar situation that we are confronted with in a performance of the play: of grabbing at straws and fragments in order to establish an identity: but not our own identity, oh no: hers!"<sup>17</sup>.

## VI.- Conclusión.

Quisimos terminar este trabajo con una mujer vieja que recuerda, típico personaje beckettiano. Y aquí, como nunca, el no-lugar, la no-referencia, el no-tiempo, ya que la sucesión de palabras no cesa. El lenguaje dramático llega aquí y como nunca a transmitir una experiencia de vida y sus respuestas.

En cuanto a nuestras postulaciones, creemos haber podido rastrear los tópicos que

habíamos propuesto, tanto lexicales, cuanto temáticos, cuanto la ausencia de referencia, tiempo y la des-humanización. Hemos debido hacer digresiones para contextualizar las obras y sus críticas. Pero no creemos haber agotado el análisis.

El final viene por una frase de Martin Esslin:

"Escritores menores hubieran necesitado tres o cuatro horas sobre el escenario o una novela de 500 páginas (por lo menos!) para abarcar (...) el sufrimiento humano, toda una vida de experiencia humana, en una imagen tan gráfica, en palabras tan brillantemente significativas, lo que en un cuarto de hora se nos comunica por completo"<sup>18</sup>.

Para hacerle justicia, debemos agregar que, en Beckett, lo recurrente, lo tópico, es único, y remueve sentimientos incomparables.

## BIBLIOGRAFIA Y NOTAS

- Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. London. Faber & Faber, 1984.  
Fletcher, Beryl and John. *A student's guide to the Plays of Samuel Beckett*. London. Faber & Faber, 1978.  
Graver, Lawrence and Sederman, Raymond. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Routledge and Kegan Paul. 1979.  
Lodge, David. *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*. Boston. Routledge and Kegan Paul.  
*The Beckett Circle*. Newsletter of the Samuel Beckett Society. Spring 1990. Volume 12. N. 2.  
(1) Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. London. Faber & Faber, 1984. *Ohio Impromptu*, pág.284; *Catastrophe* pág. 296; *Come and Go*, pág. 192; *Not I*, pág. 214.

- (2) Fletcher, Beryl and John. *A student's guide to the Plays of Samuel Beckett*. London. Faber & Faber. 1978. Pág. 255.  
 "Molière, Giraudoux y Ionesco usan sus respectivos impromptus para defender sus propias estéticas teatrales a través de ataques satíricos explícitos y virulentos contra sus respectivos críticos. Beckett no parece defender nada ni atacar a nadie en su impromptu. En segundo lugar, la dimensión metateatral: todos los impromptus anteriores tratan en gran medida con problemas sobre la actuación y la escritura teatrales a través de la actuación y la escritura de una obra que resulta ser la misma que se está desarrollando ante nuestros ojos. Así sucede con el *Ohio Impromptu*, pero con dos diferencias marcadas: el trabajo dentro de la obra no es una obra, sino una historia leída de un libro. Lo que es más, la historia termina con eventos que la audiencia puede atestiguar sobre el escenario al final de la obra, y aún así parece atemporal. Leída en voz alta ahora por un personaje de la obra, tiene que ver con una "historia triste". Una vez antes leída en voz alta por otro personaje (el visitante en la historia del libro), una "historia triste" de la cual no sabemos nada salvo que es la repetición de la repetición de una repetición y así hasta el infinito, de la misma "historia triste". Mientras que la historia que escuchamos se podría referir al pasado relativamente reciente de los personajes de la obra, la "historia triste" a la cual está enlazada se refiere a un pasado absolutamente remoto que bien podría volver al origen del tiempo mismo"
- (3) Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Op.cit. Pág. 284.
- (4) Fletcher, Beryl and John. *A student's guide to the Plays of Samuel Beckett*. Op.cit. Pág. 252.  
 "Nada queda por decir es deliberadamente ambiguo: nada, como siempre en Beckett, aún queda por decirse".
- (5) Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Op.cit. Pág. 285.  
 "El alivio que habíamos esperado fluiría de lo no familiar. Fuera, hacia donde nada fue compartido jamás. De regreso hacia donde nada fue compartido jamás. De esto que él una vez había esperado a medias alguna medida de alivio podría fluir"
- (6) Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Op.cit. Pág. 287.
- (7) Fletcher, Beryl and John. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. Op.cit. Pág. 254.
- (8) *The Beckett Circle*. Newsletter of the Samuel Beckett Society. Spring 1990. Volume 12, N. 2.
- (9) Fletcher, Beryl and John. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. Op. cit. Pág. 267.  
 "Esta obra es conciente de sí misma en tanto teatro, incluso auto-irónica. Es decididamente chistosa."
- (10) Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Op.cit. Pág. 298.
- (11) Fletcher, Beryl and John. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. Op.cit. Pág. 267.  
 "Es una mirada acusadora, e impresiona a la audiencia -en vivo- como tal; es en el teatro un momento corrector y que llama a reflexión, que hace su objetivo político mucho más efectivo que lo que una propaganda abierta contra la opresión podría hacer"

- (12) Knowlson, *Frescoes of the Skull*, citado en Fletcher, Beryl and John. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*, Op.cit. Pág. 198.  
 "Las palabras parecen representar una intrusión en el silencio que constantemente amenaza convertirse en la realidad dominante"
- (13) Fletcher, Beryl and John. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. Op.cit. Pág. 199  
 "La tácita naturaleza de la condena en la versión final es más poderosa precisamente porque es menos explícita. Porque mientras deja un misterio sin resolver, también tiende a llevarnos más allá de la enfermedad particular de una mujer individual para abarcar la suerte de toda la humanidad"
- (14) Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. Op. cit. Pág. 216.
- (15) Lodge, David. *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*. London, Routledge & Kegan, Paul, 1981.
- (16) Graver, Lawrence & Sederman, Raymond. *Samuel Beckett: the Critical Heritage*. London. Routledge and Kegan Paul. 1979. Pág. 330.  
 "Un frenético cacareo por la idea de que debe haber un Dios misericordioso: un grito de sufrimiento destinado a apaciguar a esta deidad incierta"
- (17) Fletcher, Beryl and John. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. Op.cit. Pág. 212.  
 "El texto nos lleva a una situación similar a la confrontamos en una representación de la obra: asiéndonos a paja y fragmentos para establecer una identidad, pero no nuestra propia identidad, oh, no: la suya!"
- (18) Fletcher, Beryl and John. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. Op.cit. Pág. 210.

## COMO NO HACER COSAS CON PALABRAS

*El joven Beckett*

Ariel Schettini

*The other in desperation, describing it  
as a gift from the Gods.*

El peligro es la identificación del origen. En cualquiera de sus usos o nombres posibles. El origen, claro está, pero tampoco, la generación, la emergencia, nacimiento, génesis; mucho menos derivación, raíz, causa. Ni razón ni principio.

Podríamos, en cambio, mencionar un encuentro sumamente azaroso. Dos irlandeses convergen por distintos medios en París hacia fines de la década del '20. Uno de ellos, James Joyce, escritor decidido a edificar una celebridad al mismo tiempo que organizaba su escándalo, ofrece al otro un espacio para publicar un pequeño ensayo acerca de su *Work in Progress*. No sólo ello, también sugiere (ordena, decide) los materiales con qué hacerlo: será la puesta en contacto de esa "media obra" con una cierta literatura o filosofía italiana. Ofrece, asimismo a este joven estudiante del "Collège de France" la posibilidad de figurar en el inventario de un libro al lado de ya egregios colegas: W. Carlos Williams, Stuart Gilbert...; formando un grupo de acólitos a quienes Joyce llamó, con tono suficientemente escatológico y, justo es decirlo, sin ninguna humildad, los doce "Apóstoles de los últimos días"<sup>1</sup>.

Durante los primeros meses de 1929, Samuel Beckett trabajó sobre su texto que luego, en el mismo año, fue publicado junto a los otros por Sylvia Beach, es decir, "Shakespeare and Co.", bajo el título de *Our Examination Round His Facification for Incamination of Work in Progress*.

Este artículo que nos ocupa, el primero de la colección, se intitula no menos idiosincráticamente *Dante... Bruno. Vico... Joyce*<sup>2</sup>.

Quizá el máximo interés que este artículo despierte sea el hecho de ser una suma de orígenes imposibles. Es el origen fechado de la literatura de Beckett (y allí se pueden leer todas las *petitio principii* del joven literato). Es también el inicio de una controvertida crítica alrededor de Joyce, cuyo primer alentador fue él mismo, con lo que reconocía la imposibilidad de una mera lectura para su obra. Este artículo, y acaso sea esto lo más importante, es la fundación de una lengua, o de un mundo propio: el de Samuel Beckett; el mundo que provoca, a partir de allí, que determinados actos, acontecimientos, circunstancias, (palabras, todas estas, que están en discusión aquí mismo) puedan volverse "beckettianos".

Al mismo tiempo, y veremos hasta qué punto de modo irreversible, es el fin de otras cosas; de la reflexión explícita de Beckett, acerca de todas las cosas que aquí buscan definición: la crítica, la metafísica, la literatura, la poesía...

Su obra ulterior, ya poética, teatral o narrativa, impidió, y casi exigió que el autor se llamara a silencio en una especulación que aquí se inaugura y, si bien no muere, nace casi al mismo tiempo que agoniza<sup>3</sup>.

### *De la filosofía a la literatura*

El problema planteado en el inicio del artículo atañe sobre todo a la historia, la literatura y la metafísica o al uso que se le pueda dar a partir de estos dos sistemas de pensamiento a los "conceptos" creados en el "mundo del *Work in Progress* de Mr. Joyce<sup>4</sup>. Este será el objeto del trabajo de Beckett: encontrar el mundo para el que están contruidos los conceptos creados por Joyce; y no sólo eso, sino también encontrar el modo de describir ese universo a partir de la creación de un universo propio. Puesto en otras palabras, aquello que se busca son los fundamentos filosóficos de la constitución de una lengua: la de Joyce y la de él mismo. Por eso el artículo comienza con una prevención violenta acerca de los caminos que la crítica puede andar: "El peligro es la nitidez de las identificaciones"<sup>5</sup>



El trabajo que se anuncia será de impureza, de mezcla al mismo tiempo que un manifiesto contra la identidad. Para ello serán desechadas dos instituciones que sostienen la identificación y su "pureza" como fundamento: la filosofía y la filología. Siendo la primera una "abstracción" de la filología y esta última la "ilustración empírica" de la otra. Y por fin se atacará a la crítica literaria por sostenerse a partir de ambas instituciones. Quizás por eso, por ser el representante de un tipo de crítica literaria subsidiaria (en sentido peyorativo) de otros saberes, el comienzo del análisis de la obra de Vico aluda a los modos de concebir la crítica de Benedetto Croce.

La filología y la filosofía han actuado, una frente a la otra como "sedantes"<sup>6</sup>, por ello las primeras afirmaciones de Beckett son, como no podría ser de otro modo, una denuncia: la filología no era hasta ahora sino la "ilustración empírica" de alguna "abstracción filosófica"<sup>7</sup> y su destrucción, cuestionamiento o puesta en duda no puede ocurrir sin catástrofe. Menos que desechar tales disciplinas, Beckett se propone volverlas un arma eficaz para el análisis de la obra de Joyce.

Para invertir las jerarquías que dominan la cultura, tarea que se imponen Beckett y Joyce, es necesario transformar la historia del mundo, crear un universo alternativo que opere, finalmente, un desplazamiento de las tensiones que domina la economía general (la distribución equitativa) de la cultura. Si la distribución de los saberes impone una barra de separación o de equilibrio entre el pensamiento y la palabra, transformar ese modo de actuar debe cambiar asimismo el modo en que las acciones "se cuentan". Eso dice Beckett: "Literary criticism is not book keeping"<sup>8</sup>

Y el valor de jerga económico-financiera que ello tiene es también un valor de *stock*, de acumulación erudita en la memoria que guarda.

Así comienza su genealogía de la obra de Joyce, que apela para justificar su argumentación, como en otros tantos casos (Hegel, Rousseau, Kant), a una "ficción teórica": un relato ideal-histórico de los acontecimientos que nos conducen a este presente que la obra de Joyce formula, es decir, el presente al que Joyce le da existencia real<sup>9</sup>.

Ahora bien, como en juego de cajas chinas, la historia que se nos contará incluye otras "historias". Por ejemplo: la historia del universo de Giambattista Vico. Historia "científica" que a su modo opera como una exégesis bíblica. Lo narrado en y de la *Scienza Nuova* es simultáneamente una historia y una "ficción teórica"; una narración cíclica y universal y una forma de la historia del desarrollo de las sociedades. El movimiento al mismo tiempo evolutivo y circular de la sociedad contempla a la vez una historia de la religión y de la lengua, de la filosofía (el pensamiento especulativo) y de las formas de gobierno. Un Génesis y un Apocalipsis incesante.

El descubrimiento de un mundo que otorgue posibilidad de existencia al mundo de Joyce, es acaso todo lo que las obras de ambos (Joyce y luego Beckett) exigen. Pocas escrituras son tan contundentes para definir la modernidad de una obra como el hecho de crear de algún modo, un mundo propio. Una imagen del mundo que contenga, de alguna manera, la totalidad del acontecer y que la presuponga o la prejuzgue como su "objeto".

Nueve años después de este texto, en 1938, M. Heidegger elaboró una conferencia en la que describe, de manera punzante, los modos de la "representación" y del conocimiento en base a lo que llamó "la era de las concepciones del mundo"<sup>10</sup> que delimitan los "tiempos modernos" en oposición a la época griega y a la Edad Media. Allí se anuncia, tal como lo describe Beckett hablando de los renacentistas italianos, que sólo a partir de la era moderna, es posible reconocer una imagen del mundo, una *Weltbild* (la palabra es de Dilthey a quien Heidegger critica aquí sin nombrar), en la que se concibe al hombre como sujeto (*Subjectum*) de la representación de un mundo al que tiene por objeto y debe conquistar<sup>10</sup>.

Allí mismo, Heidegger señala que lo que define el saber en general de nuestra modernidad es, entre otras cosas, la desaparición del intelectual que no tenga una doble función de "investigador" y de "intérprete de la cultura", ya sea en las ciencias exactas como en las ciencias humanas. Sobre tal afirmación G. Vattimo<sup>11</sup> ha comentado que lo que desaparecía en la cultura moderna era la categoría de "Genio", es decir, el tipo de intelectual que era visto como aquel cuya obra no era reductible al acontecer histórico. El único intelectual que la modernidad puede prestigiar es el "investigador".

Esa es la tarea en la que se encuentra Beckett: la de encontrar una tradición para una obra que aparentemente puede resultar "genial". Historizar aquello cuyo origen puede resultar oscuro o desconocido, es su propósito y aquel que tuvo, según sus palabras, G. Vico: "Temporalizing that which is extratemporal"<sup>12</sup>

Algún tiempo después lo dirá de modo rotundo: "todo lo que no es tradición, es plagio"

Así como Beckett señala que Vico "aplica" parte de las Doctrinas de Bruno, podemos ver que en estos mundos cerrados y cíclicos en los que la diferencia máxima equivale a la identidad, Beckett encuentra parte de lo que será luego el "espacio imaginario de su obra", cuya definición podría ser la del "oxímoron como principio estético". No sólo aquel que hace que su obra abunde en "puns" o juegos verbales, sino la que opone el régimen de las palabras al de las acciones, o dicho de otro modo, aquel tipo de oxímoron que clausura o distorsiona el efecto "performativo" de las palabras, dándole una forma paradójica a la experiencia: una mujer semienterrada exclama, "Another heavenly day"<sup>13</sup>; su modelo perfecto son los dos finales de acto de su obra *Esperando a Godot*:

-Well? Shall we go?

-Yes, let's go.

(They do not move)<sup>14</sup>

### *La poesía, hija de la ignorancia*

Luego de dar lugar a la Cosmogonía, Beckett se encarga de ponernos al tanto de la "poética" que el universo de Vico encierra.

La poesía se opondría a la metafísica como lo sensible a lo inteligible. Se rechazan por igual el materialismo (que liga el lenguaje al símbolo) y el Trascendentalismo (que lo describe como un don de los dioses), para dar lugar a un empirismo de las singularizaciones, los sentidos, las metáforas y la pluralidad de mundos.

El origen del lenguaje sería finalmente, la metáfora. El lenguaje y la poesía no son elementos heterogéneos, ni son pasibles de dualismo alguno. Ya que el lenguaje tiene una raíz metafórica o gestual (que es una forma de la metáfora). El mito, finalmente, es la historia real<sup>15</sup>.

Esta organización de una poética o del origen de la poesía es lo que le permite decir, de la obra de Joyce: "His writing is not about something; it is that something itself"<sup>16</sup>

Esta frase es fundamental, creo, en la obra del Beckett posterior, por ser una toma de posición absolutamente decisiva. Al decir esto, Beckett descubre en toda su obra el principio no mimético del arte, el valor de un arte que se representa a sí mismo. Tal como lo descubriría, posteriormente Heidegger en la obra de Hölderlin<sup>17</sup> o en sus últimos trabajos sobre la filosofía de la lengua: "El habla, habla". Eso habla, el lenguaje, no el hombre, como sostendría alguna postura antropocentrista. Es el hombre como uno de los objetos que la lengua puede crear el que es hablado por el habla. Eso es el dominio de la lengua sobre los sujetos, que son, por otra parte, una creación de la lengua, un "estado" de la lengua. La lengua no es un instrumento del que nos podemos servir sino ese "algo" que, al manipularlo, nos manipula.

Quizás éste sea el fundamento último del hecho de que M. Foucault en su conferencia acerca del lugar que tiene un "autor" en el lenguaje, comience su disertación con una cita de Beckett:

"Tomo de Beckett la formulación de la que quisiera partir: "Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla". En esta indiferencia, creo que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea..."<sup>18</sup>.

Pero no sólo principio ético sino literario, si podemos considerar que ambas esferas sean heterogéneas. Beckett hace de la lengua el problema central que domina nuestra modernidad. Eso es, acaso, el descubrimiento que hace en Joyce. Hacer de Joyce el Dante de nuestro tiempo, en tanto ambos desarrollan (codifican) una lengua inexistente, que no se puede leer, que debe ser escuchada, y que sólo siéndolo, puede

ser escrita. Una lengua cuyo uso opera formas de juicio sobre la totalidad de nuestra vida y sobre los límites de lo que llamamos "vida" en cada momento. La lengua de Dante y de Joyce es la lengua que tiene "uso", de donde se muestran en la literatura los mismos problemas que Wittgenstein por la misma época desarrollaba en la lógica. En el *Cuaderno azul* (Clases dictadas en Cambridge durante el curso de 1934-35) dice Wittgenstein: "Pero si tuviésemos que designar algo que sea la *vida* del signo, tendríamos que decir que era su *uso*"<sup>19</sup>

Ello no difiere esencialmente de la frase con la que Beckett describe el mundo de Joyce: "Here words are not the polite contortions of 20th century printer's ink. They are *alive*"<sup>20</sup>.

Y es así como lo enuncia Wittgenstein que debe ser comprendida esta frase de Beckett. Quizás porque el único modo de escapar de todas las posiciones antropocéntricas, y consagrar como han querido algunos la "muerte del Hombre", sea necesario elevar a la vida otro elemento del universo, por ejemplo, el lenguaje. ¿De qué otro modo han sido ocupados los lugares que todos los humanismos han dejado vacantes sino por el o los lenguajes?. Los de la historia, los de la informática, los de los organismos cibernéticos cuyos modos de proceder acaso no sean distintos a algunos personajes de Beckett. De modo tal que podamos vislumbrar, sin intentar la tarea celestial de la superación de un momento histórico, el horizonte de nuestros "tiempos modernos", el que consagra el "fin del hombre" (el fin de la finalidad y el fin como término) a cambio de la vida de la lengua, devolviéndoles a ambos términos, la vida y el lenguaje, su indeterminación estructural, básica: "El concepto de ser vivo tiene la misma indeterminación del lenguaje"<sup>21</sup>

Como resultado de las construcciones de la lengua, Beckett y Joyce construyen sus propios universos. Pero en ambos hay una característica que los dispersa, que los vuelve objeto de la divergencia. Como siempre, lo mismo que los dispersa es lo que los une. Los universos de Beckett y Joyce son suplementarios. Aquello que en uno es epifanía, en el otro es *anti-epifanía*.

Allí donde Joyce celebra cada palabra, el acontecimiento de la palabra como palabra-nacimiento, Beckett se ubica del otro lado de la misma *vida* y celebra la palabra-

muerte. Porque el mundo de Beckett, el mundo que en este mismo artículo vemos construirse es el del anti-acto. Por ello, quizá sea un mundo enteramente imaginado bajo la forma del teatro: incluso en su obra narrativa o poética se construyen "escenas".

En el año 1937, en su "German Letter" lo dirá directamente. Al compararse con Joyce dice:

"In this dissonance between the means and their *use* it will perhaps become possible to feel a whisper of that final music or that *silence that underlies it All* [...] With such a program, in my opinion, the latest work of Joyce has nothing whatever to do. There it seems rather to be a matter of an apotheosis of the word. Unless perhaps *Ascension to Heaven and Descent to Hell are somehow one and the same*."<sup>22</sup>

Debajo de esa abrumadora cantidad de sentidos, usos y significados en los que vive el hombre moderno, Beckett descubre en el siglo veinte una dimensión de la experiencia que Flaubert entrevió o imaginó y que tiene seguramente, tal como Beckett lo dice en este mismo artículo, al elegir su tradición, sus raíces en el Renacimiento: la dimensión contra o anti-acontecimental de la imaginación. Y si tiene su origen en el Renacimiento, es decir, en los inicios del "hombre moderno" o de la "persona humana" es debido a que el descubrimiento de tal dimensión es inseparable de todas las especulaciones acerca del "hombre", acerca de la "identidad" (el peligro es la identificación) y del individuo. Conceptos que, dicho sea de paso, nacen simultáneamente al reconocimiento del hombre moderno como tal.

Tanto Joyce como Beckett (como Dante lo había hecho mucho antes) ponen su obra en relación con la necesidad de otorgarle sentido al "acontecimiento". Lo que los diferencia es que si en uno actúa por perfusión, en el otro se produce un enrarecimiento.

A menos, claro, que el ascenso al Cielo y el descenso a los Infiernos sea una y la misma cosa...

## NOTAS

- (1) Sobre la biografía intelectual del grupo organizado alrededor de la librería "Shakespeare and Co." puede consultarse el libro de Noel Riley Fitch, *Sylvia Beach and The Lost Generation*, London, Penguin Books, 1985.
- (2) A partir de aquí todas las citas del artículo (DBVJ) están tomadas de: Beckett, S. *Disjecta (Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment)*, London, John Calder, 1983.
- (3) Luego en su ensayo sobre Proust y en declaraciones más o menos formales la producción ensayística ha sido bastante más escueta que su obra en narrativa, teatro, cine, TV, radio.
- (4) DBVJ.
- (5) Ibidem.
- (6) Ibidem.
- (7) Ibidem.
- (8) Ibidem.
- (9) Para una elaboración del concepto de ficción teórica puede consultarse el libro: *Derrida*, J. Glas, Denoël-Gonthier, París, 1981.
- (10) Véase: Heidegger, Martin, "L' époque des conceptions du monde", en *Chemins qui ne mènent nulle part*, París, Gallimard, 1987.
- (11) V. Vattimo, G. *El fin de la modernidad*. México, Gedisa, 1986.
- (12) DBVJ.
- (13) Beckett, Samuel. *Happy Days*. Madrid, Cátedra, 1989.
- (14) Beckett, Samuel, *Waiting for Godot*, London, Faber & Faber, 1970.
- (15) La historia, finalmente, tal como lo diría Heidegger, es una mitología del paganismo. La historia ocupa el vacío que ha liberado el mito, luego del desdoblamiento de los dioses. Ver: Heidegger, *op. cit.*
- (16) DBVJ.
- (17) Heidegger, M. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983. *De camino al habla*, Barcelona, Odós, 1987.
- (18) Véase: Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, México, UNAM, 1988.
- (19) Wittgenstein, L., *Cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos, 1989.
- (20) DBVJ. p. 28: El subrayado es mío.
- (21) Wittgenstein, L. *Zettel*. México, UNAM, 1979, número 326.
- (22) Beckett, S., *Disjecta*, *op. cit.* "German letter of 1937". El subrayado es mío.

## HENRI HAYDEN. *Hombre-Pintor*

### Samuel Beckett

Me piden palabras, a mí que ya no tengo más [ni tengo, casi ni tengo]\* sobre algo que las recusa. Ejecutémonos, ejecutémoslo.

Gautama, antes que llegaran a faltarle, decía que uno se equivoca al afirmar que el yo existe, pero que al afirmar que no existe, uno no se equivoca menos.

Hay en las telas de Hayden, bien detrás de su paciente silencio, como el eco de esta loca sabiduría y, en voz baja, de su corolario, a saber, que en lo que respecta a todo lo demás, tampoco puede ser de otra manera.

Presencia apenas de aquel que hace, presencia apenas de lo que es hecho. Obra personal, obra irreal. Es algo de lo más curioso ese doble borrarse. Y de una muy altiva inactualidad. La crisis sujeto-objeto no ha llegado al final de sus días felices. Pero es, (o parece ser), en provecho mutuo que tenemos la costumbre de verlos desfallecer, a ese clown y a su payaso. Mientras que aquí, como confundidos en una misma inconsistencia, ellos desisten de concertar.

No hay huellas de las grandes periclitaciones, de volver a ponerse en pie bajo el garrote de la razón, de las proezas del temperamento exclusivo, de los quintaesencialismos en frío, de todos los recursos y subterfugios de una pintura que está perdiendo referencias y que en el fondo ya no aspira a volver más bello, tan bello, bello de otra manera, sino simplemente, a salvar una relación, un desvío, un par, por más disminuidos que estén los componentes, el yo y sus posibilidades de actuar, de recibir, el resto en sus docilidades de dato. Ni la más mínima puja, ni en el exceso ni en la carencia. Sin la aceptación, tan poco satisfecha como amarga, de todo lo que tiene de insustancial y de ínfimo, como entre sombras, el choque del que la obra surge.

Ello, a condición, delante de esos paisajes, esas naturalezas muertas, de sentir (más que de ver) cómo es de frágil su conmovedora seguridad de formas familiares. (De sentir) todo el equívoco de esos árboles que abandonan apenas revelados [alejados], de esos frutos que uno diría víctimas de un error de distribución. Se desprende de ello un humor apenas perceptible, apenas triste, como el de aquel que de lejos se presta por última vez a los juegos de un portento querido y pasado, un *risolino* a la manera de Ariosto. Todo es reconocible, pero hasta el punto de desconocerse. Extraño orden de cosas, hecho de orden en pocas cosas, de cosas en poco orden.

La obsesión y al mismo tiempo el rechazo de lo poco: será tal vez por esto que algún día terminaremos por caracterizar a nuestra querida vieja y buena época. De ese poco, desde el cual nos precipitamos como desde la peor de las maldiciones, hacia los prestigios del todo y de la nada. Inolvidables artífices lo atestiguarán. Pero que se haya encontrado, tranquilamente sin esperanza en el medio de tanto movimiento, un pintor que no huya, que soporte con un ser tal cual y con una naturaleza inconquistable los espejismos, las intermitencias y los irrisorios intercambios y que de todo ello logre una obra a la familiar medida del hombre y de su caldo de cultivo Chartier, es lo que, por mi parte, frente a las telas de Henri Hayden, no me habrá nunca asombrado suficientemente, ni con suficiente afecto fraternal. Esto, por lo menos, he lo aquí, es cosa hecha.

Trad. de Laura Cerrato.

\* Los corchetes contienen variantes que Beckett agregara en forma manuscrita al original mecanografiado. Los paréntesis, en cambio, pertenecen al propio Beckett. Agradecemos a Jérôme Lindon (Editions de Minuit) y a Michel Camus (Revue *L'Autre*) la autorización para esta publicación. (Nota de la T.)