

Samuel Beckett, la poesía de lo imposible

“In my beginning is my end”,
T.S. Eliot



Graciela Mayet

Universidad Nacional del Comahue, Argentina

Fecha de recepción: 7 de noviembre de 2020.

Fecha de aceptación: 14 de junio de 2021.

Resumen

La escritura poética de Samuel Beckett presenta una percepción extrañada del tiempo, del espacio, de lo real y también una desconfianza en el sujeto y en el lenguaje. La palabra humana no puede dar cuenta de todo aquello, por eso el silencio, el fragmento, el balbuceo, son los recursos del poeta para valerse del lenguaje que es un medio inadecuado para la comunicación, pues su eficacia radica en su carencia. Esta desconfianza en el lenguaje se inicia en la modernidad y se acentúa en la postmodernidad. Filósofos y poetas comparten la idea de que las palabras despiertan percepciones de lo real porque el lenguaje es preocupación para ambos. El lenguaje solo puede ocuparse de una parcela de la realidad; de ahí que muchas veces solo queda el silencio. Beckett intuyó lo que los filósofos descubrieron: la imposibilidad de ir más allá con el lenguaje. La condición humana de un yo fragmentado solo puede percibir lo real fragmentado. Todas estas preocupaciones se hallan en los poemas de Beckett los cuales nos proponemos analizar.

Palabras clave: lenguaje, balbuceo, silencio, fragmento, tiempo, espacio.

Samuel Beckett, poetry of the impossible

Abstract

Samuel Beckett's poetic writing presents a strange perception of time, of the space, of the real and also, a mistrust in the subject and in the language. The human word cannot account for all that, that is why silence, fragment, babble, are the poet's resources to make use of language, which is an inadequate way of communication, since its effectiveness lies in its shortage. This distrust in language begins in modernity and is accentuated in postmodernity. Philosophers and poets share the idea that words awaken

perceptions of the some part of the real; most of that is silence. Beckett intuited what philosophers discovered: the impossibility of going further with language. The human condition of a fragmented self can only perceive the fragmented real. All these concerns are found in Beckett's poems, which we aim to analyze.

Key words: language, silence, babble, fragment, times, space.

A partir del siglo XX, la reflexión sobre el lenguaje afectó el pensamiento filosófico al cuestionar la referencia, el significado, el modo de pensar y experimentar lo real, el tiempo, la causalidad, en suma, se produjo un alejamiento sin retorno de las certidumbres. Estos cambios consustanciales al llamado “giro lingüístico”, expresión acuñada por Gustav Bergmann en 1953, constituyeron al lenguaje en paradigma de las reflexiones filosóficas, en cuanto dejó de ser entendido como instrumento de comunicación, como un medio transparente que podía representar una realidad objetiva, externa al mismo.

Samuel Beckett traslada poéticamente estos temas de reflexión, logrando densidad, profundidad, respecto del problema del lenguaje y su relación con el mundo, a través de una palabra austera, con mínimos recursos. Si bien otros poetas, como mencionaremos, a partir del siglo XIX, habían entrevisto los problemas relativos a la referencia, el significado, el tiempo, la causalidad, Beckett se acerca a ellos, a lo largo de sesenta años, instalándolos en un espacio propio y original.

Este trabajo apunta a mostrar cómo el silencio, “multivalent quality” (Chesney 2017. p. 3) que señala el agotamiento del lenguaje en sus posibilidades expresivas y el camino a la autodestrucción, en Beckett se llena de instancias que trascienden la precariedad al poblarse de resonancias y nuevas significaciones, revistiéndose de vitalidades insólitas. Esta riqueza que descubre el poeta se proyecta con la fuerza propia de la voz que ocupa el lugar del yo poético. De este modo, la inestabilidad del lenguaje, la precariedad de lo real y la indeterminación del tiempo y del espacio son superadas por Beckett en una poesía que se abre a la plurivalencia semántica, fónica y sintáctica. Esta condición de la poesía beckettiana se ilustrará por medio de una selección de *Whoroscope*, *Echos's bones* (1930-1937), *The collected poems* (1938-1962), *Mirlitonrades* (1976-1978) y *Envoi I y II* (1974-1988).

Para acercarnos a la propuesta indicada, examinaremos cómo en los poemas beckettianos la voz poética habla de la inestabilidad del lenguaje y de la insustancialidad de lo real, como puede verse en “Tailpiece” de *Envoi I*: “who may tell the (...) nothingness in words enclose?”

La condición del lenguaje es que el yo se ausente, que se vuelva su propio repliegue, para dar lugar al poema. Como ser constituido por el lenguaje, en el ser humano también es posible lo que dice Monteleone: “El lenguaje permite al que habla apropiarse de la lengua entera y designarse como yo”. (2016. p. 67) El yo que habla lo hace en un presente, el presente vital pero las palabras lo trasladan al vacío: “rêve/ sans fin/ ni trêve/ à rien” (Beckett “Mirlitonrades”: 2000. p. 222). Ante la nada, *le gouffre* baudelaireano, *le néant* mallarmeano, que se abre ante sí, el sujeto desea ser otro; *je est un autre* de Rimbaud expresión en la cual la agramaticalidad del verbo en tercera persona, atribuido al pronombre de primera persona, evita el desdoblamiento que implicaría la frase “Yo soy otro”. Esta disonancia en la categoría de persona se halla en el poema “Arènes de Lutèce” en el que el yo lírico dice: “je nous vois entrer du côté de la Rue des Arènes” (2000. p. 152). Mignolo considera que este recurso apunta a dispersar la figura del sujeto poético, procedimiento propio de la poesía de vanguardia: “La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que “paulatinamente se evapora para dejar en su lugar la presencia de una voz” (1982. p. 134). De este modo, detrás del pronombre que dice

yo y de los posesivos, la figura del poeta no es persona sino solo voz la cual sostiene las palabras que pasan a un primer lugar en la poesía. Beckett parece haberse dado cuenta de esto; sin duda tuvo la intuición de la ausencia de quien dice yo, puesto que, en el mismo poema, dice también: “J’ai un frisson, c’est moi qui me rejoins, / c’est avec d’autres yeux que maintenant je regarde” (2000. p. 152). Se trata de un poeta que sabe aislarse de su propia humanidad, de su persona humana. Este despojamiento supera la concepción tradicional de la figura del yo poético para reconocer una voz que supera un mero decir formado por las adherencias de la rutina y un sentido convencional que acentúa una “perspectiva impersonal” (Margarit. 2010 p. 21): “the churn of stale words in the heart again” (“Cascando” 2000. p. 104).

En Beckett la percepción del lenguaje como ajeno a sí mismo y proveniente del otro, lo estimula a escribir para encontrarse consigo mismo en una operación que le da a la escritura la condición de espejo. En el mito de Eco y Narciso, la mirada y la voz están implicadas respecto de la frustración y muerte de los personajes. Bien pueden tomarse estos mitos y estos personajes como simbólicos de la poesía beckettiana signada por la frustración y la muerte o el deseo de muerte: “In some sense, both Echo and Narcissus, in their parallel stories, represent the archetypes of the poet’s main concern: frustrated love and desire, a yearning for ideal beauty (...) and eventual sickness, aging and death” (Garre García 2020. p. 42). En este sentido, abundan los ejemplos de frustración, decrepitud y muerte: “even of last times/ last times of begging” (200. p. 104), “the old mind ghost-forsaken/ sink into its havoc” (2000. p. 108), “chaque jour envie/ d’être un jour en vie/ non certes sans regret/ un jour d’être né” (2000. p. 198), “noire soeur/ qui es aux enfers (,,,) qu’est-ce que tu attends?” (2000. p. 244).

La voz de Eco que vuelve no es la propia, aunque se limite a devolverle sus propias palabras. Es su voz vuelta otra. Cuando la ninfa muere, solo queda su voz, voz sin cuerpo, resto o huella del objeto: “mots survivants/ de la vie/ encore un moment/ tenez-lui compagnie” (2000. p. 228), “d’où/ la voix qui dit/ vis/ d’une autre vie” (2000. p. 226). Con estos ejemplos, se advierte cómo Beckett había intuido esta relación mítica entre la voz, la vida y la muerte. La voz se halla en un lugar paradójico y ambiguo: en la intersección del lenguaje y del cuerpo. Nuestra palabra resuena en el Otro y nos es devuelta como la voz. De la misma manera que el espejo proporciona el soporte mínimo necesario para producir el reconocimiento de sí, el oírse hablar sería la fórmula elemental del narcisismo necesario para producir dicho reconocimiento que es la constitución de la interioridad, de la conciencia. Lacan aísla la mirada y la voz como las dos encarnaciones primordiales del objeto a¹ (Dolar 2007. p. 53). Beckett lo muestra en “at the faint sound so brief/ it is gone and the whole globe/ not yet bare/ the eye/ open wide/ wide” (“Something there” 2000. p. 118).

En “Malacoda”, Beckett lo señala poéticamente: “hear she may see she need not”, que se repite tres veces en el poema, intensificado por “must”: “hear she must see she need not” (2000. p. 88) en un juego entre escuchar y ver pues la capacidad de escuchar posibilita el conocimiento, el poder ver más allá de las sensaciones. En la primera infancia, el reconocimiento de la propia voz precede al reconocimiento de sí en el espejo. Esta importancia de la voz aparece señalada en los versos citados anteriormente. El título del poema corresponde a un demonio que se muestra ante Dante y Virgilio en la quinta de las fosas llamadas Malebolge del octavo círculo del Infierno en el canto XXI de la *Divina Comedia*. El juego entre escuchar y ver puede corresponder a este canto del

1. El objeto a es el objeto perdido del deseo de Freud, es el objeto por cuya nominación se hace presente, pero es y seguirá siendo un objeto ausente, una falta. La función del objeto a es la de ser semblante del ser porque semeja darnos el soporte del ser que falta al sujeto y que este demanda al Otro. Por lo tanto, el objeto a está ligado al ser. Lo que tiene a mano el ser es su propio cuerpo con el que se inscribe en el campo del Otro y con el que hace lazo social. (Lacan, Jacques. *Escritos I*. Buenos Aires. 1985, p.p. 86 a 93).

Infierno en que Dante ve pero no puede percibir más allá: “Yo la veía pero sin percibir en ella más que las burbujas que producía el hervor...” (Dante 1970. p. 108) y que señala la importancia del escuchar, en particular a Virgilio como guía. Asimismo, todo el poema alude a la muerte en la ceremonia del entierro de un personaje malvado, un Malacoda, (demonio del Malebolge) cuyo cadáver yace entre lirios, como un Huysum, pintor holandés famoso por sus pinturas de flores. Otro demonio, Scarmilion, es el funebrero que se ocupa del cadáver “to coffin”, “to cover”.

El ver es el complemento del escuchar: “hear she must see” y el silencio funciona como el negativo de la voz, como su reverso, aunque también es su elemento. El silencio, en su sentido propio, es el otro del habla; está inscripto dentro del registro del habla. (Dolar 2007. p.178). De ahí que la mitología acuda a Echo y Narciso para explicar su complementariedad en la frustración de ambos que Garre García proyecta en la frustración del poeta (2020. p. 40).

Los primeros versos de “Cascando” se refieren a la superioridad del silencio por sobre el palabrerío: “why not merely the despaired of/ occasion of/ wordshed/ is it not better abort than be barren”. La doble negación a hablar acentúa la idea que el silencio se impone a la palabra ociosa ante un amor no correspondido o finalizado abruptamente pues ha durado para el poeta un tiempo similar al de la gestación humana: “nine days never floated the loved/ nor nine months/ non nine lives”. El amor se hace consustancial al silencio porque las palabras repetidas, “the churn of stale words”, lo bastardean aunque pujen por salir: “a last even of last times of saying” (2000. p. 102).

En los últimos versos de “Home Olga”, con el uso del latín, un arcaísmo y unas vocales, el poeta destaca la dificultad del lenguaje para dar cuenta de la interioridad, de ahí el recurrir a otros idiomas, recurso presente en otros poemas también: “Exempli gratia: ecce himself and the pickthank agnus---e.o.o.e.” (2000. p. 100). Asimismo, las interrupciones, las fracturas en la sintaxis hablan de las limitaciones del lenguaje que desembocan en el silencio, como puede verse en “Dread nay”: “head sphere/ ashen smooth/ one eye/ no hint when to/ than glare/ cyclop no/ one side/ cerily” (2000. p. 112). Además, también aquí se condena el parloteo insustancial: “teeth with stork/ clack chatter”.

Sorprendente paradoja la del ser humano y la del lenguaje: las palabras tienen detrás de sí la nada y la humanidad es nada sin el lenguaje pues es este lo que la constituye como tal. Beckett lo dice de esta manera en *Mirlitonrades*: “rien nul/ n'aura été/ pour rien/ tant été/ rien /nul” (2000. p. 202) y también en “fin fond du néant” en que la incertidumbre sobre lo que percibimos, debido a la limitación de nuestros sentidos y la inconsistencia de cuanto captamos, se potencia con los juegos traicioneros de la imaginación: “fin fond du néant/ au bout de quelle guette/ l'oeil crut entrevoir/ remuer faiblement/ la tête le calma disant/ ce ne fut que dans ta tête” (2000. p. 182).

A pesar de esta condición precaria del ser humano y del lenguaje, en “Dread nay” el poeta nos dice no temer: “stir dread/ nay to nought” en unos versos cuyas aliteraciones consonánticas marcan los cortes abruptos propios de la impotencia expresiva del lenguaje: “stir”, “eye shocked”, “gnash/ teeth with stork/ clack chatter”, “stir of dread”, “faint stir”. (2000. p. 114) En este sentido, también la sonoridad se asocia a la semántica en el recurso de la paronomasia que reúne palabras cercanas fonéticamente, apuntando a una significación o a un contraste semántico (Studniarz 2012. p. 42). En dicho poema el temblor, “stir of dread”, provocado por la presencia de la muerte en “head fast/ in out as dead” con que se abre y cierra la poesía, proyecta esa connotación a través de dichos sonidos consonánticos y también con las imágenes de hielo: “hellice eyes”, “frozen” “snow white”. La sintaxis aparece afectada por la puja de las palabras, “clack chatter”, que mueren antes de ser pronunciadas: “faster than where / in hellice eyes/ stream till/ frozen to/ jaws rail”.

El lenguaje es el fundamento del ser, pero se trata de un ser con un yo vacilante, oscilante entre la existencia y la nada, por eso, volverse otro, como dice Rimbaud, es la posibilidad de ser-en-el-mundo, de permanecer en la existencia, huyendo de la nada. Beckett dice en *Mirlitonrades*: “d’où/ la voix qui dit/ vis/ _____ d’une autre vie” (2000. p. 226). De modo entonces que, cuando la muerte llega, del poeta queda solo su palabra, supervivencia de la nada. Beckett tenía plena conciencia de la nadería de nuestra condición por eso numerosos poemas la tienen como eje. Otro ejemplo de *Mirlitonrades*: “mots survivants/ de la vie/ encore un moment/ tenez-lui compagnie” (2000. p. 228) porque, ¿qué es la vida sin las palabras, aunque éstas resulten mezquinas, deficientes?

Asimismo, la precariedad del lenguaje es acorde con la vacilante percepción de la realidad que se manifiesta en la constante indeterminación del tiempo y del espacio en Beckett. Las ideas respecto de la fragilidad del lenguaje y del sujeto provocan la sospecha acerca de los mismos. La desconfianza en el lenguaje se basa en su limitación de la representación de las cosas, condicionando y volviendo conflictiva la visión de lo real, manifestada en Beckett en una particular percepción poética del espacio y del tiempo que corresponde a una visión interior y no tanto exterior. En este sentido, dice Lydie Parisse: “Dans la quête de la littérature sans-mots, de la langue du dépossédé, Beckett cherche à trouver le visible, pour faire advenir sur l’espace de la scène sa vision intérieure, à travers une parole visuelle et sonore” (2011. p. 3-4), reflexión que refuerza la idea antes expuesta de la importancia de los sonidos y su relación con la significación a la que apuntan.

En *Le monde et le pantalon*, el espacio es objeto de duda y aparece planteada con humor: “L’espace vous intéresse? Faisons- le croquer. Le temps vous tracasse? Tuons- le tous ensemble” (Beckett 1989. p. 52). Tiempo y espacio en Beckett son tan imprecisos como la referencialidad y, también, como el mismo sujeto que es una dispersa fragmentación porque esas coordenadas se diluyen, como lo vemos en “Something there”: “something there/ where/ out there/ out where/ outside/ what/ the head what else/ something there somewhere outside/ the head”. En estos versos, la imprecisión semántica de “something”, “where” y “there” se une a la resonancia sonora de la e tónica y de otras vocales en “what” “head” para cerrar el poema en la vacilación de “as if” y rematándolo con la idea de muerte, de esterilidad en “not life necessarily” (2000. p. 118). Los monosílabos “as if”, que se repiten dos veces, marcan también la relatividad de cuanto existe acentuándose esta idea con la limitación de una comparación con un pronombre indeterminado, “something”.

Si bien “la esencia lingüística del hombre es nombrar las cosas”, (Benjamin. (2001. p. 91), no obstante, paradójicamente, el nombre es aquello a través de lo cual no se comunica ya nada y en lo cual la lengua misma se comunica absolutamente. Encontramos que numerosas poesías de Beckett presentan pocos nombres comunes o propios, mayoritariamente de lugares como veremos más adelante. En “Something there”, mencionada antes, “head”, “eye”, “globe” y el sustantivo abstracto “life” señalan el despojamiento del lenguaje hacia una austera manifestación poética. De este modo se acentúa la fuerza de cada palabra en una búsqueda esencial que Beckett emprende luego de los intentos de Rimbaud y Mallarmé. En efecto, en la modernidad y en la posmodernidad, los seres humanos tenemos una experiencia lingüística cada vez más precaria pues el vínculo ético y político entre palabras, cosas y acciones está destruido y así proliferan un sinnúmero de vocablos vanos.

Dos poemas de Beckett podrían ilustrar la experiencia de los nombres de las cosas, a la que nos refiriéramos antes, en este caso corresponden a Dublín; son “Enueg I” y “Enueg II”. En el primero, algunas estrofas escuetas parecen sacudidas por los cortes, apenas nos ofrecen nombres, dos de ellas tienen nombres propios: “Portobello Private Nursing Home” y “Parnell Bridge”. Ciertas imágenes del Liffey y su ribera muestran

una posible referencialidad espacial: “perilous bridge”, “canal”, “barge”, “lock”. Las imágenes olfativas: “in my skull the wind going fetid” y los sonidos de los pájaros: “Then because a field on the left went up in a sudden blaze/ of shouting and urgent whistling and scarlet and blue ganzies” (2000. p. 56), acompañan un breve diálogo entre el yo poético y un muchacho. En “Enueg II”, el poeta yace tendido en el Puente de Dublín mientras contempla tulipanes “shining on Guinness’s barges” (2000. p. 62). El despliegue de nombres propios desperdigados en el poema no hace más que acentuar el peligro de las identificaciones pues cuando el lenguaje es retaceado, escamoteado, es cuando se vuelve materialidad del escribir, no sobre algo sino del escribir por el escribir mismo. Más que la exterioridad es en la interioridad espacial donde tiene lugar el acto poético beckettiano. La exterioridad en la que se produce un vagabundeo azaroso, una *flânerie* no es más que la otra cara de un recorrido interior poéticamente productivo por las palabras para escapar de la soledad. La alternancia entre ambos espacios no resulta extraña y producen en el poeta la melancolía y hasta la violencia (Montes 2014. p. 34).

Mientras en la postmodernidad se agota la posibilidad de decir, Beckett explota la ambigüedad y polisemia del lenguaje para referirse a su interioridad, el microcosmos desconocido donde el tiempo cobra dimensiones opuestas, que se estira o se encoge de acuerdo con su estado de ánimo: “il est un pays/ où l’oubli où pèse l’oubli/ doucement sur les mondes innommés (...) et on sait non on ne sait rien” El tiempo se vuelve acuciante en la soledad del poeta: “ma solitude je la connais allez je la connais mal”, y se debate en una total incertidumbre sobre sí mismo y sobre lo real. Se trata de un tiempo metaforizado en “os affamé” que transcurre en un lugar impreciso “un pays où pèse l’oubli”, “un pays sans traces”, un mundo cuyos referentes se desdibujan (2000. *Six poèmes*, p. 158). ¿Cómo superar la angustia de la existencia? Beckett halla la salida en el arte y en la experiencia estética: “Art offers a surrogate salvation, an aesthetic experience provides deliverance from time and from the pain of consciousness as long as it last, which means only briefly” (Studniarz 2020 p. 122). De este modo, para huir de la interna realidad y del mundo exterior, el poeta bucea en las profundidades del mar de la poesía.

Beckett supo captar la evidencia de la dispersión del sujeto en una multiplicidad de yo, la crisis de la representación mimética, la convicción de que la realidad es una construcción individual y colectiva, aspectos que socavan nuestra relación con el lenguaje, con el mundo y con los demás seres humanos. Así es como la ineficacia del lenguaje no puede dar plenamente cuenta de estos rasgos de nuestra experiencia de lo real: “flux cause/ que toute chose/ tout en étant/ toute chose/ donc celle-là/ meme celle-là/ tout en étant/ n’est-ce pas/ parlons-en” (*Mirlitonmades* 2000. p. 194). La aleatoria captación de lo real se advierte en los usos ambiguos, imprecisos de “chose” y “celle.là” pues, siendo la cosa, tampoco lo es y por eso hay que hablar sobre ella en su vacilante existencia, es decir, hablemos en cuanto la cosa existe pero no existe. La palabra es lo único que puede poner nombre a lo real y a nuestra existencia.

En otros poemas, dicha experiencia del nombrar aparece reforzada frente a la limitación del lenguaje, refuerzo dado por el poeta al volver permanente sobre los mismos poemas con la auto traducción. En su estudio preliminar a la edición Hiperión, Jenaro Talens señala que la poesía de Beckett se caracteriza por un “sistema autosuficiente de referencias internas” y “por hacer de la diseminación su carta de naturaleza (...) La forma es el contenido y el contenido es la forma” (2000. p. 9). En el primer caso, la escritura de Beckett, con sus versiones en inglés y francés, muestra el ir y volver sobre lo mismo. Las referencias internas se aprecian en “What is the Word” (2000. p. 274), versión inglesa de “Comment dire” en que las palabras “folly” y “this” se repiten en todo el poema: “this this/ this this here/ all this this here”. En este caso, las repeticiones imprimen un ritmo cortado, de *staccato*, que acentúa una delirante obsesión por hallar las palabras poéticas adecuadas y, también, por el miedo a la locura que se hace evidente en las doce veces que se repite la palabra “folly”. Laura Cerrato señala que es

más fuerte el temor al desequilibrio psíquico que el deseo de hallar la expresión poética buscada (2007. p. 38). “Nous naissons tous fous, quelques uns le demeurent”, afirma Estragon (1952. p. 113). La locura no es solo enfermedad; es inspiración, apertura del pensamiento que permite ver. Es también una posición de ruptura absoluta con el pensamiento habitual. Locura y sabiduría se encuentran cuando se pierde el amor propio, uno se humilla a sí mismo y así se dispersa el yo por su comportamiento o lenguaje asocial que resulta ser auténtico.

La versión en francés del último poema de Beckett, “Comment dire”, es de 1988 y la inglesa, “What is the Word” apareció póstumamente en 1990. Así cierra nuestro poeta todo su trabajo literario con el mismo poema en los dos idiomas en que escribiera. Todo estaba dicho, pero todo estaba por decirse. La poesía es un imposible esfuerzo porque el lenguaje está acorralado por la limitación de los sentidos y por su propia limitación. “Comment dire” es, quizá, la suma de toda la poesía beckettiana en tanto es un poema del no decir, del camino hacia el silencio.

Respecto de esto último, un segundo aspecto señalado por Talens nos dice que, al no hallarlas, las palabras se diseminan o se disuelven en una serie de pausas y silencios cuyo ejemplo más interesante es “Cascando”, poema amoroso al que volvemos nuevamente para mostrar cómo el yo poético siente que un torrente verborrágico quiere salir sin embargo, tal vez preferiría callar: “Why not merely the despaired of/ occasion of/ wordshed/ is it not better abort than be barren” porque lo que se calla es lo más profundamente sentido ya que las palabras sufren un desgaste que las vuelve ineficaces: “the churn of stale words in the heart again” (2000. p.102). Por la limitación de las palabras, el poeta solo puede repetir: “terrified again/ of not loving/ of loving and not you/ of being of loved but not by you/ of knowing not knowing pretending/ pretending”. (2000. p.104) en que los participios juegan con la imposibilidad del disimulo y, en el caso de knowing, con su uso variable de participio presente, sustantivo y adjetivo, con lo cual parece acentuarse la indeterminación. Laura Cerrato dice que “Cascando” es un ejemplo de lo que podría llamarse la poética del balbuceo “desplegado literal y metafóricamente” con el objetivo de señalar la dificultad que entraña la escritura (1999. p. 52). El balbuceo bien puede mostrar tanto la imposibilidad de hallar la expresión adecuada, *le mot juste* de Flaubert, como la inevitable búsqueda del silencio, silencio al que llegaron Rimbaud y Mallarmé en poesía y Le Clézio en prosa; el silencio conduce a una disponibilidad absoluta que en la modernidad y en la posmodernidad lo vuelve fecundo porque la condición de inasible de lo real, pese a la impotencia lingüística, produce el estallido de la creación poética.

No obstante, el silencio también hace florecer nuevos recursos que superan la metáfora y la metonimia. La poesía siempre se hizo cargo de un silencio lleno de voces. El silencio en el que resuena “lo no dicho, lo no decible, lo siempre por decir que está en el origen de todo lenguaje” (Schnaith. 1999. p. 54). Silencio sonoro, ya no “soledad sonora”, podríamos decir parafraseando a San Juan de la Cruz, un silencio fecundo adonde acuden las palabras. También, el poeta llega al silencio cuando advierte que no puede ir más allá del lenguaje porque se encuentra con la nada, como lo dice Beckett en su “German letter” (1937): “Y cada vez más me parece mi idioma como un velo que uno debe rasgar para acceder a las cosas que están detrás (o a la nada que está detrás)” (citado por Laura Cerrato. 2007. p. 13). En otro trabajo, Laura Cerrato señala:

Podríamos suponer, entonces, que en esta búsqueda imperfecta del silencio que es el balbuceo y que se da a través de la afasia poética moderna, se concentra la más extrema noción de poeticidad, ya que es una búsqueda del silencio que presenta “transferencia deliberada del significado”. Esta poeticidad, que quiere callar comunicando, plantea entonces al creador el problema de los límites de la expresión (2007. p. 58).

En este balbucear poético, intentando dar a luz las palabras, el resultado es la fragmentación, como bien lo señala Lucas Margarit: “La palabra del hombre, al no poder dar cuenta de lo innombrable, necesariamente da cuenta del fragmento”. (1992. p.25) Los poetas y teóricos románticos alemanes mostraron interés por este recurso poético que sería fuertemente valorizado por las vanguardias y que es “el signo de su modernidad radical” (Lacoué.Labarthe 2012. p. 80). Se trata de un género inacabado y de un proyecto en sí. El sentido y la realidad aparecen desperdigados en múltiples partes que adquieren una nueva, plena significación y valoración. Laura Cerrato señala que, en Beckett, el recurso del fragmento se caracteriza por la idea de lo no acabado y por la repetición propia del agotamiento (2007. p. 133) como en “Comment dire” (2000. p. 270), al que nos referimos antes, por la reiteración obsesiva de palabras balbuceantes que oscilan entre el temor y la imposibilidad de hablar, la locura, el no poder decir nada sobre nada: “comment dire ceci” porque las palabras mueren en cuanto las pronunciamos y siempre son mezuquinas para lo que queremos decir.

Contrariamente a la opción por el silencio, también puede hallarse en Beckett la acción opuesta: hablar y hablar, contar y volver a contar, como dice en “PSS”: “all done unsaid/ again gone/ with what to tell/ on again/ retell” (2000. p. 126). A la impotencia lingüística solo queda hablar incansablemente: “tout en étant/ n'est-ce pas/ parlons-en” (*Mirlitonnades*, 2000. p. 194).

El aspecto de la fragmentación señalado por Laura Cerrato lo hallamos en el poema “Sanies I” que tiene referencias espaciales de Dublín, con las menciones de Portrane, Turvey Swords, y cuyo título en latín alude a una enfermedad ulcerosa. En esta poesía, Beckett incorpora sonidos onomatopéyicos en los versos que aparecen fragmentados, con yuxtaposiciones de imágenes en oraciones cuyos componentes presentan una oposición de significación o pertenencia a distintos campos semánticos: los *Stürmers*, “Botticelli from the fork down pestling the transmission/ tires bleeding voiding zeep the highway”. Otro ejemplo: “müüüüüüüü now/ potwalloping now through the promenaders/ this trusty all-steel this super-real (...) pot-valiant caulless waisted in rags hatless/ for mamma papa chicken and ham”. (2000. p.68) Las imágenes de partes corporales íntimas más las del parto aparecen también dislocadas con la reunión de términos en sintagmas extrañificantes: “for the proud parent he washes down a gob of gladness”. A ello se agregan los mundos artísticos y literarios en un *patchwork* de retazos surrealista. Al final del poema, el yo poético parece despedir a una mujer: “take a bus for all care walk cadge a lift/ home to the cob of your web in Holles Street/ and let the tiger go on smiling/ in our hearts that funds ways home” (2000. p. 70). En cambio, “Sanie II” presenta componentes tradicionalmente no estéticos y desagradables con mínimos detalles alusivos a determinada referencialidad, tan fragmentados y yuxtapuestos que apenas nos permiten construir lo anecdótico, como el Bar Americano de la rue Mouffetard. Allí aparecen Dante y Beatriz, mezclados con algunas mujeres, tal vez, amantes o prostitutas. Hay un verso en latín: “vivas puellas mortui incurrrrrrsant boves”, frases en francés “fessade à la mode”. He aquí un ejemplo de lo dicho: “I have a dirty I say hemorrhoids/ coming from de bath/ the steam the delight the sherbet/ the chagrin of the old skinnymalinks” (2000. p.72). Las fluctuantes dimensiones témporo-espaciales señalan, no solo su imprecisión sino también una subjetividad errática que pasa de uno a otro pronombre. Esto último puede verse en “je nous vois entrer du côté de la Rue des Arènes de Lutèce (2000. p. 152).

En las dos “Sanies”, se producen rupturas espaciales con referencias a lugares como Dublín y Londres. La ruptura temporal se evidencia con las presencias mencionadas de Dante y Beatriz a las que se agregan Botticelli y Swift, como también hallamos dichos recursos en “Serena I, II y III”. Sin embargo, esos puntos de referencia son espacios potenciales, excusa para la imaginación poética, zona hipotética donde se sitúan los personajes de distintas épocas y que se abren a lo insólito, a lo inesperado, desde la

cotidianeidad contemporánea del poeta. Como propone Gaston Bachelard, el espacio captado por la imaginación ha de ser un “espacio vivido” de acuerdo con todas las carencias y aditamentos propios de la imaginación (2016. p. 28). Si un poema construye un mundo, entonces la espacialidad no le es ajena, en tanto implica un contrato mínimamente inteligible con el lector, al menos reconocible para el lector que puede aceptarlo, cuestionarlo, rechazarlo. Cuando el poema cuestiona un mundo, con coordenadas témporo-espaciales discordantes, está cuestionando un modelo de mundo a través de la experiencia poética. Una problematización acerca del mundo contemporáneo se evidencia en las yuxtaposiciones de los lugares y personajes extemporáneos: “without the grand old British Museum/ Thales and the Aretino” (“Serena I”, 2009. p. 76).

En cuanto al tiempo, la experiencia poética señala una multiplicidad de direcciones, un rizoma, una red de flujos entrecruzados, “red temporal que implica una navegación multitemporal en un flujo abierto” (Pál Pelbart. 2011. p. 14). Para el enfermo mental y para el poeta el tiempo se quiebra. Asimismo, cierta temporalidad, estrechamente vinculada a la subjetividad y que se entiende como interna, se manifiesta en lo que se temporaliza: objetos, imagen, mundo. Sigmund Freud destaca la importancia de la relación del tiempo con la actividad fantaseadora. La fantasía fluctúa entre los tres tiempos: “...el pretérito, el presente y el futuro aparecen como engarzados en el hilo del deseo, que pasa a través de ellos” (1997. p. 1345). De este modo, el deseo utiliza una ocasión del presente para proyectar, según el modelo del pasado, una imagen del porvenir. Beckett dice en “Home Olga”, el poema que presenta el acróstico de Joyce: “yesterday shall be tomorrow (...) che sarà sarà che fu”. Seguramente, con este cruce temporal e idiomático, establece la esperanza de que su país, el país de Joyce, tenga un porvenir diferente. Hay también alusiones sarcásticas que dan cuenta del despecho que sentían ambos, Joyce y Beckett, por la tierra natal. En efecto, los dos se sintieron víctimas de la represión de la moral irlandesa. Beckett se burla aludiendo a todo lo que vomitaría Homero: “there’s more than Homer knows how to spew” de esa “haemorrhoidal isle”. Los cruces temporales se ven en el verso “Yesterday shall be tomorrow, riddle me that my rapparee”. Rapparee es un término que se refiere a un soldado irregular irlandés del siglo XVII (2000. p. 100).

En “Cascando”: “all always is it better too soon than never” el poeta señala que es preferible vivir a destiempo que no vivir un amor aunque fracase como puede fracasar una vida intrauterina, estableciendo una relación entre esa vida y la duración del amor: “never floated the loved/ nor nine months/ nor nine lives”, y más adelante, respecto del sentimiento amoroso al que teme perder, evidencia la angustia en las repeticiones que esconden la esperanza de una última oportunidad que nunca lo será, es decir, el anhelo de que se cumpla su deseo de reencuentro: “saying again there is a last/ even of last times/ last times of begging/ last times of loving (...) a last even of last times of saying/ if you do not love me I shall not be loved” (2000. p. 102-104).

Ante la imbatible marcha del tiempo solo queda la palabra poética. Sin embargo, esta palabra resulta siempre deficiente, “oblicua” pues su significación es equívoca. En este sentido, la posición de Riffaterre (2005. p. 329) respecto de la poesía, tiene puntos de contacto con la opinión de Jenaro Talens quien -como señalamos- manifiesta que en la poesía beckettiana hay un sistema autosuficiente de referencias internas, es decir, el poema es una unidad que se refiere a sí mismo.

En las *Serena I*, *II* y *III*, cuyo modelo, dice Talens, es una composición nocturna provenzal (2000. p.289), el desplazamiento, puede verse en “*Serena I*” en la que se mencionan lugares de Londres: Regent’s Park, Ken Wood, London Tower, Saint-Paul Cathedral, los cuales permiten al poeta crear metáforas como “the flox/ crackles under the thunder/ scarlet beauty in our world dead fish adrift”. Aquí tenemos tres desplazamientos: las flores flox parecen arder en el atardecer, metáfora; “scarlet beauty”, desplazamiento

metonímico de flox y belleza que se destaca en un mundo muerto metaforizado en “fish adrift”. La distorsión, ambigüedad las encontramos en “in her dazzling oven strom of peristalsis/ limae labor” en que los movimientos estomacales o intestinales de una serpiente (su horno) fluyen como un río (*storm* en alemán), imagen que al poeta le resulta similar a la de su labor de corrección (2000. p. 76). Asimismo, una serie de animismos insólitos produce el extrañamiento: “the viper’s curtsy to and from the City/ till in the dusk a lighter/ blind with pride/ tosses aside the scarf of the bascules/ then in the grey hold of the ambulance” (2000. p. 78). En este caso, el poeta establece ciertas equivalencias semánticas en dichos animismos los cuales permiten construir una significación: es una escena al atardecer (“thunder scarlet”) cuando las chimeneas parecen inclinarse ante Tower Bridge y una barcaza que pasa por el río produce el efecto de arrojar la bufanda (scarf), metáfora de las alas del puente levadizo. En las “Serenas” II y III, el referente espacial corresponde a Irlanda: Croagh Patrick, Meath, Butt Bridge, Ringsend Road, Bootersgrad. Estas menciones precisas no hacen más que establecer una indeterminación espacial continua de la misma manera que el tiempo es permanentemente traspuesto en sus distintos momentos.

La poesía dice una cosa y significa otra, estableciéndose una disyuntiva en la naturaleza del ser, es decir una oscilación entre el ser y el no ser, una incertidumbre cuya única salida es la escritura. Ante esa vacilación de la poesía entre lo que es y lo que significa, el camino es el despojamiento que permite encontrar la naturaleza de los seres. El despojamiento de objetos, partes y palabras no esenciales ocurre a través de la experiencia; a lo largo de su existencia, el sujeto poético experimenta esas pérdidas. Esto, lejos de ser una carencia, constituye un logro pues, al abandonar lo circunstancial y ornamental, el ser humano se vuelve justamente eso, humano. Así también, las indeterminaciones espacio-temporales, que ya señalamos, coadyuvan a establecer una permanente vigencia poética de la escritura beckettiana.

Volviendo a otras formas de plantear el problema del lenguaje poético, encontramos que, al instalar la idea de anormalidad, de negatividad de patología, la poesía reconstruye el lenguaje (Cohen. 2005. p. 328). Podemos ilustrar esto con “silence tel que ce qui fut” de *Mirlitonades* (2000. p. 184), poema en que la contradicción entre decir y no decir se evidencia también en “murmure déchiré” y cuya negatividad se da en “jamais”, “nèn pouvant plus”, con el tono melancólico dado por los sonidos u de *fut*, *plus*, repitiéndose esta última palabra tres veces. La negatividad se da también a nivel semántico pues el poeta parece decir que lo que ocurrió ya no es y ya no será más. Pese a que todo lo ha dicho, sin embargo, seguirá hablando por una presión interior que se expresa entrecortada, fragmentada, repetitivamente, marcando la contradicción de decir y callar. Podría pensarse que esta obsesión de hablar siempre, aunque ya se haya dicho todo, se origina en la destrucción que el paso del tiempo opera en las cosas “ce qui fut n’est plus”. Sin embargo, se trata de hablar compulsivamente para lograr el equilibrio de las cosas que oscilan en su determinación (Badiou 2015. p. 313). Tanto seres humanos como objetos se balancean en la precariedad existencial por eso la palabra es lo único que puede sostenerlos para que no desaparezcan, parece decirnos Beckett en este poema de *Mirlitonades*: “flux cause/ que toute chose/ tout en étant/ toute chose/ donc celle-là/ même celle-là/ tout en étant/ n’est pas/ parlons en” (2000. p. 194). El devenir, el flujo de la existencia, solo tienen asidero en la palabra. Asimismo, hablar y escribir también suponen el transcurrir del tiempo pues ambas acciones no se dan en la simultaneidad sino en la sucesión temporal. Ahora bien, el paso del tiempo implica el cambio pues se opone a la identidad porque el actuar humano en el tiempo significa que el individuo no permanece idéntico. Si el sujeto se va despojando de los objetos y las palabras no esenciales, como dice Badiou, entonces, ese despojamiento realizado en el tiempo implica una transformación del yo, cambio que nos dice acerca de la propia existencia como lo siempre diferente. El ser, que se define por su identidad nunca puede entrar en un juicio negativo y, entonces, es idéntico a cualquier cosa, en

especial, a la diferencia: “c’est avec d’autres yeux que maintenant je regarde”. (“Arènes de Lutèce”, 2000. p. 152). Hay identidad en la diferencia. El ser del poeta es cambiante como las arenas del mar: “je suis ce cours d’arène qui glisse/ entre le galet et la dune” (2000. p. 164).

Si la vida es acción y la acción implica movimiento y cambio entonces, la acción del poeta al escribir es el caminar de su propia vida a través del tiempo pues vivir es andar, es dinamismo. En el escribir, en el decir del poeta se puede llenar el vacío de sí, que es el vacío de los personajes de Beckett al cual llegan indefectiblemente, acuciados por el destino mortal como cuando Vladimir dice a Estragón, al que quiere contar una historia: “ça passera le temps” (Beckett: 1952. p.14). Veamos estas reflexiones en la producción de Beckett. Pareciera que uno de los más ilustrativos poemas acerca de las mismas es “écoute-lez” de *Mirlitonmades* (1999. p.186) donde el proceso de la escritura semeja el caminar. Puede verse esta idea en la yuxtaposición paso/ escritura y en el ritmo impreso a los versos de distinta medida, particularmente los bisílabos “les pas aux pas” y los monosílabos “un à un” lo cual da al poema un aire de movimiento acompasado. La relación escritura-andar está en cómo se articulan las palabras (“les mots”) con los pasos (“aux pas”). Con el escenario de la playa, quizá metáfora de nuestro espacio vital, nuestro mundo, en “Boundelay” se retoman los pasos, el andar como propio de la existencia a lo largo del día, signo de nuestra temporalidad: “until unbidden go/ steps sole sound/ on all that strand/ at end of day” (Beckett. 2000. p. 122).

En el número I de *Douze poèmes 1937-1939*, hallamos la reflexión de que el ser, en el transcurso del tiempo es la diferencia, tal como decíamos antes. El poema, entonces, nos muestra cuán cercana es la escritura beckettiana al pensamiento filosófico contemporáneo: “elles viennent/ autres et pareilles/ avec chacune c’est autre et c’est pareil/ avec chacune l’absence d’amour est autre/ avec chacune l’absence d’amour est pareille” (2000. p. 132). La repetición le otorga al poema la monotonía del pensamiento obsesivo y el ritmo propio de la escritura poética. La significación se teje en torno a la anulación de las diferencias, ya no en el ser mismo que no es posible –se dijo- por su transcurrir, sino entre todos los seres entre sí pues estamos condenados a vivir las mismas situaciones, las mismas experiencias, por eso resulta que en ellos “c’est autre et c’est pareil”. Estas ideas también aparecen en otro poema de *Mirlitonmades*: “à peine a bien mené/ le dernier pas le pied/ repose en attendant/ comme le veut l’usage/ que l’autre en fasse autant” (2000. p. 204). La carencia de sentido de muchas acciones y la rutina que automatiza devoran la existencia humana condenándola a una negatividad asumida con el silencio.

Conclusión

Las reflexiones de los pensadores y críticos presentadas antes se corresponden en mucho con lo escrito por Beckett pues, en tanto sujeto dedicado al trabajo poético, que implica un transcurrir, podía experimentar el cambio de sí mismo que lleva a sentirse vivo. Cuando Maurice Blanchot se pregunta quién habla en los libros de Beckett encuentra solo una palabra errante, nunca silenciosa, palabra en la cual “el silencio se habla” (1992. p. 237), pues se trata de “un vacío que se hace palabra”. Esa palabra errante es la de un ser, Beckett, condenado a marchar, a vivir, como nosotros. El poeta escribe no sobre algo sino sobre ese algo mismo, en una escritura que restituye la materialidad a las palabras, despreocupándose de la gramática y del diccionario. Su trabajo sobre el silencio y la fragmentación constituye una totalidad estética que rechaza la identificación con lo real como destructiva y engañosa. La inestabilidad semántica de su escritura produce una imposible representación. La poética beckettiana, como la pintura de Kandinski, se libera de la ilusión de la percepción de los sentidos mostrando las cosas sesgadamente,

desde otro punto de enfoque. Así devela la verdadera condición de lo existente y ese es su triunfo ante el fracaso del hablar. Crea un orden nuevo que cuestiona los parámetros habituales con que entendemos lo real que se nos escapa para que se imponga el silencio. Al ser el lenguaje el más contaminado de los materiales con que trabaja el arte, el silencio se vuelve una nueva posibilidad, que entrevieron Keats, Rimbaud y Mallarmé, y un nuevo conjuro que permite nuevas creaciones. Podemos decir, entonces, que la escritura beckettiana es el modo de experimentar la propia vida a través de un caminar del que se teme el final. Al igual que Sheherazade que contaba para seguir viviendo, el poeta irlandés construye su poesía para aplazar la muerte.

Bibliografía

- » Alighieri, D. (1970). *Divina Comedia*. Barcelona, Iberia.
- » Bachelard, G. (2016). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económico.
- » Badiou, A. (2015). “la escritura de lo genérico. Samuel Beckett” en *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Blanchot, M. (1992). “¿Y ahora adónde? ¿Y ahora quién?” en *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- » Benjamin, W. (2001). *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán.
- » Cerrato, L. (1999). *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- » Cerrato L. (2007). *Beckett, el primer siglo*. Buenos Aires: Colihue.
- » Cohen, J. (2005). “El problema poético”, “Estructura del lenguaje poético” en *Teorías literarias del siglo XX*. Cuesta Abad y Hefferman editores. Madrid: Akal, p. 328.
- » Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Manantial.
- » Freud, S. (1997). “El poeta y los sueños diurnos” en *Obras completas* tomo 10. Barcelona: Losada.
- » Garre García, M. (2020) “Silencios y voces en *Echo’s Bones and Other Precipitates* de Samuel Beckett”. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7454678>
- » Lacoué-Labarthe, P. - Nancy, J. L. (2012). *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Mac Coll Chesney, D. (2013). *Silence Nowhere: Late Modernism, Minimalism, and Silence in the Work of Samuel Beckett*. Tamara Álvarez Detrell and Michael G. Paulson General Editors. Germany: Peter Lang.
- » Margarit, L. (1992). “Samuel Beckett, más cerca de la metafísica”, *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras: Universidad Nacional de Buenos Aires. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1576?show=full>
- » Margarit, L. (2010). *La poesía de Samuel Bickett. Silencio y fracaso de una poética*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- » Mignolo, W. (1982). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana* enero-junio nos. 118-119, pp. 131 a 148.
- » Monteleone, J. (2016). “El fantasma de un nombre” en *Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra.
- » Montes, E. (2014). “Un montón de cosas repugnantes: rechazo y melancolía en la obra de Samuel Beckett” en *Beckettiana* n° 13, pp. 33-40.
- » Parisse, L. (2011). “La coïncidence des contraires dans l’oeuvre de Samuel Beckett”. Disponible en [\(se accede con el título del trabajo de Parisse\)](http://journalopenedition.org/miranda/1960:DOI(4/2011))

- » Riffaterre, M. (2005). “La significación del poema” en *Teorías literarias del siglo XX*, op. cit.
- » Schnaith, N. (1999). *Paradojas de la representación*. Madrid: Café Central.
- » Studniarz, S. (2012) “An attempt at a phonosemantic análisis of Samuel Beckett’s *Stirring Still*” in *Back to the Beckett Texts*, Wydawnictwo Uniwersitetu Gdanskiego. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/337657786_An_attempt_at_a_phonosemantic_analysis_of_Samuel_Beckett's_Stirrings_Still
- » Studniarz, S. (2020). “Echo’s Bones and Samuel Beckett’s Early Aesthetics: “The Vulture”, “Alba” and “Dortmunder” as Politic Manifestos” en *Estudios irlandeses*, Issue 15, March 2020 February 2021 pp. 116-129. Recuperado de <https://www.estudiosirlandeses.org/2020/03/echos-bones-and-samuel-becketts-early-aesthetics-the-vulture-alba-and-dortmunder-as-poetic-manifestos/>

NOTA: Las citas de las obras de Samuel Beckett corresponden a las siguientes ediciones:

- » *Obra poética completa*. (2000). Madrid: Hiperión. Edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens.
- » *En attendant Godot*. (1952). Paris: Minuit.
- » *Le monde et le pantalón*. (1989). Paris: Minuit.