

El cubo y el azul

Ecós y huecos de poesía en Sans/Lessnes¹



Goldfeder, André

Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

goldfeder.andre@gmail.com

Fecha de recepción: 10 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 01 de agosto de 2023

Resumen:

El artículo explora dos modos de presencia de la poesía en *Assez* (1966), *Imagination morte imaginez* (1965) y *Sans* (1969), textos incluidos en la colección *Têtes-mortes* (1967/1972). De un lado, señalaremos algunos ecos de la Poesía, entendida como patrimonio literario y humano sedimentado, dicho y “desdicho” por el texto beckettiano. De otro, desplegaremos este comentario a la vista de sus relaciones con ciertos ecos de poesía, entendida como modo discursivo. Por eso hay una atención a tres aspectos de la poesía en *Têtes-mortes*: en forma de referencias, directas e indirectas, a autores y problemas asociados a la tradición poética; a través de modos de elaboración y sobredeterminación de las dimensiones rítmicas, sonoras y visuales, que sugieren la exploración de una región de tensión entre prosa y poesía; y sobre la problemática del símbolo y la relación entre lenguaje y vida. En estos tres niveles, se abordará la poesía como instancia que pone en escena las relaciones entre tiempo y olvido, elaboradas en clave de paradoja performativa que se despliega en diferentes direcciones. Se trata de asociar lo poético en *Têtes-mortes* a una dinámica en la que la enunciación de la pérdida de los objetos está sobredeterminada por los contratiempos de una enunciación que los hace presentes de modo intermitente. En definitiva, a través de la intersección entre la temporalidad póstuma de los ‘restos’ y los ‘huecos’, la poesía irrumpiría en ecos que sobredeterminan su propia negación. Así que este aspecto pone en primer plano el papel estratégico del principio y del final en los textos tratados.

Palabras clave: Beckett; Poesía; *Têtes-mortes*; Tempo; Teatralidad; Literatura Comparada.

1. Este trabajo se realizó con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Proceso 2019/13591-3.

O cubo e o azul. Ecos e lacunas da poesia em Sans/Lessnes

Abstract

The text explores two modes of presence of poetry in *Assez* (1966), *Imagination morte imaginez* (1965) and *Sans* (1969), included in the compilation *Têtes-mortes* (1967/1972). On one hand, we will point out some echoes of Poetry, understood as literary and human heritage, said and “unsaid” by the Beckettian text. On the other, we will unfold this commentary in view of its relations with certain echoes of poetry, understood as a discursive mode. Hence an attention to three aspects of poetry in *Têtes-mortes*: in the form of references, direct and indirect, to authors and problems associated with the poetic tradition; through modes of elaboration and overdetermination of rhythmic, sound and visual dimensions, which suggest the exploration of a region of tension between prose and poetry; and with regard to the problematic of the symbol and the relationship between language and life. On these three levels, poetry will be approached as an instance of staging the relations between time and oblivion, elaborated in the key of a performative paradox that unfolds in different directions. The aim is to associate the poetic in *Têtes-mortes* to a dynamic in which the enunciation of the loss of objects is overdetermined by the overtones of an enunciation that makes them intermittently present. Ultimately, through the intersection between the posthumous temporality of “remains” and “hollows”, poetry would burst into echoes that overdetermine its own denial. So this aspect will foreground the strategic role of beginnings and endings in the works discussed.

Key words: Beckett; Poetry; *Têtes-mortes/Residua*; Time; Theatricality; Comparative Literature.

1. *Assez*: Bajo el signo de la lira o “El fin está en el principio y sin embargo...”

En *Têtes-mortes* (1969/1972), encontramos una cámara de eco de la ficción tardía de Samuel Beckett, que condensa y multiplica diferentes ejes de resonancia proyectados a partir de un punto de inflexión decisivo. Mientras que *D'un ouvrage abandonné* (1957)² abre la colección recogiendo restos de la trayectoria ficcional iniciada con la trilogía de novelas de posguerra, *Assez* (1966), *Imagination morte imaginez* (1965), *Bing* (1966) y *Sans* (1969) hacen resonar la singularidad de una especie de poética del hueco. Producidos por entre una ficción agujereada, socavada hasta el límite de *Comment c'est* (1960) y la condensación agónica y radical de la escena teatral en *Breath* (1969), estos textos configuran un nuevo estatuto de la ficción beckettiana, atravesada por reverberaciones precedentes de las experiencias teatrales, radiofónicas, cinematográficas y poéticas del artista.

Atravesando estos diferentes campos, la poesía actúa acentuando un radio de equívocos, que está puesto en el título mismo de la colección, que abarca desde el icono de la calavera sobre huesos cruzados, hasta el *caput mortum* que nombra ciertos residuos químicos, o, en el campo de las matemáticas, una “desviación de la media

2. Traducción del original *From and abandoned work* (1954-1955).

de un sistema” (Cohn: 1973. p. 241). Si la versión em inglés del título (Residua) sitúa en un primer momento los textos como restos de otros proyectos del autor, éstos no dejan de configurar nuevos juegos de variaciones de múltiples niveles, o nuevos modos de sobredeterminación³ entre instancias textuales distintas, articuladas a través de dinámicas de puesta en escena singulares, que hacen de las escenas un lugar de efectivación y contraefectivación estratégica de los actos enunciativos.

Assez representa una zona de transición, atestiguada por la inversión realizada por Beckett en la organización del libro, que sitúa *Imagination morte* después de *Assez*, aunque este último haya sido concluido un año antes del segundo texto. Al principio, su tema central es la ficción misma. Como en *Imagination morte* Beckett la sitúa en una zona entre el discurso encadenado y encarnado por una voz narradora mínimamente definida, todavía próxima a *D'un ouvrage abandonné*, y un movimiento hacia un sujeto de enunciación objetivado y que se supone neutro, predominante en *Bing y Sans*. Sin embargo, como en *Molloy*, el principio de la escritura se solapa con el final, anunciando una tarea de reconstrucción del pasado atravesada por el olvido puesto en acto en la actualidad de la enunciación. “Todo lo que antecede a olvidar”, dice la voz que buscará tocar la materia incorpórea del pasado. Toque, por definición, imposible, tanto como el lugar de origen, donde principio y fin se tocan, como en la búsqueda de *Molloy* del origen materno, equivalente topológico de la fuente del discurso.

De hecho, el primer párrafo de *Assez* presenta la fuente del discurso doblándose sobre sí misma. De modo que el motivo del pliegue se encarna por primera vez en un desencuentro entre la “voz” y la “pluma”, el influjo enunciativo y su inscripción por la escritura. Entre la voz y la letra, el flujo virtual que mueve el discurso y las vías de actualización indicadas por la escritura, la ficción encuentra su lugar liminal:

Todo lo que antecede a olvidar. No puedo mucho a la vez. Esto da tiempo de anotar a la pluma. No la veo pero la oigo allá detrás de mí. Es decir el silencio. Cuando la pluma para yo sigo. A veces rehúsa. Cuando rehúsa yo sigo. Demasiado silencio no puedo. O es mi voz muy débil a veces. La que surge de mí. Eso en cuanto al arte y el estilo (Beckett: 2009, p. 177).

Lo que sigue a lo largo del texto es un relato mediado por esta voz femenina, que ahora “penetra en la noche” (Beckett: 2009, p. 178). Es el relato de sus experiencias amorosas con una figura masculina, marcadas por toques de sordidez y una relación maestro-discípula. Vuelven las recurrentes andanzas de otros personajes beckettianos, entre el tema del vagabundeo y la obsesión matemática. El transcurso del idilio amoroso está puntuado por el recuento de las distancias recorridas por la pareja, sacando a la luz una relevante imagen de contraste: la línea recta y las ondulaciones a través del territorio montañoso, sintetizadas en el interés de la figura masculina por los temas “geodésicos” (ídem: p. 179).

Los primeros cubos que poblarán los textos de *Têtes-mortes* aparecen asociados a un “refugio” en la “aritmética”, virtualizados por los infinitos desdoblamientos de la actividad imaginativa. Al mismo tiempo, como es habitual en Beckett, el “cálculo” se empareja con la “anatomía”, lo “sagrado” con la “eyaculación”. La figura masculina que pasea la “mano izquierda” por sus “ruinas sagradas” (ídem: p. 180) diagnostica el origen venéreo, en todos los sentidos, del final de su vida, lo que moviliza la vía retroactiva de la voz narradora. Al mismo tiempo, sugiere el régimen de descomposición que, como

3. Recurrimos a la noción de sobredeterminación tomada de la interpretación freudiana de los sueños y ampliada en contacto con la Lingüística Estructural de Ferdinand de Saussure, referida a modos de determinación múltiples y relacionales entre instancias heterogéneas. Véase Maniglier, 2006.

veremos, complejiza la estructura del texto, descomponiendo cualquier afirmación aparentemente válida en sí misma, como que “La anatomía es un todo” (ídem: p. 178). Así, entre la aritmética infinitamente plástica de la imaginación y los primeros anuncios de una poetización del discurso, el cuerpo del texto comienza a doblarse entre diferentes tiempos y niveles de significación, condensados en la imagen poética por excelencia: “Veo las flores a mis pies y son las otras las que veo. Aquéllas que hollábamos al paso. Son por otra parte las mismas” (ídem, p. 179).

Susan Brienza (1985) sintetiza el campo semántico del “pliegue”, que recorre todo el texto, en el motivo de la “división” entre “hablante” y “escribiente”. El autor define como “estilización excesiva” o “esquematismo” una singular vacilación entre una dimensión literal del lenguaje y otra metafórica, figurada y, podemos añadir, musical. Al mismo tiempo que el pasado parece fluir por las manos del narrador, el lector se enfrenta a una progresiva fusión de las figuras masculina y femenina. Nunca sabremos de manera definitiva quién tiene prioridad en el texto que leemos, si el pasado supuestamente reconstruido o la construcción del texto por la voz que ahora escuchamos. Al fin y al cabo, esta cuestión es poco relevante, ya que la transposición de lo vivido a lo escrito parece bifurcarse por los caminos del lenguaje y del deseo, revelando de manera progresiva elementos de un modo discursivo poético.

Es lo que se encuentra en las ambigüedades de la posición supuestamente pasiva ocupada por la figura femenina en las trayectorias peripatéticas de la pareja.⁴ Sin embargo, se insinúa la figura masculina como fuente del deseo que mueve sus caminos, la voz femenina pone en primer plano la cuestión de las mediaciones, condensando el núcleo de la estructuración del texto en los motivos de las manos y los guantes. Por un lado, la frialdad de las “manos de Acuario” de la mujer, por otro, la indicación de la aversión del hombre al tacto, relativizada por su atracción por las “mucosas” (Beckett: ídem, p. 178).

Caminando uno al lado del otro y cogidos de la mano, los amantes se encuentran y se extrañan a través de sus manos, conectadas por un único par de guantes, que marca la superficie del texto con una indicación del contacto sexual que parece ganar flujo principalmente a través de las energías pulsionales que hacen proliferar el discurso. “Los guantes simplifican las formas”, interponen un filtro al tacto sobre el sexo y el pasado, pero el paseo se hace con las “extremidades” tocándose “desnudas” (ídem: p. 178). En resumen, la pulsión enunciativa de la voz se acomoda y desacomoda continuamente en su mediación por el lenguaje, girando en torno a un núcleo deseante, en última instancia ajeno, mezclado de escucha, habla y escritura (Vivès: 2014), que reencontramos vivamente en *L'innommable* y *Compagnie*. El lenguaje de la prosa anuncia su extrapolación como lenguaje poético o, como diría Henri Meschonnic, el lenguaje “vuelvese histérico” (Meschonnic: 2006, p. 65).

Al mismo tiempo, al decantar el sexo en amor, Assez presentifica ecos de poesía de forma especialmente evidente. Esto es lo que aflora en motivos como las “flores”, el “cielo” y la “cumbre” con sus rasgos líricos, románticos o bucólicos. Y, también, en las correspondencias siderales entre el yo y el cosmos, irónicamente movilizadas, como en páginas memorables de *First Love* (1946). Algo que aflora en los símbolos de la pasión astronómica cultivada por la figura masculina, equívocos pero netamente poéticos:

*Para poder gozar del cielo de vez en cuando se ayudaba de un espejito redondo.
Después de velarlo con su aliento y frotarlo contra el muslo buscaba las constelaciones.*

4. “Cuando me decía que le chupara el pene me lanzaba encima. Me daba satisfacción. [...] Hacía todo lo que él deseaba. Yo también lo deseaba. Por él. Siempre que deseaba algo yo también. Por él. No tenía más que decir qué cosa. Cuando él no deseaba nada yo tampoco (Beckett: 2009, p. 177).

¡Ya la tengo! gritaba refiriéndose a la Lira o al Cisne. Y muy a menudo añadía que el cielo estaba como siempre (Beckett: 2009, p. 180).

De hecho, podemos encontrar en Assez elementos que van de la “Ode to a Nightingale” de Keats a la “Ode to the West Wing”, de Shelley, a “Leda and the Swann” de Yeats (Brater: 1994: p. 66) o a Giacomo Leopardi (Brienza: 1985, p. 61). En otro eje de resonancias, el tópos del amor reaparece situado en el crepúsculo en el que los amantes se despiden, haciéndose eco de las evocaciones de los trovadores provenzales que impregnan varios poemas de Echo’s Bones, como “Alba”. En este sentido, cabría entonces destacar los ecos del pasado en la propia escritura de Beckett, un Beckett todavía excesivo y joyceano, con su insolencia descaradamente modernista, aficionado a la sexualización extrema del lenguaje y de la tradición, como leemos en “Texto 1”:

oh soñé que él vendría y él viene viene viene [viene viene viene viene] y me envuelve robusto venus piel conejo tamaño pareja rápida mi muchacho y mi esbelta arpa de Wicklow consuelo mi rosa días días belleza [...] estoy enfermo oh consiento ser un gorrión a mi cresta dale cantar [...] (Beckett: 2022, p. 81).

Sin embargo, subrayo sobre todo el despliegue entre las formas y el cuerpo, la geometría y la carne deseosa y predestinada a la descomposición. En cualquier caso, los ecos de la poesía parecen converger en una vacilación estratégica entre lo alto y lo bajo, que mezcla una relación romántica con la naturaleza con una especie de bajo-materialismo, así como la soberanía de la poesía con un empuje hacia el suelo, entre la fabulación mental y el llamado del cuerpo, la cima de la montaña y la cumbre del orgasmo. “Le sommet atteint hélas il fallait redescendre”⁵ (Beckett: 1972, p. 42), dice la voz femenina, que resuena la densidad histórica y poética de la lengua francesa y es también responsable por la construcción del estatus singular y paradójico de la figura masculina:

A pesar de estar ya muy encorvado a mí me parecía un gigante. Al final su torso era paralelo a la tierra [...] Su cuerpo humano se descomponía en dos segmentos iguales. Eso gracias a la flexión de las rodillas que disminuía el inferior. En una cuesta del cincuenta por ciento su cabeza rozaba el suelo. No sé por qué le gustaba. Por amor a la tierra y a los mil perfumes y matices de las flores (Beckett: 2007, p. 178, 180).

De eso, otro eje de reverberación de la relación beckettiana con la poesía. Si consideramos las metáforas como recursos retóricos inocuos para la estabilidad del estatuto del texto, sólo tendríamos a un hombre hiperbólicamente caracterizado como jorobado, un “simio”, un “gigante”. Sin embargo, aquí también parece aparecer la conocida “desconfianza de Beckett hacia el simbolismo”, formulada desde el estudio beckettiano sobre Proust (Perloff: 1999, p. 213). En esta comparación, tan reveladora como problemática, entre la poética de las “correspondencias” de Baudelaire y la cuestión del símbolo en Proust, tal como la caracteriza Perloff, estaría en juego sobre todo la operación conceptual de “abstracción de la pluralidad”, que engendraría la unidad del símbolo simbolista. Pero, también, posibles desdoblamiento de este límite romántico-simbolista. En las palabras de Beckett: “Para Proust, el objeto puede ser un símbolo vivo, pero un símbolo de sí mismo. El simbolismo de Baudelaire se convirtió en el autosimbolismo de Proust” (ídem: p. 214). En este sentido, lo que parece inevitable es el estatuto paradójico de la figura masculina de Assez, que se despliega en la figura femenina.⁶ Y es que esta figura doblemente paradójica se encuentra a medio camino entre el cuerpo y el signo, el icono

5. “Alcanzada la cima ya había que descender” (ídem, p. 180).

6. Esa fusión, según Brienza, fue representada visualmente por Beckett en forma de dibujo marginal en los manuscritos conservados por la Universidad de Washington, donde dibujó a la pareja como “figuras de doble barra anguladas en tres partes” (Brienza: 1985, p. 53).

y el ser. Un símbolo no muerto, desplegado sobre sí mismo, en un giro literal-figural que tiende a borrar de manera irónica su propio estatuto simbólico.

Como Susan Brienza, es posible oír, en estos pasajes de la figura desplegada de Assez, ecos de Bellacqua, el “pecador perezoso que esperó a su lecho de muerte para arrepentirse de sus transgresiones ‘arrastrándose con su pobre tronco paralelo al horizonte” (1985: p. 52). Sin embargo, cuando se trata de un autor que imputó a Mallarmé, un “Baudelaire cortado en pedazos”, la atribución de una poesía “jesuítica” e “intelectualista” (Siscar: 2017, p. 14), puede venir a la mente, de *Dream of Fair to Midling Women*, un “acto de división” asociado a este último: “aquello que para un hombre, digamos, de la complejión de Mallarmé, sumamente inquieto y vivaz, comunicaba una angustia de tal fuerza que hacía condensar en sus gafas un vaho de azul [azure mist]” (Beckett, 2011: p. 69).

Entre el velo de aliento que ofrece espacio a los reflejos de azul en Assez y el vaho azur que empañaba las gafas en *Dream*,⁷ cabría recordar también el soneto mallarmeano del Cisne (Mallarmé: 1989, p. 96), que Beckett afirmaba que “no he podido gustarle” treinta años antes pero que recitaría de memoria a Raymond Federman poco antes de su muerte (Federman: 2006, pp. 300-304). Por último, la doble figura de Assez podría pensarse como una especie de signo del cisne al revés, irónicamente desplegado entre el sentido y la ruina, entre la pasión mental matemática, la “agonía blanca”, el “exilio inútil” y el “horror de la tierra” que leemos en el soneto de Mallarmé, y una inclinación hacia abajo, cerca de las flores y las eyaculaciones de la voz poética.

Por último, los ecos de la poesía toman forma como elementos discursivos poéticos a través de un modo singular de engrosamiento de la capa sonora. Visto desde este ángulo, el final de Assez puede considerarse como el principio del trayecto que conduce a Sans. Pues, a lo largo del original francés, se activa un eje de tensiones entre prosa y poesía, en que la musicalidad se realiza en fricción con la negación de lo poético. En la historia que se desarrolla a lo largo de la mayor parte de Assez, mientras el vocabulario y la imaginería de la poesía salían progresivamente a la superficie, la musicalidad más abiertamente poética se mantenía lejana. De un lado, la tradición de la poesía ocupa más una posición de “abrigo” o refugio, que los demás textos de *Têtes-mortes* erigen, pero en la que se resisten a instalarse. De otro, la pérdida de la naturaleza y del mundo se metaboliza en la historia de esta pareja que “vivía” de flores — “*Nous vivions de fleurs. Voilà pour la sustentation*” (Beckett: 1972, p. 47), una forma insólita de alimentarse, literal y metafórica, que nutre el texto de una musicalidad que se insinúa progresivamente: “Hablaban en voz baja de cosas que para él ya no eran y para mí no habían podido ser. El viento en los tallos aéreos. La sombra y el abrigo de los bosques (*L'ombre et l'abri des forêts*)” (2009: p. 186; 1972: p. 46). Es, sin embargo, en los tres últimos párrafos del texto que la música del poema empieza a repartir las cartas:

Je m'em vais maintenant tout effacer sauf les fleurs. Plus de pluies. Plus de mamelons. Rien que nous deux nos traînant dans les fleurs. Assez mes vieux seins sentent sa vieille main (Beckett: 1972, p. 47 — énfasis añadido).⁸

Al final del texto, la materialidad de las aliteraciones gana una curiosa pregnancia. Está, sin embargo, todavía lejos del ritmo de acentos binarios característico de textos como *Bing*, que tienden a decantar la orquestación musical en juegos de pulsaciones variadas, pero cerca de un automatismo antilírico, cuando no neutro y saturado.

7. Ya desde “*Da tagte es*” a *Imaginación muerta*, la imagen de los espejos que no se difuminan con el aliento humano sirve a una contundente figuración de la muerte. Volveremos sobre este punto.

8. “Voy ahora a borrarlo todo menos las flores. No más lluvias. No más pezones. Nada sino nosotros dos arrastrándonos por las flores. Bastante mis viejos senos sienten su vieja mano” (Beckett: 2009, p. 182).

Aliteraciones, asonancias y ecos léxicos entretejen una concertación del discurso, en un final finalmente orquestado. El toque imposible en el pasado es, al fin, escenificado, recibiendo un remate final como unidad de sentido musical fuertemente marcada, en algo cercano a una rima toante: *seins-mains*. Sonido y sentido, pasado y presente se moldean recíprocamente en el encuentro momentáneo entre la corporeidad sensible y las formas inteligibles del pensamiento. En resumen, la ficción establece el desconcierto entre los tiempos del sujeto y de la escritura, mientras que la poesía conduce hacia el final como un tenso concierto de sonidos y sentidos.

2. Imagination morte imaginez u otra tormenta

Entre los textos analizados aquí de *Têtes-mortes*, *Imagination morte imaginez* es el que remite menos directamente a la poesía. Sin embargo, puede leerse como el que logra la imbricación más decisiva entre las escasas referencias poéticas y la configuración de la arquitectura de la ficción. En efecto, en el texto de 1966 nos encontramos ya en el centro de la escena audiovisual, cinematográfica y palpitante tan característica de *Bing y Sans*, así como de *Le Dépeupleur* y de algunas de las *Foirades*. Entre la ostensión visual, la agitación rítmica y la pregnancia coral pulsante y multitonal, todas las capas sensible-inteligibles del texto componen una cámara de eco agitada y paradójica, que atestigua la singularidad del “nuevo tipo de ficción” (Rabinovitz: 1987, p. 50) atribuido por la crítica a esta fase de la escritura de Beckett.

Una vez más, el inicio y el final del texto resultarán estratégicamente decisivos. Y, una vez más, diferentes capas de historicidad poblarán, como espectros intermitentes, esta escena llena de vacíos. Algo que también se aplica, de nuevo, a los vasos comunicantes de las etapas de la trayectoria de Beckett. Mark Nixon (2015) se encuentra entre varios otros comentaristas que encuentran, bajo la superficie de la afirmación de Beckett de que el autor nunca se habría pensado a sí mismo como poeta o crítico, un juego de reflexiones que aproxima su actuación crítica principalmente de los años 1930 a una “estética” (2015: p. 73) que atraviesa ficciones y poemas de diferentes fases. Entre las célebres proposiciones del Beckett crítico de la literatura y del arte recogidas por Nixon, dos parecen reunirse especialmente en *Imagination morte*. De un lado, de “*La peinture des van Velde*”, la identificación, en el cuadro de Bram van Velde, de un “repudio” de un “estado de estar frente a”, adelantado por la constatación de que “lo que se llama fuera y dentro son la misma cosa” (Beckett apud Nixon: 2015, p. 81). Por otro, de Proust, la constatación de que “el observador contagia a lo observado su propia movilidad” (ídem p. 84). Finalmente, la singular experiencia literaria que *Imagination morte* proporciona al lector parece convertir estas dos proposiciones en la arquitectura de una escena teatral, cinematográfica y musical, una vez más, partiendo de las paradojas de la voz.

Empecemos del principio y su vinculación, estratégica y decisiva, con el final. Mientras que la parte central del texto proporciona, en la línea de *All Strange Away*, una elaboración de la impersonalización pseudocientífica de la voz del narrador que volveremos a encontrar con toda su fuerza en *Bing y Le Dépeupleur*, las extremidades del texto configuran umbrales particularmente sensibles. En cierto modo, estas regiones liminales parecen reflejarse en la caracterización de los bordes de la arquitectura hermética presentada en la parte central del texto, de la que “sólo los extremos son estables”. Y, en particular, en su carácter paradójicamente inestable.

El texto comienza con la encarnación del discurso en una voz encarnada evidenciando las marcas del sujeto en la situación de enunciación. Estas marcas son responsables, a su vez, por imprimir en la acción de la voz simultáneamente los ecos de una idea de poesía y sus paradójicas encarnaciones como discurso poético:

Ni rastro de vida, te dices, bah, bonito asunto, imaginación no muerta, sí, bueno, imaginación muerta imagina. Islas, aguas, azur, verdor, fija, pff, abracadabra, una eternidad, calla (Beckett: 2009, p. 155).

Es el pasado, trazado y simultáneamente borrado por la enunciación, el que entra en juego, cargado de ecos de literariedad, de “eternidad” y de una relación romántica y verdosa con la naturaleza. En efecto, el registro literario y el tono irónicamente grave, condensados inequívocamente en los ecos poéticos de la asociación entre “azur” e ideal, sólo se escuchan con más claridad en el original francés: “Îles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez [...] Pas d’entrée, entrez, mesurez” (1972, p. 51). Paródicas y excesivamente pregnantes al principio y al final del texto, las recurrencias sonoras y una aproximación a la rima marcan la presencia de esta anterioridad que de repente “desaparece”.

El comienzo del texto presenta así la Ouverture de una teatralización de la convocatoria paradójica que da título al texto, un teatro literario que invita al lector a poner en acto la convocatoria a una actividad imaginativa vivo-muerta, decantada en sus principios más elementales. En el escenario incorpóreo de la mente, la plasticidad de la imaginación se mostrará tan plena como tenue, liberada de las determinaciones materiales de todo entorno físico, al borde de la irrealidad. En esta escena al borde de la inmediatez, nos moveremos entre algo del orden proyectivo del dibujo y el deseo de dar carne pictórica a los tenues trazos que nos son dados, sin puntos de anclaje en la pregnancia sensorial del color: éste es el camino “hasta” el blanco total de una “rotonda”:

Diámetro ochenta centímetros, misma distancia del suelo a la cima de la bóveda.
Dos diámetros en ángulo recto AB CD dividen en semicírculos ACB BDA el suelo blanco. Dos cuerpos blancos tendidos en el suelo, cada uno en su semicírculo.
Blancos también la bóveda y el muro curvado de altura cuarenta centímetros sobre el cual se apoya (Beckett: 2009, p. 155).

A partir de entonces, el lector-espectador se verá abocado a deambular, entre la absorción y el distanciamiento en relación al espectáculo, por los huecos entre el interior y el exterior de un espacio intermitente y vaciado. Al mismo tiempo, como señalan varios comentaristas, como Rabinovitz, Brater y Rodríguez, Imagination morte conserva en germen el diálogo más directo mantenido en *All Strange Away* con una concepción romántica del trabajo de la imaginación. En este último texto, del que Imagination morte resulta como una reducción extrema, el léxico ofrece nitidez a los ecos emitidos por la contraposición entre la fantasía y la imaginación, tal y como fue elaborada por Samuel Taylor Coleridge y puesta de relieve en su debate con William Wordsworth. De un lado, la definición coleridgeana de la fancy como “modo de memoria emancipado del orden del tiempo y del espacio”, correspondiente a la elaboración de una actividad asociativa limitada a la producción de lo “finito” y lo “posible” (Frías: 2019, p. 86); de otro, el estatuto superior atribuido por el poeta al carácter activo y orgánico de la imagination, cuyo poder sintetizador permite a la poesía “disolver, difundir, disipar de tal modo que recrea” (ídem: p. 88), dando lugar a un modo de visión infinitamente productivo.

De la poesía romántica, Imagination morte también puede extraer un diálogo oblicuo con las vacilaciones entre la pérdida de la naturaleza y su conversión en refugio precario. Los ecos de la poesía parecen resonar con fuerza en los de *Le Dépeupleur*, desde el título tomado de Alphonse de Lamartine hasta las posibles citas indirectas de Alfred de Vigny: “comme dit le poète aux asiles de la nature”; “les grands bois et le champs sont de vastes asiles” (Rabinovitz, 1987, p. 52).⁹ Sin embargo, desde el punto de vista del

9. “Como dice el poeta en los asilos de la naturaleza”; “los grandes bosques y campos son vastos asilos”.

papel de la imaginación en la singular configuración arquitectónica del texto, entran en juego otras consideraciones. Condenada al nivel inferior de la fantasía (Rabinovitz CF) o abierta a la productividad infinita de la imaginación, Imagination morte se instala en un espacio paradójico y ambiguo entre el giro post-mortem de la memoria y una potencia de instauración múltiple por la actividad imaginativa.

En este sentido, es posible sostener que la imaginación viva-muerta pone en escena la producción de lo imposible y lo infinito, pero radicalizando y elevando a paradoja la “inmaterialidad: de las imágenes poéticas que “pintan con trazos negativos”, “funden imágenes y alían trazos positivos y negativos” (Lessing apud Frias, 2019: p. 56). En otras palabras, el texto entronizaría y simultáneamente destronaría a la “reina de las facultades”, según el conocido epíteto baudelairiano, volviendo del revés, en un continuo topológico, la legitimación romántica del “espacio interior” y, sobre todo, desestabilizando la vivacidad de la “visión libre” romántica a través de una “socavamiento del lenguaje” (Beckett: 2001), que radicaliza el carácter incorpóreo de la imagen poética llevando hasta sus últimas consecuencias un tenor de visualidad negativa. En cualquier caso, el texto también podría leerse como una explosión indirecta de la definición, de extracción romántica, del poema como unidad orgánica guiada por el “equilibrio o reconciliación de cualidades opuestas o discordantes” (Brooks: 1949). Algo que redimensiona el imperio de la visión, puesto en relación de irrenconciliación con la capa auditiva.

Así, las dimensiones de sonoridad y ritmo, activadas en medio de un juego de sobreterminación entre los diferentes parámetros compositivos, conducen al final. El engrosamiento de la capa sonora, ya trabajado en *Assez*, se sitúa ahora en una dinámica de opacificación y saturación que amenaza con precipitar la relación entre el sonido en el sentido en masas inflexibles al imperio de la significación. Es lo que ocurre cuando nos encontramos con los “gris signes sans sens”¹⁰ o los insólitos “signos demasiado largos para imaginarlos” (ídem, p. 57). Pero, al mismo tiempo, los efectos sonoros impactantes se logran en un régimen de difracción entre los sentidos y entre éstos y el sentido. Bastaría “golpear” (aplaudir, o chasquear los dedos) para poner los sentidos al unísono, en la materialidad tenue e integradora de la imaginación: “el lleno por todas partes, que suena como en la imaginación suena el hueso” (ídem, p. 51).

Así entra en juego otro eco del Beckett teórico. Imagination morte podría verse, desde este ángulo, como una realización paradójica de la convocatoria de Beckett de 1937: “Actuemos entonces como aquel matemático loco (...) que empleaba un principio de medida diferente en cada etapa de su cálculo. Un ataque a las palabras en nombre de la belleza” (Beckett, 2001, pp. 169-170). Entre los “extremos estables” de la dinámica de la rotonda, la inestabilidad de lo intermedio e inestable pasa progresivamente a primer plano, igual que cualidades híbridas como el “sonido de la luz y la oscuridad”, que recuerda las “vocales negras” de *All Strange Away* – y, quizá, indirectamente, el soneto de vocales de Rimbaud.

Entre la “caída” – de la luz, del sonido, de la actividad – y el “comienzo” de su “ascenso”, nos movemos a través de “duraciones muy diversas, que van desde una fracción de segundo hasta lo que, en otros tiempos y lugares, podría parecer una eternidad” (Beckett: 1972, p. 52). “Ritmos sin número” se encadenan y desencadenan unos a otros, en pasajes “variables hasta el infinito”, de modo que, al volver a entrar en la rotonda por enésima vez, el lector-espectador encuentra “la calma más breve y nunca dos veces el mismo tumulto” (ídem, p. 55). El mantenimiento relativo de la puntuación convencional permite tener algo así como una respiración discursiva más encadenada,

10. “Gris signos sin sentido”.

sólo para, de un lado, orquestar la dinámica rítmica del texto con las dilataciones y constricciones entre las “caídas” y las “subidas”; y, de otro, atravesar la frágil unidad de lo que se presenta en escena con múltiples formas de encadenamiento rítmico, entre regularidades e irregularidades.

Sólo se necesita volver a los períodos iniciales reproducidos más arriba para percibir una “insurrección” o “alboroto de cesuras” (Brater, 1994, p. 85). En el “entorno sonoro” que “acorrala” el relato, en el “re-sonar” de palabras “sin peso ni volumen”, buscaríamos un “sonido auténtico”, pero lo que encontramos son “variaciones tras variaciones”, de modo que el “lenguaje se convierte en un concurso de voluntades” (ídem, p. 86). Al “sentido profundamente musical del espacio” identificado en Sans (ídem, p. 93), se añade el “movimiento” como “función del sonido”.

Frente a esta sobredeterminación de las capas de activación del lenguaje, el paradigma coleridgeano del poema como reconciliación de tensiones cae por tierra, desestabilizado por la dinámica centrífuga y dispersiva de este “concurso de voluntades”. Más que eso, la especificidad del trabajo con el ritmo empieza a destacar en esta nueva ficción beckettiana. El ritmo aparece aquí como una instancia transversal de puesta en escena de las dinámicas escénicas activadas dentro y fuera de la rotonda. Imita, en un primer nivel, los “ritmos sin número” que iluminan los caminos de la voz. Y, en otro, el propio juego de sístole, diástole y estados intermedios que da vida a esta arquitectura paradójicamente “jadeante”, en paralelo con lo que ocurrirá en *Le Dépeupleur*.

Desde este punto de vista, la pregnancia de un modo discursivo poético parece ampliar el radio de posibilidades esbozado por autoras como Marjorie Perloff, quien destaca, en la ficción beckettiana tardía, la exploración de “patrones complejos de aliteración y asonancia” y de “ritmos de acentuación binaria” (1999: p. 203). De modo que esta región de tránsitos entre prosa y poesía y las oscilaciones beckettianas entre voz y letra, el continuum verboso (*L'innommable*) y el staccato matemático (Sans) ocasionan una percepción de parentesco oblicuo entre parte de la poética de Beckett y la poética de Henri Meschonnic.

Con Meschonnic, la concepción del ritmo como instancia privilegiada de organización del sujeto en el discurso pone en primer plano no sólo la “oralidad” como región limítrofe entre lo prosaico y lo poético, sino también una consideración del ritmo como “organización de un todo”, inseparable de la dimensión del sentido. El ritmo no sería un “nivel” compositivo entre otros, sino una dimensión que produciría una “semántica específica”, “valores propios de un discurso singular” (Meschonnic: 1990, p. 216-217). El ritmo, por tanto, como dimensión englobante que organiza relaciones “acentuales, prosódicas, léxicas, sintácticas”, organizando modos singulares de producción de sentido. Al mismo tiempo, “siendo el significado la actividad del sujeto de la enunciación, el ritmo es la organización del sujeto como discurso en y a través de su discurso” (ídem: p. 217). De ahí el carácter oblicuo y revelador de los diálogos virtuales entre Beckett y Meschonnic.

En la coreografía obsesivamente automática de los cuerpos de *Imagination morte*, estaría presente no sólo la invención de una semántica textual única, sino también un modo de elaboración del estatuto histórico del sujeto beckettiano, articulado, por Theodor Adorno (1982), con el régimen de opacidad que traduciría la “nebulosidad” de la realidad social en la resistencia de la obra a los modos translúcidos de significación. En pocas palabras, mientras Meschonnic desarrolla, a partir de Émile Benveniste, una comprensión del ritmo guiada no unilateralmente por el retorno de lo mismo, sino en sus tensiones con las dimensiones del “movimiento”, la “fluidez” y la “imprevisibilidad”, Beckett sería una encarnación ejemplar de esta comprensión, aunque al revés.

La voz en *Imagination morte* fluctúa entre la encarnación y la desencarnación, activando una totalidad múltiple y conflictiva de relaciones entre sonido, silencio, significado, intensidades y formaciones visuales que varían hasta el infinito, a través de las cuales se presenta la máxima reducción de la voluntad artística al automatismo casi inmóvil de los cuerpos. Da carne, a través de los heterogéneos caminos de la materialidad del lenguaje, a un sujeto artístico e histórico que actúa el sentido en consonancia con su propio vacío y sus limitaciones. De otra parte, mientras que en *Meschonnic* el ritmo se presenta como una dimensión de desactivación de la discontinuidad entre lenguaje y vida, en *Beckett* tenemos dos movimientos en tensión: una autopsia del cadáver del lenguaje, sedimentado en los “gris signos sin sentido” y una dinámica vital, luminosa, pulsante y coral de las múltiples capas del lenguaje. Esta dinámica nos conduce al final del texto.

Entre la imaginación, la memoria y el olvido, *Beckett* puebla *Imagination morte* de ecos históricos y literarios potenciados por su concentración y rarefacción. La rotonda es puramente blanca en medio de la blancura, pero la imaginación se encarga de llenarla con la carne de la Historia. Algo como armónicos secundarios resuenan de *All Strange Away*, texto en el que aparece una “bóveda” que puede asociarse directamente con el “Panteón de Roma” (1995, p. 176). A la bóveda se añade un “sudario” o “mortaja”, que refuerza la proximidad entre la coreografía de los cuerpos y la combinatoria matemático-teológica habitualmente marcada, en *Beckett*, por rasgos de la Figura de Cristo.¹¹ La “corona” mencionada en *All Strange Away*, por otro lado, parece dar más cuerpo a la posible aparición del Rey Lear en *Imagination morte*, agudamente indicada por *Brater* y *Rabinovitz*, cuando relacionan el breve período “Pon un espejo en sus labios, se empaña” (*Beckett*: 2009, p. 157) con el discurso del rey que sostiene en sus brazos a *Cordelia* muerta. Pues, en este discurso de Lear, rey sin reino y fuera de sí ante la tragedia de *Cordelia*, parecen reflejarse “ojos izquierdos que a intervalos incalculables bruscamente se abren enormes y se exponen desorbitados más allá de las posibilidades humanas” (*Beckett*: 2009, p. 157). Pero, también, las “iluminaciones en el cráneo” (*Beckett*: 1972, p. 35) que hacen del escenario de la imaginación una cámara de ecos y huecos, capaz de presentar un alboroto de tiempo y espacio.

Hasta el final de la parte central del texto, los vectores musicales de la acentuación, la asonancia, la aliteración y la rima eventual están fuera de fase, en descompaso, multiplicados en varios niveles y direcciones. Sin embargo, en el último período del texto, las apariciones espectrales, artísticas e históricas, tras condensaciones meramente puntuales en el tono del discurso,¹² parecen condensarse, moldearse y multiplicarse en el propio tejido ficcional-poético del texto:

Mais non, la vie s’achève et non, il n’ya rien ailleurs, et plus question de retrouver ce point blanc perdu dans la blancheur, voir s’ils sont restés tranquilles au fort de cet orage, ou dans le noir fermé pour de bon, ou la grande blancheur immuable, et sinon ce qu’ils font (1972: p. 57).¹³

La paradoja que mueve el texto se lanza y se despliega simultáneamente: incluso después de que las luces se apaguen en el escenario de la imaginación, la actividad imaginativa continúa y deja lugar a nuevas iluminaciones. Sin embargo, entre el sonido y el sentido, cuenta menos lo que estarían “haciendo” las figuras que lo que está haciendo el discurso ficcional-poético. El hecho sonoro más llamativo es la reiteración de la partícula -on,

11. “Madre, Madre del cielo y de Dios, Dios del cielo, Cristo y Jesús todas las combinaciones” (*Beckett*: 1995, p. 180).

12. “Reencontrada milagrosamente después de qué ausencia en perfectos desiertos [...]” (2009: p. 156).

13. “Pero no, la vida se acaba y no, no hay nada en cualquier otro sitio, y ya ni soñar con volver a encontrar ese punto blanco perdido en la blancura, ver si permanecieron tranquilos en medio de esta tormenta, o de otra tormenta peor, o realmente en el negro total, o en la gran blancura inmutable, y si no esto que hacen (2009: p. 157).

que vuelve siete veces, abriendo más de un margen a la interpretación. ¿Mero ejercicio técnico y obsesivo? Probablemente no. Una primera vía sería prolongar los retornos sonoros como ecos de la negación en “non”. Así, se amplificaría el contraste entre “blanco” y “negro”, reforzado por la repetición menos reiterada del –eur de “ailleurs” y “blancheur”. La visión negativa beckettiana atravesaría la “visión libre” de la imagen poética, destruyendo el escenario de la ilusión y poniendo en conflicto sus aspectos constructivo y deconstructivo. “C’est ça la littérature”, podría decir el Beckett de “La peinture des van Velde”, reconociendo el “fracaso de las palabras para captar lo visual” (Nixon, 2015, p. 80).

Sin embargo, entre el “sí” y el “no”, el concierto entre logos, melos y oipsis trae también otras consecuencias. ¿Sería posible bifurcar el primer camino y escuchar en los retornos el sonido virtual e intermitente de la “tormenta”? En este sentido, podríamos recordar la dimensión onomatopéyica del “ritmo épico” identificada por Northrop Frye, al comentar los versos de Homero que Aristóteles había destacado la mimesis del “sonido de una enorme piedra rodando cuesta abajo”: “Thunders impetuous down, and smoaks along the ground” (Frye: 2014, p. 409). Sin embargo, la enargeia homérica se encontraría en conflicto directo con la negación de los poderes del lenguaje, y la onomatopeya no sería más que una entre otras capas compositivas sobredeterminadas. Entre los escenarios acústico y visual, imaginativo y teatral, la tormenta sucedería y simultáneamente no sucedería. La magia del lenguaje, activada y debilitada por dentro de la poesía.¹⁴

Ya en el paralelismo sonoro final –sont/font–, toda la dispersión multidireccional de los vectores de la composición encuentra un momento de convergencia. La poesía parece tomar las riendas del discurso, diciendo y desdiciendo la afirmación inicial de su negación o pérdida. La paradoja ya está elaborada desde lo enunciado: “la vida es completa/ tiene acabamiento y no”. Algo que parece responder a la observación de Marcos Siscar (2017), quien señala una relación de Beckett con la idea de poesía que destacaría “fracaso de la poesía”, lo que podemos oír como una asociación entre poesía y acabamiento de la obra. No por casualidad, en el siguiente texto de la colección, Bing, la pérdida del “sentido” y de la “naturaleza” deja de resonar sólo cuando el texto concluye su trayecto, alcanzándose sólo a sí mismo y a la figura que construye. Es lo que leemos en la palabra final, despojada de toda consonancia musical: “acabado” (achevé).

Por último, en *Imagination morte*, lo que se considera acabado sigue existiendo en una zona de desencuentros entre sonido y sentido y actos y efectos, resonando a contratiempo o contraluces. Así, si la convergencia de los parámetros está sobredeterminada por la propia dinámica de la variación, el final definitivo está sobredeterminado e infinitizado. El final puede entonces resonar con fuerza la conocida problemática del “fin del poema” abordada por Giorgio Agamben (2002), desarrollada a partir de una definición de la poesía anclada en la presencia del enjambement. Si, como afirma el autor, “la poesía sólo vive en el contraste (y, por tanto, también en la posible interferencia) entre sonido y sentido, entre la serie semiótica y la serie semántica” (idem: p. 142), el final del poema, el establecimiento de una convergencia definitiva entre ambas series sería, en rigor, imposible. Sin embargo, y en clave abiertamente paradójica, el verso, al ver afirmada su identidad por la “no coincidencia” instituida por el enjambement, se vería “irresistiblemente arrastrado a lanzar el puente hacia el verso siguiente, a alcanzar lo que rechazó fuera de sí: esboza una figura en prosa” (Agamben: 1999, p. 32).

14. Pues, resonando y debilitando desde dentro la magia del lenguaje, el texto aún añade a las claras evocaciones del *Infierno* de Dante otra asociación que puede persistir tras el final de la lectura. Podríamos oír, entonces, ecos de la tormenta que recorre los momentos más críticos de *King Lear*, encarnando la fuerza trágica y extemporánea impresa en la palabra enloquecida por el límite entre la vida y la muerte. Y que, en *Imagination morte*, podría movilizar el juego de neutralización e irrupciones puntuales de los afectos tan central en *Têtes-mortes*, llevando al límite una réplica ejemplar de Lear y su rúbrica estratégica: “Creer que voy a llorar/ ¡Pero no lo haré, no lo haré! (*truenos y tormenta*)” (Shakespeare: 2020, p. 155).

De modo que dicha figura encarnaría una “idea de la prosa”, entendida no como un género o modo literario convencional, sino como un impulso hacia la continuación y la vacilación. En resumen, la “idea de la prosa” se presentaría como un “problema de poesía” (Siscar: 2015), sacando “a la luz la progresión originaria, ni poética ni prosaica, sino, por así decirlo, bustrofélica de la poesía, la hibridez esencial de todo discurso humano” (Agamben: 1999, p. 32).

En este sentido, el final de *Imagination morte* pondría en escena la propia hibridez de la obra beckettiana, condensando múltiples planos que escanden la prolongada hesitación entre sonido y significado, que reverberan sin fin tras la última palabra. Dentro de la prosa, el poema prolonga el tema del final desplegándolo como el problema del final del poema.

3. Sans: nunca más que dicho en poesía celeste

Por último, para terminar, unas palabras sobre Sans. Incluido en la segunda edición ampliada de *Têtes-mortes* (1972), el texto cierra el recorrido resonando la evocación más directa a la poesía, así como su ejemplar contraefectuación por los ecos de un discurso poético. Si la versión inglesa atestigua definitivamente una asociación de lo poético con un registro arcaico, a través de la elección léxica de “poesy” (Cohn: 1973, p. 199), sea en el original o en la autotraducción, la sobredeterminación del final, típicamente beckettiana, se radicaliza en doble. En primer lugar, atacando frontalmente el régimen de la temporalidad, como afirma Beckett sobre este texto, en el que:

La ruina, la exposición, el estado salvaje, el estado sin mente [wilderness, mindlessness], el presente y el futuro negados y afirmados son las categorías formalmente distinguibles a través de las cuales se despliega la escritura, primero en un desorden, luego en otro (Knowlson, 1997, p. 564 — énfasis añadido).

Y, en segundo lugar, por el método compositivo basado en la redacción de segmentos textuales y su posterior reensamblaje aleatoria, que lleva al límite las recurrentes operaciones beckettianas de permutación.

De hecho, ambos niveles de operación se sitúan dentro de un juego más amplio de sobredeterminaciones, que se extiende desde la sintaxis a los campos léxico y referencial, desde las coordenadas espaciales a los ritmos y operadores lógicos que marcan la escena presentada: cielo y tierra, figura y fondo, interior y exterior, finitud e infinitud, movimiento y fijeza, geometría y afecto, construcción y ruina, orden y desorden. Este juego asume proporciones aún más paradójicas cuando se trata de la articulación entre las instancias del cuerpo, el rostro, el espacio y el objeto. La escena presenta un “pequeño cuerpo”, ambiguamente dirigido hacia, o instalado en, un “cubo” que es simultáneamente “ruina” y “refugio”. Y lo hace a partir de una dinámica que gira en torno a la equívocidad de la palabra rostro, atribuida simultáneamente al rostro del cuerpo presentado y al cubo: “Faces [caras/planos] sans trace [rasgos faciales o restos/ líneas concurrentes] blancheur rase [¿del espacio o del ojo?] oeil calm enfin aucun souvenir” (Beckett: 1972, p. 70).¹⁵

El “lirismo de la ficción” señalado por Ruby Cohn (1973) en este texto, que desafiaría con más fuerza la posibilidad de hablar de “narración”, pasa por una doble tensión entre prosa y poesía y entre espacialización y temporalización. En la “cuarta dimensión de la prosa” de Beckett, “el significado parece enterrado en la melodía” (1973: p. 2020),

15. “Caras sin traza blanca rasa ojo en calma por fin ningún recuerdo” (Beckett: 2021, p. 35).

pero la dimensión melódica parece funcionar sobre todo en fricción con una armonía de relaciones de consonancia y disonancia y frustraciones y realizaciones de relaciones musicales. Más concretamente, el automatismo rítmico-figural explorado en *All Strange Away* e *Imagination morte* y profundizado en *Bing* aparece radicalizado por el funcionamiento caleidoscópico del texto. Al mismo tiempo, la dimensión musical se hace oír de forma especialmente pregnante, realizando diversas configuraciones rítmico-sonoras en los intervalos entre el encantamiento y el desencantamiento del lenguaje.

Decisivos, pues, son los contrastes entre los distintos grupos de frases reensamblados, de los que destacamos sólo un eje de diferencias. Mientras que algunos grupos de frases instituyen una espacialidad discontinua, que recorta y superpone diferentes planos de percepción con la sequedad del staccato, otros parecen encarnar la dinámica de la partícula constantemente repetida “que pasa”, escenificando la fluidez del movimiento mismo del paso del tiempo, en el aquí-ahora de la enunciación. Veamos un ejemplo de cada grupo: “Face grise deux bleu pâle petit corps battant seul debut”; “Jamais ne fut qu’air gris sans temps chimère lumière qui pase” (Beckett: 1972, pp. 69, 70).¹⁶

En efecto, la evocación directa a lo imaginario de la poesía partirá de este segundo grupo. Podemos leerla en tándem con otra irrupción puntual, que remite el presente ineludible de la escena a ecos netamente cristianos y ligados a la profecía: “Maldecirá a Dios como en aquellos benditos tiempos cara al cielo abierto el chubasco pasajero” (Beckett: 2021, p. 35). Pues la única referencia directa a la idea de poesía se plasma en una frase marcada por el rechazo de la consonancia musical y por la presentificación del objeto mediante la enunciación de su ausencia: “Jamais qu’imaginé le bleu dit en poésie céleste qu’en imagination folle” (Beckett: 1972, p. 73).¹⁷

El azul aparece como idea, ideal, símbolo y, al mismo tiempo, color puro. En ciertos momentos, es el color que simboliza el pasado negado y, simultáneamente, perturba el símbolo con un encantamiento crítico del lenguaje: “Pleuvra sur lui comme au temps béni du bleu la nuée passagère”¹⁸ (1972: p. 71). En otros, como en *Imagination morte* y *Bing*, el azul “pálido” de los ojos (yeux/ deux bleu pâle) trazaba ya una línea melódica hacia el azul del cielo. Ojos que comparten su color con el cielo, uno de los raros casos en los que el color tiñe el espacio dibujado a través de las formas con el continuo colorista, y la objetividad geométrica con la emoción.

Pero, sobre todo, es la relación de participación entre el lenguaje y la vida la que se maldice y, al mismo tiempo, se hace presente. Caen por tierra la legibilidad romántica del mundo, el absoluto performativo de la palabra divina, pero también una versión más profunda del simbolismo poético, ya sea en su desvarío visionario rimbaldiano o en la atribución al lenguaje y a la realidad de una relación no de “designación sino de identidad” (Maniglier: 2006, p. 267). Beckett está aquí muy lejos de un simbolismo à la Mallarmé, en que “el poeta no viene más que a recoger, amplificar, hacer resonar un sistema de ecos ya interiores al mundo” (Mallarmé apud Maniglier: 2006, p. 269). Y, al mismo tiempo, hace de la negación de la poesía una potencia de retornos virtuales que abren la paradójica autonomía de la escena¹⁹ y la ineludible inmanencia de los “gris signos sin sentido” a ecos transtemporales.

16. “Cubo refugio seguro por fin cuatro lados sin ruido derribados”; “Jamás fue sino aire gris sin tiempo quimera luz que pasa” (Beckett: 2021, p. 30, 33).

17. “Jamás sino imaginado el azul llamado en poesía celeste sino en imaginación loca” (Beckett: 2021, p. 53).

18. “Lloverá sobre él como en aquellos benditos tiempos del azul la nube pasajera” (Beckett: 2021, p. 33).

19. Valdría la pena recurrir a los términos de la poética oculta y antiformalista de Paul Valéry para caracterizar el punto límite de la objetivación de la voz narradora beckettiana representada por *Têtes-mortes*, en que, el intento de inscribir la “voz fuente”, bajo el lema de “escribir cerca de la fuente” (Marx: 2011, p. 4) abandona la escena. Pues estamos en el límite último de la “voz efecto” (ídem), la que se muestra sólo en la superficie de su dicción, ahora reducida a la objetividad de la presentación, ocultando incluso la ecuación entre “voz” y “luz”, que compartía, en *Imagination morte*, la atribución de “ninguna fuente aparente” (Beckett, 1972, p. 51-2).

En suma, lo que la presencia de la poesía en *Têtes-mortes* puede ilustrar vívidamente es la percepción de que, frente a la vulgata de un Beckett predominantemente entrópico y “gris”, en el contraluz de la afirmación de la separación y el olvido, todo en este penúltimo Beckett es a la vez pulsación y cese, vitalidad y obliteración, múltiples matices de luz y ritmo, en las duraciones de intervalo entre el blanco y el negro. El propio texto dice en todo momento la inmovilidad y el silencio, pero mediante una agitación rítmica constante y una pregnancia coral, pulsante y multitonal. Escuchamos, a través del reverso de la negación de la poesía, una poiesis que desentierra la música al silencio, viva en su borradura y capaz de destellar huecos de poesía y ecos de azul.

Bibliografía

- » Ackerley, Chris. (Autuum 1999). 'Samuel Beckett and the Bible: A guide'. *Journal of Beckett Studies*. 9.1: 53-126
- » Adorno, Theodor. (Spring-Autuum 1982). 'Trying to understand endgame'. *New German Critique*, 26: 119-150.
- » Agamben, Giorgio. (1999). *Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia.
- » Agamben, Giorgio. (2002). 'O Fim do Poema'. *Cacto 1*: 142-148.
- » Beckett, Samuel. (1972). *Têtes-mortes*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- » Beckett, Samuel. (1982). *Molloy*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- » Beckett, Samuel. (1995). *Samuel Beckett: the complete short prose – 1929–1989*. Nova York: Grove Press.
- » Beckett, Samuel. (2009). *Samuel Beckett. Relatos*. Traducciones de Félix de Azúa, Ana M. Moix y Jenaro Talens. Ciudad de México: Fábula/ Tusquet Editores.
- » Beckett, Samuel. (2021). *Sin/sineidad*. Traducción de Casado, Loreto y Fernandez, José Francisco. Madrid: Árdora Ediciones.
- » Beckett, Samuel. (2022). *Poesia completa – Samuel Beckett*. Traducción de Marcos Siscar e Gabriela Vescovi. Belo Horizonte: Relicário.
- » Beckett, Samuel. (1992). *Dream of Fair to Middling Women*. Nova York: Arcade.
- » Beckett, Samuel. (2001). "Três diálogos com Georges Duthuit". Andrade, Fábio S. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*, São Paulo: Ateliê Editorial, 173-182.
- » Beckett, Samuel. (2001). 'Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun'. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. Andrade, Fábio S. São Paulo: Ateliê Editorial, 167-171.
- » Brater, Enoch. (1994). *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- » Brienza, Susan. (Spring 1985). 'Beckett's 'Enough': The Style of Delusion and Revision'. *Style* 19.1: 50-65.
- » Brooks, Cleanth. (1949). *The well-wrought urn: studies in the structure in the structure of poetry*. Londres: Dennis Dobson.
- » COHN, Ruby. (1973). *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press.
- » Federman, Raymond. (2006). 'Sam's Gift of Words'. *Beckett Remembering-Rememberin Knowlson and Elizabeth Knowlson*. Nova York: Arcade.
- » Frias, Joana. (2019). *O murmúrio das imagens I. Poéticas da evidência*. Porto: ILCML/ Edições Afrontamento.
- » Frye, Northrop. (2014). *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Traducción de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações.
- » Knowlson, James. (1997). *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury.
- » Mallarmé, Stéphane. (1989). *Poésies*. Paris: GF Flammarion.
- » Maniglier, Patrice. (2006). *La Vie énigmatique des signes: Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Éditions Léo Scheer.

- » Marx, William. (2011). *Les deux poétiques de Valéry*. *Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l'idée de littérature*. <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>. Último acceso: 12/06/2023.
- » Meschonnic, Henri. (1990). *Critique du rythme*. Lagrasse: Éditions Verdier.
- » Meschonnic, Heri. (2006). *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- » Nixon, Mark. (2015). 'Ruptures of the Visual. Beckett as Critic and Poet'. *The new Cambridge companion to Samuel Beckett*. Ed. Hulle, Dirk V. Boston: Cambridge University Press.
- » Perloff, Marjorie. (1999) 'Space of a Door: Beckett and the Poetry of Absence'. *Poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press.
- » Rabinovitz, Rubin. (1987) "The self-contained: Beckett's fiction in the 1960's". *Beckett's later fiction and drama*. Eds. Acheson, J.; Arthur, K. Nova York: St. Martin's Press.
- » Shakespeare, William. (2020). *Rei Lear*. São Paulo: Companhia das Letras.
- » Siscar, Marcos. (2015) 'Figuras de prosa: a ideia de 'prosa' como questão da poesia'. *O duplo estado da poesia. Modernidade e contemporaneidade*. Eds. Scramin, Susana, Siscar, Marcos, Pucheu, Alberto. São Paulo: Iluminuras.
- » Siscar, Marcos. (2017). 'Poesia no contratempo: Samuel Beckett'. *Revista Letras* 95: 9-23.
- » Vivès, Jean-Michel. (2014). 'La pulsion invocante sur la scène beckettienne ou 'Qu'est-ce que s'entendre?''. *Literatura e Sociedade*. 19. 18: 98-110.

