

# Infiltraciones de lo poético en la trilogía Whitelaw: *Not I, Footfalls* y *Rockaby*



Fabio Ferreira

Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

fabio10ferreira66@gmail.com

Fecha de recepción: 12 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 01 de agosto de 2023

## Resumen

En la Trilogía Whitelaw, compuesta por las obras *Not I*, *Footfalls* y *Rockaby*, se pueden identificar diversas manifestaciones líricas que se infiltran en las textualidades. Estas obras, dedicadas a las voces femeninas y en honor a la actriz Billie Whitelaw, muestran la génesis de los textos a través de la investigación de borradores y versiones iniciales disponibles en Beckett Achieves in Reading.

Se analizan las soluciones de autotraducción empleadas por Beckett, quien originalmente escribió los textos en inglés y luego los tradujo al francés. Las diferencias en la textualidad de los tres minidramas revelan posibles referencias a tradiciones y corrientes modernas, desde el epodo horaciano hasta la prosa poética de Octavio Paz, pasando por las páginas de Mallarmé, el verso libre surrealista y la prosa sonora de Louis Ferdinand Celine.

La transversalidad de géneros y las hibridaciones se acentúan en los textos finales, sellando definitivamente la presencia de la poesía a lo largo de la obra de Beckett, aunque esta faceta sea menos conocida en su rol como poeta.

**Palabras clave:** Trilogía Withelaw; autotraducción; géneros; hibridaciones

## Infiltrations of the poetics in the Whitelaw trilogy: *Not I*, *Footfalls* y *Rockaby*

### Abstract

In the Whitelaw Trilogy, composed of the works *Not I*, *Footfalls* and *Rockaby*, various lyrical manifestations that infiltrate the textualities can be identified. These works, dedicated to female voices and honoring actress Billie Whitelaw, show the genesis of the texts through research into drafts and initial versions available at Beckett Achieves in Reading. The self-translation solutions used by Beckett, who originally wrote the texts in English and then translated them into French, are analyzed. The differences in the textuality of the three minidramas reveal possible references to modern traditions and currents, from the Horatian epode to the poetic prose of Octavio Paz, passing through the pages of Mallarmé, the surrealist free verse and the sound prose of Louis Ferdinand Celine. The transversality of genres and hybridizations are accentuated in the final texts, definitively sealing the presence of poetry throughout Beckett's work, although this facet is less known in his role as a poet.

**Key words:** Whitelaw Trilogy; self-translation; genres; hybridizations

---

Iniciamos este ensayo proponiendo un juego argumentativo sobre la centralidad de la poesía en la estética de Samuel Beckett.

Reinsertamos aquí la máxima de *Three Dialogues*, de 1949: “La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada que expresar, ninguna posibilidad de expresar, ningún deseo de expresar, combinada con la obligación de expresar”. como plataforma de lanzamiento. La poesía debe ser necesaria. Y la palabra necesaria es, sin embargo, imposible. Una definición de la obra poética como traducción de lo intraducible. En el breve ensayo crítico de Beckett, o en su Correspondencia, el autor denuncia la insuficiencia de la palabra. La palabra, sin palabras. Señal roto, balbuceo, tartamudeo, gruñido y otros sonidos inarticulados.

La poesía se da desde el inicio de la obra del joven Beckett, moviéndose de un lado a otro dentro de la tradición del verso, en la producción episódica del poema, permeando e infiltrándose cada vez más en otros géneros, desde la narrativa ficcional hasta el drama, transformando los escritos futuros en tramas intrincadas en híbridos. formas, con fuertes acentos poéticos. El tránsito entre lenguas será también un tránsito entre géneros, como parte del proceso creativo.

La formación inicial de Beckett como poeta y escritor incluiría la traducción de *Work in Progress* – Anna Livia Plurabelle, que se convertiría en el octavo libro de *Finnegans Wake* de James Joyce. Un rastro de origen. Impulsado por Joyce a pensar sobre la poesía y el lenguaje, Beckett escribe el ensayo *Dante... Bruno, Vico... Joyce*, como parte de la cruzada literaria que implica una obra radical, un hito de la literatura occidental, que nos permite observar el grado de reflexión a la que Beckett estuvo expuesto desde muy joven.

En el viaje a Alemania, poco antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, Beckett leyó “*Laoconte – relación entre poesía y pintura*”, de Lessing, un texto breve, denso y paradigmático. El romanticismo de Jena proyecta una revolución en la poesía –además de instaurar el enigmático *witz*, como instrumento del pensamiento estético. Poetizar,

“[...] llenar y saturar las formas artísticas con todo tipo de sustancias propias de la cultura, y animarlas con pulsos de humor” –como señaló Maurice Blanchot– es un exceso de pensamiento. La percepción de la poesía de Beckett estará más en los “pasajes de los sentidos”, en el “tránsito entre”, que en las rebuscadas y definitivas construcciones semánticas, una invitación al libre juego de lo probable o lo imposible. El fragmento, la huella, la forma deshidratada, escurrida.

Habiendo elegido definitivamente París como ciudad para vivir, y el francés como lengua para crear, habiendo escrito ya la primera parte de su obra en inglés, nada más llegar a París comenta en una carta enviada a su amigo y poeta irlandés Thomas McGreevy: “Escribí un pequeño poema en francés, pero aparte de eso, nada. Tengo la sensación de que cualquier poema que pueda existir en el futuro estará en francés”. (1938).

Esta intuición inicial no tiene ninguna consecuencia real, pero la obra de Beckett, que obtuve un rotundo reconocimiento fue escrita en francés, con *Waiting for Godot* y la trilogía de novelas *Molloy*, *Malone Mort* y *The Unnameable*, Beckett se libera de las construcciones y frases retorcidas, por *Murphy* y *Watt*, aunque indicativo de la fuerte influencia de Joyce. Recurro a la obviedad cronológica para enfatizar las estrategias poéticas de Beckett para “perforar el lenguaje”, “cabalgarlo”, articulando un acto poético, de un poeta. Según la máxima de Robert Frost: “La poesía es lo que se pierde en la traducción, es el coeficiente de deterioro” (Untermeyer 1964). La búsqueda de este coeficiente de deterioro se convierte en acción y performance.

Beckett, en su autoexilio, era ahora un hombre traducido, concepto con el que Stuart Hall busca luego pensar las identidades posmodernas (2006):

Este concepto (Traducción) describe aquellas formaciones identitarias que traspasan y traspasan las fronteras naturales, compuestas por personas que han sido dispersadas para siempre de su patria. Estos pueblos mantienen vínculos con sus lugares de origen, pero sin la ilusión de un retorno al pasado (...) Llevan las huellas de culturas, tradiciones, lenguas e historias particulares que los marcaron. (...) Están irrevocablemente traducidas. La palabra “traducción”, “etimológicamente proviene del latín, significa “transferir”, “transportar a través de fronteras”. Los escritores migrantes, que pertenecen a dos mundos al mismo tiempo, “fueron transportados por todo el mundo (...) son hombres traducidos” (...) Deben aprender a habitar al menos dos identidades, hablando dos lenguajes culturales, traduciendo y negociando entre ellos.

La poética de Beckett tendría huellas de un “hombre traducido”, no entre dos lenguas, sino entre varias, más concretamente, entre el irlandés nativo, el inglés imperial y el francés secular y laico. El poeta Beckett tradujo en su formación en el Trinity College, tradujo para comer en Francia, y entendió la traducción como choque poético, deterioro del lenguaje.

Después de la traducción debut en *Work in Progress*, siguieron otros proyectos de traducción, también como una forma de diálogo con los contemporáneos, y como una forma de acercarse al grupo de poetas surrealistas. Siguieron traducciones de Rimbaud, Apollinaire, Eluard y Chamford, entre otros. Sin embargo, las traducciones de Beckett para la *Mexican Poetry: An Anthology* (1949-58), editada por Octavio Paz, son axiomáticas. Este trabajo fue devaluado por el mismo Beckett, quien creía que había logrado un mal resultado. Pero para muchos críticos, el escrutinio de la Antología revela la complejidad de las estrategias que subyacen en la práctica de traducción recreativa de Samuel Beckett.

## Infiltraciones poéticas en el teatro

Jorge Luis Borges, en un texto sobre metáforas de 1952, incluido en *Historia de la Eternidad*, escribe: “Siempre me ha parecido que la distinción radical entre poesía y prosa reside en las diferentes expectativas del lector”.

En ese mismo año, a once mil kilómetros de París, ¿cuál sería la expectativa del público de *Waiting for Godot* en el Théâtre Babylone, para “leer” esa obra en la que no pasa nada?

El teatro dramático no volvería a ser el mismo después de aquella noche parisina del 23 de enero de 1952. Frío y perplejidad al salir de la sesión.

James Knowlson, al describir la impresión que una tragedia de Friedrich Hebbel habría causado en el joven Beckett en Alemania, en relación con la cuestión del teatro poético y la referencia a la obra de Racine, llegaría a la conclusión: “La solución misma de Beckett con *Waiting for Godot* fue reducir la acción dramática convencional a casi éxtasis y crear, en el sentido de Artaud, una poesía del teatro y no una poesía en el teatro”.

Esta tensión se infiltrará hasta los minidramas finales, como veremos en *Rockaby*, *Not I* y *Footfalls*, con distintas textualidades, arreglos formales y porosidades, a veces más sonoras, rítmicas, a veces más imagéticas y atmosféricas.

Los textos dramáticos que siguieron a *Godot* tienen esta composición basada en una imagen, una situación que presenta metáforas poéticas, a partir de las cuales las escenas dialogadas se espacializan y temporalizan a través del diálogo, el gesto y la pantomima. Las situaciones tienen falsas coloquialidades, la apertura de signos dispuestos intencionalmente como enigmas que no permiten el desarrollo de una acción dramática coherente, con conflictos concretos, la escena es inestable e intangible.

Las situaciones, como las superestructuras poéticas en *Godot*, una isla en medio de la nada, una encrucijada (“Nel mezzo del cammin di nostra vita”), o en *Krapp Last Tape*, observando, comentando, narrando, recordando su propia vida en el sótano, un sótano-búnker, una antigua bodega, remiten al binomio beckettiano “útero-tumba” (womb-tomb), que será recurrente en la obra, incluso en *Happy Days*, un montón de escombros con una mujer enterrada: ¿castigo, muerte en vida o escena de un extraño verano en la playa? Las situaciones garantizan, en principio, el discurso poético que bloquea la supremacía de las unidades aristotélicas del drama, de las unidades de acción y de la unidad de tiempo. ¡La poesía alucina los sentidos! El drama estará en los contrastes, en los conflictos derivados de las situaciones: esperando a un desconocido que no llega, ¿cómo será? ¿Vendrá? ¿Dónde están los objetos y recuerdos que me animan? ¿Qué sostiene mi existencia? ¿Será suficiente para este día? ¿Y los siguientes? Celebrando un cumpleaños, donde los únicos invitados son registros de la propia voz en diálogo extemporáneo con el propio Krapp. Fragmentos de una existencia banal adquieren dimensión poética: situación, ritmo, imagen y precisión.

Tales elementos así dispuestos corroen la mimesis de la escena. El reconocimiento y la identificación se regeneran a través del humor (*witz*), una risa tonta o sarcástica que humaniza y divierte a los personajes y al público, unidos en una comunidad frente al éxtasis del vacío y la soledad. Lo dramático crea impasses imponderables, las narrativas no avanzan, esta configuración negativa marca el signo poético de Samuel Beckett más allá de los géneros.

## Infiltraciones de minidramas: la trilogía Whitelaw

### No soy yo

Las tres obras conocidas como la “Trilogía Whitelaw”, debido a su asociación con la actriz inglesa que trabajó intensamente con Beckett durante 25 años, Billie Whitelaw, fueron escritas entre los años 70 y 80, originalmente en inglés y posteriormente traducidas al francés por el propio autor. No necesariamente forman un conjunto, sino más bien un “programa de presentación” con textos de una dramaturgia experimental radical, con ejecuciones extremadamente difíciles. Los tres minidramas, que tienen alrededor de 20 minutos cada uno y están compuestos por cuatro partes, reúnen voces femeninas de mujeres ancianas o prematuramente envejecidas, y tienen texturas singulares entre sí. Nos preguntamos entonces cómo se manifiestan las infiltraciones poéticas en cada caso.

El teatro de la fase final de la obra de Beckett ha sido muy estudiado como teatro narrativo y es destacable su proximidad en este sentido a la última trilogía de textos breves de ficción, me refiero a *Company*, *Ill Seen Ill Said* y *Worstward Ho*. Una vía podría ser el análisis de la prosa porosa, la prosa poética, que desde la trilogía de novelas de posguerra se hace patente en la obra de autores como Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (1897) e *Illuminations* (1886) o, muy admirada de Beckett, Louis-Ferdinand Céline, de *Voyage au bout de la nuit* (1932). La prosa de Beckett es, como analiza Porter H. Abbot - *narraticid* (2013).

La narración actúa erosionando la trama de la propia narración, que debería desarrollarse construyendo realidades plausibles y, a partir de esas construcciones, generar derivaciones de eventos en las esferas temporales de sus personajes, siguiendo la tradición de la novela. Sin embargo, el “hendimiento en el lenguaje” -proyecto estético de Beckett- genera inestabilidad en el discurso, que se cuestiona durante el proceso mismo de la escritura, se cancela y se rehace continuamente, y en cada bloque de texto abandona narradores y crea nuevos e improbables narradores para seguir adelante.

La prosa de la trilogía final es una acumulación de hibridismos que desgarrar la narrativa y produce, mediante el uso de redundancias, un ritmo austero, melopeya y economía de recursos, textos como el intraducible *Worstward Ho*. Es uno de los momentos más brillantes de la literatura inglesa.

En *Not I*, la imagen que se presenta en medio del tono absoluto de la escena está precedida por un murmullo creciente de una voz que se infla al mismo tiempo que emerge con fuerza a medida que aumenta la iluminación, mostrando la imagen de una Boca que se mueve frenéticamente en el espacio. El reflector que ilumina la Boca parece extraer de ella las palabras, frases y gemidos que forman bloques de prosa vertiginosa, fragmentos incompletos que crean una masa sonora que, cinestésicamente, construye la teatralidad de la obra, junto con las interrupciones de esa voz por parte de una figura oscura que realiza un gesto mudo de interrogación. Los dos elementos, Boca y Figura, podrían ser la descomposición de un mismo cuerpo, ya que no podemos distinguir el rostro y la boca de la figura. O no. Existe en el detalle una Boca hablante y un Cuerpo/Auditor.

Los elementos poéticos que encontramos en esta prosa, extraídos por la luz como una confesión contundente, se presentan en *ritornellos* de fragmentos, frases y palabras, que repiten lo mismo-diferente, variaciones, derivaciones. El ritmo acelerado encuentra marcas dentro de las aliteraciones, generando efectos acústicos.

Beckett, en *Not I*, parte de una figura retórica que es una aposiopesis, lo cual explica un momento de lucidez y aprehensión, donde la Boca parece querer anticipar algo que prefiere, no debe, no puede, revelar. Porque dirá más de lo que puede o debe decir, o

incluso por exceso o sobrecarga, o por control. Control/censura/miedo que la hace incapaz de progresar. Es emocionalmente significativa la poética de estas espirales sin fin ni comienzo. Existe una posibilidad de que Beckett establezca una relación con el público, en la medida en que transfiere al público, de manera singular, la edición y decodificación de la voz. La dicción acelerada, con indicación del autor, dificulta el acceso al encadenar los fragmentos, y la percepción/intelección se ve obligada a retener material aleatorio. Así, Beckett combina la figura de la aposiopesis con la parálisis, dejando más implícito que dicho, y la imagen de la Boca flota en la oscuridad, al igual que la conciencia del público. La parálisis es una elipsis especial, es premeditada y controlada; por lo tanto, hay una oscilación en el grado de sorpresa en la interrupción del discurso: la falta de control y la precisión determinan una composición poética de gran efecto dramático.

El flujo verbal de *Not I* se ha asociado a veces con flujos orgánicos femeninos, en analogía entre la boca y la vagina.

Beckett, en una carta a Thomas McGreevy, describe de la siguiente manera lo que la poesía despierta en él: "Siento en el luto el intenso chorro de semen de un ahorcado, eso es lo que encuentro en Homero y Dante y Racine, y a veces en Rimbaud [...]"<sup>1</sup>

La poesía sería un espasmo de un último gozo, un exceso resbaladizo, pegajoso y aún fértil de un cadáver. La imagen lleva consigo una notable resistencia del autor hacia el género por un lado. Por otro lado, nos muestra la persistencia de la vida frente a la muerte, esa persistencia asociada a la poesía. En relación a *Rockaby*, resonando con la imagen de la carta citada, "el gozo del ahorcado", la anciana en la mecedora pronuncia una sola palabra, una "señal" para posponer el final: "Encore" (en francés). Encore, famoso nombre del seminario de Lacan sobre el goce femenino, pronunciado en 1972. También del francés, "la petite mort", el gozo o breve periodo de melancolía o trascendencia después del orgasmo, como resultado del gasto de la fuerza vital. ¿La poesía estaría para el lenguaje como un "gasto de fuerza vital"?

Marjorie Perloff, en su ensayo "Between Verse and Prose: Beckett and the New Poetry", cuestiona por qué la obra de Samuel Beckett no se enseña en las universidades estadounidenses en los cursos de poesía, dada la grandeza de su poesía en prosa. Perloff desafía los parámetros críticos que establecen criterios obsoletos para definir lo que es "poesía" en la contemporaneidad, partiendo de todo el legado de las vanguardias modernistas.

El tema del declive de las mujeres, las formas de silenciar y encarcelar el deseo femenino, las cargas y asignaciones impuestas a las mujeres frente al falocentrismo, crean atmósferas sofocantes en las tres obras de la Trilogía Whitelaw. Si algo de humor puede extraerse del sarcasmo de la Boca en *Not I*, la reflexividad y explosión final de "V" en *Rockaby* (fuck life/stop her eyes/rock her off/rock her off), o el ritmo dantesco en el constante ir y venir de May en *Footfalls*, que no permite el escarnio (estar y/o no estar allí), por el contrario, provoca el estupor en el espectador de la obra; donde la voz, la imagen de vidas dañadas brillan como velas en un candelabro, como una delicada representación del limbo cristiano.

### *Rockaby: la cadencia de la escucha*

Con el tiempo, el teatro de Beckett reemplaza los pares de personajes complementarios como Vladimir y Estragón, Hamm y Clov, por la relación de pares de personajes complementarios donde uno habla y el otro escucha, como en Winnie y Willie. Pero

1. "I'm in mourning for the integrity of a pendu's emission of sêmen, what I find in Homer & Dante & Racine & sometimes Rimbaud [...]"

en Krapp, estas acciones de hablar y escuchar pueden manifestarse en la multiplicidad de voces de una misma figura o cuerpo. Krapp pasa la mayor parte de la obra “escuchando” las grabaciones de su propia voz en diferentes momentos de su vida: Krapp habla y escucha a los múltiples Krapps. El dispositivo de grabar y reproducir el sonido de su propia voz como situación escénica abre un campo fantástico para la actuación teatral, ya que puede haber una contraseña consigo mismo, como en Krapp, y también como sucede con “M”, la mujer prematuramente envejecida de *Rockaby*. La situación poética muestra a una mujer en una silla mecedora siendo arrullada en un “sueño/muerte” por su propia voz que recita versos de un poema que reflejan su situación de duelo, soledad y abandono.

En el caso de *Rockaby*, Beckett parece irónico con la función poética de la escena: inducir el sueño, calmar, morir. Es un Êpodo compuesto por 242 versos, divididos en cuatro movimientos, intercalados con períodos de sueño de “M” con 51/57/58/76 versos, respectivamente. La métrica de dímetros y trímetros yámbicos marca rítmicamente el sonido del texto. Otro aspecto de la métrica dominante del poema dramático es la sincronización rítmica, la cadencia creada por los versos, que acompaña el movimiento físico de la silla mecedora, como un metrónomo, y los versos citan la forma clásica de las odas horacianas. Después de quedarse dormida escuchando su propia voz, “M” se despierta y pide “Más, aún”, y la grabación y el balanceo vuelven a comenzar en una espiral descendente...

La sintaxis de *Rockaby* tiene tres aspectos altamente complejos y relevantes. El primero está relacionado con la logoforicidad, que se refiere al carácter autorreflexivo de la voz expresada en los pronombres nominales, posesivos y reflexivos “ella”, “ella misma”, con un choque identitario entre “M” y “V”. El segundo está vinculado al uso de partículas déicticas, que indican sin especificar, produciendo indeterminación: “allí”, “aquí”, “adelante”...; y finalmente, el aspecto anafórico de los versos, donde la repetición de palabras, sílabas y sonidos crea ambientes, permanencia y ecos.

En su ensayo “Light, sound, movement and action in Beckett’s *Rockaby*”, Enoch Brater llamó a *Rockaby* un poema performativo en forma de obra de teatro.

Las referencias poéticas de Beckett en *Rockaby* pueden provenir de la letra clásica de Horacio o incluso de las clases de Racine que Beckett impartió en el Trinity College durante su juventud, pero estas referencias cumplen un juego elíptico muy particular, donde el fin nunca es realmente el fin y se extienden infinitamente.

Para concluir, recuerdo la fuerte impresión que *Rockaby* causó en Martin Esslin:

(...) un tipo radicalmente diferente de drama, casi una nueva forma de arte (...), donde las palabras se convirtieron en nada más que lo que los farmacéuticos llaman excipiente, y donde se hizo casi imposible para el público en el teatro dar sentido a las palabras. Lo que queda es una imagen pura, la metáfora poética concretizada en una imagen, una imagen en movimiento y un sonido, pero fundamentalmente una imagen.

## Footfalls: imágenes entre nubes

*Porque la luna se movía de izquierda a derecha, o la habitación se movía de derecha a izquierda, o ambas cosas a la vez, o ambas se movían de izquierda a derecha, pero la habitación no se movía tan rápido como la luna, o de derecha a se fue, pero la luna no era tan rápida como la habitación.*

Samuel Beckett, *Molloy*

Una pieza corta, muy corta, un monólogo con una figura – May y dos voces, “M” (May) y “V” (voz materna). Es inexacto tratar este texto como un monólogo. Pero tampoco podemos decir que es una obra de teatro con dos personajes (?). La circunstancia de indefinición surge del dispositivo de fragmentación/despliegue de las voces, del ocultamiento o indefinición de la identidad de las voces, de la confusión deliberada entre quién cuenta y quién forma parte del relato, entre percepción, memoria y ficción, entre existencia y no existencia. La imposibilidad total de discernir las propiedades de las imágenes evocadas. Un teatro de fantasmagorías y sombras.

En *Footfalls* solo vislumbramos a May, cuarentona, envejecida de cintura para abajo, caminando en una determinada zona. Su espalda, brazos, cabeza y rostro están en la sombra. Ahora “V” no es visible. Ella está en la parte trasera del escenario, en completa oscuridad.

“A imaginação em seu juízo final abrindo suas tristes asas” (Beckett, 1981, p.93). Como en un cuento macabro contado por una anciana a un niño, las imágenes son sugeridas a la imaginación, mientras que los sonidos circundantes se realzan y generan evocaciones. En *Footfalls*, el sonido de los pasos de May se intercala con pausas. Exactamente nueve momentos con el sonido de los pasos, intercalados con nueve momentos sin el sonido de los pasos. ¿Quién está ahí?

Por otra parte, la dinámica coreografía/movimiento/mímesis, como agente generador de un dispositivo central en la creación del campo semántico, nos retrotrae a *Act Without Words I y II* (1956/1958) y *Quad* (1981). El texto de *Footfalls*, como programa performativo, constituye una ingeniosa y compleja gramática que articula conceptualmente imagen y sonido, o mejor, imágenes sonoras e imágenes visuales, que exploran límites, creando velocidades e intensidades.

Pensar en velocidades nos lleva a una tercera relación de la obra con el texto *Neither* (que Beckett llamó poema), y los dos textos para televisión: *Ghost Trio* y *... but the clouds...*, los tres escritos en el mismo período de *Footfalls*, entre 1975 y 1976. Los tres textos comparten poéticas comunes, exploradas de diferentes maneras: abordan la ausencia como tema y la recurrente presencia de lo fantasmal. La imagen central de *Footfalls* puede encontrarse en *Neither*.

En *Footfalls*, Beckett da forma a algunas reflexiones sobre la conciencia, en un diálogo con Jung desde 1935, cuando tuvo la oportunidad de asistir a sus conferencias en Londres, como nos informa Gontarski:

Como sabemos, Beckett estaba preocupado por la teoría de las personalidades múltiples de Jung, a menudo manifestadas como voces, desde que asistió al menos a una de las conferencias de Jung en la Clínica Tavistock de Londres, en el otoño de 1935, una conferencia sobre la falta de unidad. de la conciencia. Los aspectos de la conciencia, según Jung, pueden convertirse en personalidades casi independientes e incluso pueden volverse visibles o audibles. Aparecen como visiones, hablan con voces que son como las voces de personas definidas (Jung 1968, p. 80).

A fines del verano de 1976, Beckett recordó esta experiencia junguiana en Berlín a la actriz Hildegard Schmahl, quien se preparaba para el papel de May en *Footfalls* bajo la dirección de Beckett. (Gontarski, 1998, p. 201).

La poesía y la traducción son para Beckett instancias de acceso al sentido, movimientos expuestos a contratiempos, según J-M Rabaté: “¿hasta qué punto podemos establecer todavía, en Beckett, una oposición entre diferentes ‘géneros’, como la ‘poesía’ y la ‘novela’? En el último Joyce, ¿no sería necesario llamar a todo esto ‘ficción’ o incluso ‘poesía’?”

La poesía estuvo siempre ahí, una poesía entendida más allá de la lírica, en el sentido de Giabattista Vico, según el cual los primeros hombres pensaron poéticamente. Esta poesía puede hacerse más visible en el proceso de deshidratación radical de su escritura en la fase final de la obra de Samuel Beckett, ya sea en los dramas o en la última trilogía, como en una marea baja, cuando las piedras cubiertas de limo quedan expuestas a la luz de la luna.

## Bibliografía

- » *Novels of Samuel Beckett I: Volume I* of The Grove Centenary Editions. (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions). Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.
- » *Novels of Samuel Beckett II: Volume II* of The Grove Centenary Editions. (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions). Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.
- » *The Dramatic Works of Samuel Beckett: Volume III* of The Grove Centenary Editions (Works of Samuel Beckett the Grove Centenary Editions). Paul Auster (ed.). New York: Grove Press, 2006.
- » *The Letters of Samuel Beckett*. Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn and Lois More Overbeck. UK: Cambridge University Press, 2014.
- » Abbot, Porter H. *The Cambridge Introduction to Narrative*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- » Blanchot, *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- » Borges, Jorge Luis. *Obras Completas [1923-1985]*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- » Brater, Enoch. "Light, sound, movement and action in Beckett's *Rockaby*". *Modern Drama* 25, sept, 1982.
- » Esslim, Martin. "Visions of Absence: Beckett's *Footfalls*, *Ghost Trio* and ...but the clouds..." IN: *Transformations in Modern European Drama*. Ed. Ian Donaldson, Atlantic Highlands, NJ, 1983.
- » Frost, Robert. *New Enlarged Pocket Anthology of Robert Frost's Poems*. U.S.A., A Washington Square Press Book, New York, 1964.
- » Gontarski, S.E. "Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theater." *Journal of Modern Literature* 22.1, 1998.
- » Hall, Stuart. „When Was ,the Post-Colonial'? Thinking at the Limit.“ *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. Ed. Iain Chambers and Linda Curti. London: Routledge, 1996.
- » Knowlson, James. *Damned to Fame – the life of Samuel Beckett*. A Touchstone Book, NY, 1997.
- » Lacan, J. *Encore : Le séminaire, livre XX*. Paris, Seuil, 1999.
- » Paz, Octavio. *Mexican Poetry: An Anthology*. Grove Press, 1994.
- » Perloff, Marjorie. "Between Verse and Prose: Beckett and the New Poetry" IN: *Critical Inquiry* 9, December 1982.
- » Rabaté, Jean-Michel. *La Pénultième est Morte- spectrographies de la modernité*. Seyssel, Ed. ChampVallon, 1993.
- » Schlegel apud Lacoue-Labarthe; *L'absolu littéraire*. Paris: Le Seuil, 1978.