

# Beckett y Shakespeare acerca de la nada, o lo que sea que acecha detrás del velo

 Dirk Van Hulle

*Traducción de Sabrina Silvestrin*

*Fecha de recepción: 23/02/2022*

*Fecha de aceptación: 5/08/2022*

## Resumen:

En el presente ensayo si (o hasta qué punto) la metáfora del velo (Beckett hizo una famosa descripción de su poética como perforación de agujeros en el velo del lenguaje carta en alemán a Axel Kaun) aún aplica a su obra posterior, concentrándome en el aspecto shakespeariano del lenguaje de Beckett. Con el fin de demostrar cómo Shakespeare desempeña un papel en los intentos de Beckett de expresar lo inexpresable peor, este ensayo se focaliza en una sola palabra de *Worstward Ho*, y, finalmente, en la ausencia de una palabra espectral, o agujero en la “Wortfläche” (“word surface”; Beckett, 1984: 53) [“superficie de palabras”] en el texto *Stirrings Still*.

## Beckett and Shakespeare on Nothing or, whatever lurks behind the veil

### Abstract:

In this paper I would like to investigate whether (or to what extent) the metaphor of the veil (in the German letter to Axel Kaun Beckett famously described his poetics in terms of boring holes into the veil of language) still applies to his later works, focusing on the Shakespearean aspect of Beckett’s language. To show how Shakespeare played a role in Beckett’s endeavours to “eff” the ineffable worst, this essay zooms in on one single word of *Worstward Ho*, and eventually on the absence of a spectral word –or a hole in the “Wortfläche” (“word surface”; Beckett 1984, 53)– in the following text, *Stirrings Still*.

En las últimas décadas, algunos de los textos de Samuel Beckett han obtenido un estatus especial, indicado por el epíteto obligatorio de “frecuentemente citado”. Uno de estos textos frecuentemente citados es la carta en alemán a Axel Kaun (con fecha del 9 de julio de 1937), en la que Beckett hizo una famosa descripción de su poética como perforación de agujeros en el velo del lenguaje (Beckett, 1984: 52). Sin embargo, hasta cierto punto,

esta metáfora del velo fue un artificio para engañarse a sí mismo. Lo que llamó “das Dahinterkauernde” [“lo que acecha detrás”] existe solamente gracias a la existencia de dicho velo, lo cual fácilmente puede llevar a un razonamiento tautológico: la mismísima introducción de la metáfora del velo crea la ilusión de que hay algo (o nada) que acecha detrás, y que, consecuentemente, se puede alcanzar al correr el velo. Beckett utilizó esta metáfora en un momento particular de la década de 1930, en una etapa importante del desarrollo de su poética. En el presente ensayo me gustaría investigar si (o hasta qué punto) dicha metáfora aún aplica a su obra posterior, concentrándome en el aspecto shakespeariano del lenguaje de Beckett. Con el fin de demostrar cómo Shakespeare desempeña un papel en los intentos de Beckett de expresar lo inexpressable peor, este ensayo se focaliza en una sola palabra de *Worstward Ho*, y, finalmente, en la ausencia de una palabra espectral, o agujero en la “Wortfläche” (“word surface”; Beckett, 1984: 53) [“superficie de palabras”] en el texto *Stirrings Still*. A fin de dimensionar la significación total de esta palabra espectral, es necesario comenzar desde el final, o sea, desde la profusión de palabras que la anteceden.

## Mucho<sup>2</sup>

Al final de su vida, en la entrevista del 27 de octubre de 1989, también citada frecuentemente, Beckett le contó a James Knowlson que el corazón de su poética era “(a) lack of knowledge” (Knowlson, 1996: 352) [“una falta de conocimiento”] e insistió en presentar su propio estilo como opuesto al de James Joyce. A menudo la insistencia de Beckett en dicha dicotomía ha sido adoptada en los estudios sobre Beckett, y la diferencia entre ambos autores se ha presentado como la antítesis del enciclopedismo joyceano versus el “anti-enciclopedismo” beckettiano (Baker, 1997: xiv). Sin embargo, se hace cada vez más notorio el hecho de que dicho contraste es demasiado extremo. Por un lado, la actitud de Joyce hacia el enciclopedismo no carecía de ironía; él mismo se dio cuenta de que su iniciativa circular estaba “writing its own wrunes for ever” (Joyce 1939, 19) [“por siempre escribiendo sus propias runas” (Joyce, 2016: 19)]. Por otro lado, Beckett era sumamente erudito, y aún las más despojadas de sus últimas obras están saturadas con referencias intertextuales sutiles e implícitas, tal como lo demuestran las líneas de cierre de su último texto en prosa, *Company*:

labour in vain at your fable. Till finally you hear how words are coming to an end.  
With every inane word a little nearer to the last. And how the fable too. The fable  
of one with you in the dark. And how better in the end labour lost and silence.  
And you as you always were.  
Alone. (Beckett, 2009: 42)

[te esforzarás en vano con tu cuento. Hasta que al final oigas las palabras tocar a  
su fin. Cada fútil palabra un poco más cerca de la última. Y con ellas el cuento. El  
cuento de otro contigo en la oscuridad. El cuento de alguien contando un cuento  
contigo en la oscuridad. Y cuánto mejor, a fin de cuentas, las penas perdidas y el  
silencio. Y tú, como siempre has estado.  
Solo. (Beckett, s/d: 67)]

1. N. de la T. Se ha optado por mantener las citas incluidas en este artículo en su lengua original con su correspondiente referencia bibliográfica. A continuación, entre corchetes, se ofrece una traducción tomada de fuentes publicadas cuyos datos son indicados al final. Cuando no se incluye esta última indicación, la traducción es propia.

2. N. de la T. El autor emplea cada una de las cuatro palabras del título de una comedia de Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, como título de cada una de las partes en las que subdivide su artículo. Si bien la traducción más común del título *Much Ado About Nothing* es “Mucho ruido y pocas nueces”, se opta aquí por una traducción más literal (“Mucho escándalo por nada”) para mantener la alusión del título original a la nada, concepto central de este artículo.

Mientras que Beckett hace alusión a *Love's Labours Lost*<sup>3</sup> en la anteúltima línea de este particular pasaje, interesantemente, la obra de Shakespeare arroja luz sobre el tema del conocimiento (o la falta del mismo) en los escritos de Beckett en general. En el acto primero, el rey de Navarra les propone a tres nobles que solo se dediquen al estudio durante los siguientes tres años y que renuncien a la compañía de las mujeres. Berowne le contesta:

Why, all delights are vain, but that most vain  
Which, with pain purchased, doth inherit pain;  
As painfully to pore upon a book  
To seek the light of truth while truth the while  
Doth falsely blind the eyesight of his look.  
(Shakespeare, 1997: 743)

[Todos los deleites son vanos; pero más vano es aquel que, adquirido con pena, no rinde sino pena, como investigar penosamente sobre un libro en busca de la luz de la

verdad, mientras esta verdad, en el propio instante, ciega pérfidamente la vista de su libro. (Shakespeare, 1991a: 139)]

La respuesta del rey a Berowne puede aplicarse en particular a la poética de la ignorancia de Beckett: “How well he’s read, to reason against reading” (1997: 743) [“¿Qué sabio es cuando trata de apostrofar la ciencia!”, 1991a: 139]. La razón por la que Beckett podía escribir contra la erudición era porque había leído mucho. Algunos de los rastos de su vasta lectura aún se encuentran en lo que queda de su biblioteca personal. Una característica particular de sus notas al margen es que, a pesar de las numerosas marcaciones, a veces Beckett saquea un pasaje *sin* marcar con el fin de escribir un texto. Ocasionalmente, a estas espectrales notas al margen se las conoce como “no-marginalia” (Gellhaus, 2004).

Un ejemplo de no-marginalia se halla en uno de los volúmenes de obras de William Shakespeare que tenía Beckett. Dicho volumen es parte de su biblioteca personal y se encuentra marcado en media docena de páginas. Lo que Beckett ha marcado no es necesariamente algo que alguna vez haya utilizado en su obra, y lo que ciertamente *sí* ha usado no se encuentra marcado. Así, “the bawdy hour of nine” (“Obscenamente horizontal: las nueve”) en *All That Fall* es una referencia al clásico ejemplo de insinuación sexual en *Romeo y Julieta* de Shakespeare, cuando Mercucio le indica a la “nodriza” que “the bawdy hand of the dial is now upon the prick” (Shakespeare, 1997: 899) [“la libertina manecilla del reloj está ahora tocando las partes al mediodía” (Shakespeare, 1991a: 308)]. En *All That Fall*, el comentario obsceno lo hace el Sr. Tyler, cuando le explica a la Srta. Fitt que el tren de las doce y media no ha llegado aún: “No, Miss Fitt, follow the direction of my index. [Miss Fitt looks.] There. You see now. The signal. At the bawdy hour of nine. [In rueful afterthought.] Or three alas!” (Beckett, 1990: 186) [“No, Srta. Fitt, siga la dirección de mi índice. (La Srta. Fitt mira.) Allí. Ahora, mire. El disco de señales. Obscenamente horizontal: las nueve. (En una lamentable ocurrencia tardía.) ¡O las tres!” (Beckett, 2006: 278)]. A diferencia de la “libertina manecilla” de Shakespeare, la señal a la que el índice del Sr. Tyler apunta está simplemente medio erecta, y no yendo hacia arriba, sino hacia abajo, como “todo lo que cae”,<sup>4</sup> que es cómo Beckett explicó la insinuación sexual a Jacoba van Velde cuando ella estaba preparando la traducción al holandés (Van Hulle, 2009: 12). Al mismo tiempo, el

3. N. de la T. La comedia de Shakespeare *Trabajos de amor perdidos*.

4. N. de la T. “Todo lo que cae” es una traducción posible para el título de la pieza de Beckett a la que se está haciendo alusión, *All That Fall*.

juego de palabras indica la estructura primaria de la obra de radioteatro, y cuestiona el argumento del origen de la raza humana, a la cual Porter Abbott se refiere como la estructura de “engendró”. Este argumento primario se ve reflejado en la estructura narrativa del Libro del Génesis: “... Irad engendró a Mehujael, y Mehujael engendró a Metusael, y Metusael engendró a Lamec” (Génesis 4:18). Sin embargo, a un nivel micro, la estructura de *All That Fall* se basa en el ciclo más pequeño dentro de este proceso macro-genealógico. La pirámide de Freytag, con su “acción ascendente” y su “acción descendente”, es básicamente una erección narrativa. En *Reading for the Plot*, Peter Brooks describe el argumento como una dinámica de “fuerzas motoras que impulsan el texto hacia adelante, (...) el deseo que conecta los finales e inicios narrativos, y hace del intermedio textual un campo de fuerza altamente cargado” (Brooks, 1984: xiii-xiv). La parte intermedia de *All That Fall* está “altamente cargada”. La referencia a *Romeo y Julieta* es solo una de las numerosas insinuaciones de la obra de radioteatro. Tánatos nunca está lejos (el inicio y el desenlace de la obra están marcados por *La muerte y la doncella* de Schubert) pero Eros también está presente.

A primera vista, Beckett parece reducir la estructura del argumento a un orgasmo masculino, pero lo que Tommy grita “*excitedly*” [“excitado”] durante el clímax en la estación es “*She’s coming*” [“¡Ella está llegando!”], a lo que Maddy reacciona con “*The up mail! The up mail!*” (Beckett, 1990: 187) [“¡El tren correo! ¡El tren correo!” (Beckett 2016: 280)]. La homofonía con “*up male!*”<sup>6</sup> no es coincidencia, pero además de la estructura de “engendró”, la obra también muestra signos de una estructura de “dio a luz”, tal como se expresa en el Génesis: “Y Ada dio a luz a Jabal (...) Y Zilla también dio a luz a Tubal-Caín” (Génesis 4:20-22). El nacimiento es un tema prominente en *All That Fall*. Hay un breve intervalo entre la llegada del tren y el momento en el que Dan Rooney “*suddenly appears*” (Beckett 1990, 187) [“de repente aparece” (Beckett 2016: 280)]. Cuando este aparece, Maddy explica por qué se encuentra allí: ella quería sorprenderlo por su cumpleaños.<sup>7</sup> Se escenifica el nacimiento tanto camino a la estación como a la vuelta. Al igual que una partera, Tommy tiene que ayudar a Maddy a salir del auto del Sr. Slocum: “*Crouch down, Mrs Rooney, crouch down, and get your head in the open. (...) Now! She’s coming! Straighten up, Ma’am! There!*” (Beckett 1990, 180) [“Agáchese, señora Rooney, agáchese y saque la cabeza. (...) ¡Ahora! ¡Está saliendo! ¡Enderécese, señora! ¡Así!” (Beckett, 2016: 272)]. A lo que Maddy responde como un atónito recién nacido: “*Am I out?*” (Beckett, 1990: 180) [“¿Ya estoy fuera?” Beckett, 2016: 272]. En el camino de regreso, ella recuerda la conferencia de “*One of these new mind doctors*” (195) [“uno de esos nuevos médicos de la mente” (288)] y la frase “*never really been born*” (196) [“nunca había nacido realmente” (289)], que es una variación del tema de la conferencia de Jung en la clínica Tavistock (Melnyk, 2005).

## Escándalo

Previamente en la obra de radioteatro, Maddy Rooney se detiene y dice que no puede continuar: “[*She halts.*] How can I go on, I cannot. Oh let me just flop down flat on the road like a big fat jelly out of a bowl and never move again!” (Beckett, 1990: 174; énfasis agregado) [“(*Se para.*) ¿Cómo continuar? No puedo. ¡Oh, déjame caer de bruces sobre el camino como una enorme *gelatina* fuera del tazón para no moverme nunca más!” (Beckett, 2016: 266; énfasis agregado)]. A “*jelly*” pronto la sigue el adjetivo “*vile*”: “Let

5. N. de la T. “*She*” (“ella”) en referencia al tren como maquinaria en femenino, al mismo tiempo que se alude al orgasmo femenino.

6. N. de la T. “*Mail*” (“correo”) y “*male*” (“varón”, “macho”, “masculino”) son homófonas, mientras que “*up*” puede traducirse como “parado”.

7. N. de la T. En inglés “*birthday*”; que, si bien se traduce como cumpleaños, literalmente es “día de nacimiento”.

us halt a moment and let this *vile* dust fall back upon the viler worms.” (175; énfasis agregado) [“Detengámonos un instante y dejemos que este polvo *repugnante* se pose de nuevo sobre los más repugnantes gusanos” (268; énfasis agregado)]. Algunas décadas más tarde, Beckett combinó “vile” con “jelly” en referencia al ojo en *Ill Seen Ill Said*: “Suddenly enough and way for remembrance. Closed again to that end the vile jelly or opened again or left as it was however that was” (Beckett, 2009: 73) [“De pronto suficiente y abierto al recuerdo. Cerrada de nuevo a tal efecto la vil gelatina o abierta de nuevo o dejada como estaba fuera como fuese”]. Al igual que en *Ill Seen Ill Said*, la combinación de “vile” y “jelly” alude a la última escena del Acto Tercero de *King Lear* de Shakespeare, cuando Cornwall le quita los ojos a Gloster: “Out, vile jelly!” (Shakespeare, 1997: 2414) [“¡Fuera, gelatina vil!” (Shakespeare, 1991b: 587)]. Maddy va a la estación a recoger a su esposo Dan, que resulta ser ciego y a quien ayuda Jerry, un chico. Cuando Dan y Maddy están en lo alto de los escalones, a los cuales Maddy llama “cliff” (Beckett, 1990: 183) [“risco” (Beckett, 2016: 275)], Jerry se gana un penique, al igual que Edgar (disfrazado del pobre loco Tom) obtiene una pequeña bolsa con una joya en *King Lear*.

Cuando Edgar ve a su padre ciego, antes de que este último le pida que lo acompañe a los acantilados de Dover, dice en un aparte: “O gods! Who is’t can say, ‘I am at the worst?’ (...) And worse I may be yet; the worst is not, So long as we can say, ‘This is the worst.’” (Shakespeare, 1997: 2417) [“¡Oh dioses! ¿Quién puede decir: ‘Estoy en lo peor?’ (...) Y todavía puedo estar peor; lo peor no dura un instante más del tiempo preciso para decir: ‘Esto es lo peor.’” (Shakespeare, 1991b: 588-589)]. Estos son dos de los pasajes de *King Lear* que Beckett anotó en su cuaderno de notas “Sottisier” (UoR MS 2901, 14v). Los pasajes coinciden con la introducción de la referencia a *King Lear* mediante la “gelatina vil”, lo cual, en realidad, es una revisión tardía. El texto de *Mal vu mal dit* simplemente menciona un “oeil las” (Beckett, 1981: 67) [“ojo cansado”]. Originalmente, Beckett tradujo esto como “weary eye” (“ojo cansado”), pero en una segunda transcripción lo cambió por “vile jelly” [“vil gelatina”], probablemente para la época en que anotó los pasajes de *King Lear*. La mayoría de estos fragmentos son versos enunciados por Edgar, en particular el verso sobre lo peor que no es lo peor mientras uno pueda decir “que algo es lo peor”. *Worstward Ho* puede leerse como una clase de *exercice de style* sobre este importante tema. El intento de alcanzar la peor de las situaciones en la literatura resulta imposible; mientras que todavía se pueda decir o escribir “esto es lo peor”, siempre puede empeorar.

## Por

Es por eso que algunas de las variantes textuales relacionadas con la palabra “worst” [“peor”] en *Worstward Ho* son más que cuestiones meramente filológicas o editoriales, sino que poseen un valor interpretativo y aluden el núcleo temático de este notable texto. El siguiente análisis textual puede ser un ejemplo de lo que, en holandés, a veces se llama irreverentemente “kommaneuken” (“joder por una coma”), pero es una manera útil para comprender un aspecto infinitesimalmente pequeño, y por lo tanto importante, de la obra de Beckett.

El manuscrito mecanografiado de *Worstward Ho* que Beckett le envió a John Calder (guardado en el Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) ha servido como texto de base para todas las ediciones de American Grove Press. La edición inglesa de Calder difiere en

8. N. de la T. La nomenclatura “UoR MS” significa “University of Reading - Manuscript”. El número a continuación identifica el manuscrito correspondiente del archivo Beckett con el que cuenta la Universidad de Reading.

seis instancias, que fueron analizadas cuidadosamente por Ruud Hisgen y Adriaan van der Weel (1998: 66-7). De acuerdo con John Calder, las diferencias entre el manuscrito mecanografiado final y la edición de Calder probablemente sean el resultado de adaptaciones de último minuto por parte de Beckett en las pruebas de galera, pero estas se perdieron. Una de las variaciones es la diferencia entre “worse” [“peor” comparativo] (en las ediciones estadounidenses) y “worst” [“lo peor” superlativo] (en la edición inglesa) en el párrafo 61. Esta variación es el epitome de todo el esfuerzo asintótico de *Worstward Ho*. El párrafo 61 termina: “Never by naught be nulled. Unnullable least. [...] Unlessenable least best worse.” [“Que nunca lo anule la nada. Lo menos inanulable. [...] Lo menos indiminuible lo mejor peor”]. Entre “unnullable least” [“lo menos inanulable”] y “unlessenable least” [“lo menos indiminuible”] las versiones consecutivas muestran unas pocas variaciones menores, pero importantes, en inglés:

Manuscrito: Say that best worst. (...) say least best worse. For want of worser worst. (...) least best worse.

Mecanografiado 1: Say that best worse. (...) say least best worse. For want of worser worse. (...) least best worse.

Mecanografiado 2: Say that best worse. (...) say least best worse. For want of worser worse. (...) least best worse.

Mecanografiado final: Say that best worse. (...) say least best worse. For want of worser worst. (...) least best worse.

La edición de Calder dice “Say that best worst” [“Di lo mejor peor”] (tal como la versión manuscrita, pero no como las mecanografiadas). No podemos excluir la posibilidad de que Beckett decidiera al mismísimo último momento que “worse” [“peor” comparativo] tuviese que cambiar a “worst” [“lo peor” superlativo], pero dado que las pruebas de galera se perdieron, no hay manera de afirmarlo con absoluta certeza.

El siguiente “worst” [“peor” superlativo] también es problemático. La pregunta es cuán absoluto puede ser el superlativo “worst”. El problema ya se menciona en el párrafo 59: “Worst in need of worse.” [“Lo peor necesita ser peor”]. Dado que “lo peor” necesita un peor, el texto sugiere una combinación de superlativo y comparativo: “best worse” [“Lo mejor peor”]. También sugiere a “least” [“lo menos” superlativo] como un candidato alternativo a aproximarse lo más posible al objetivo. Beckett no pudo encontrar una palabra que fuera aún peor, y por ello tuvo que acuñar un neologismo, un doble comparativo, “worser” [“más peor”]. Finalmente, el texto tuvo que tolerar un “unnullable” [“inanulable”] o un “unlessenable least” [“lo menos indiminuible”] como el “mejor peor”.

Ruud Hisgen y Adriaan van der Weel sugieren que habría que enmendar donde se lee “worser worst” [“el peor más peor”] por “worser worse” [“peor más que peor”], porque esa es lo que se lee en las dos versiones previas. Esto implicaría emplear la génesis textual para construir un patrón y usar dicho patrón como argumento con el fin de seleccionar una lectura particular para establecer el texto. Es extremadamente difícil desarrollar criterios indiscutibles para determinar qué variación es la “mejor”, o, en este caso, qué variación es “la peor” y cuál es “peor”. En cuanto a la edición de la nueva serie de Faber and Faber, en el caso de *Worstward Ho*, el mecanografiado final sirvió como texto de base, bajo el lema de Sam Slote en su artículo “Soundbite against the Restoration” de *Finnegans Wake*: “Let us leave ill enough alone.” (Slote, 2001) [“Dejemos lo bastante malo en paz”]. Dicho lema podría ser aún más apropiado para los últimos textos de Samuel Beckett, quien en junio de 1981 propuso en su cuaderno de notas “Sottisier” que dejásemos en paz lo malo (UoR MS 2901).



## Nada

Como intento de alcanzar “lo peor” con las palabras, el texto está condenado al fracaso, dado que “lo peor” nunca puede expresarse con palabras. Mientras uno pueda decir lo peor, aún eso puede empeorar. Como escritor, entonces, ese es el desafío principal: decir lo indecible. O, como Beckett escribiera en una carta a Avigdor Arikha (el 27 de abril de 1984): “Ineffable departure. Nothing left but try – eff it” (citado en Knowlson, 1996: 697) [“La inefable partida. Nada queda sino intentar ‘efarla’”]. Claramente, Beckett era consciente de que el intento estaba condenado al fracaso (maldita sea) y aún así siguió intentando ‘efarlo’. El texto que estaba escribiendo en ese momento era *Stirrings Still*. Las primeras versiones están escritas en un cuaderno en el que Beckett también escribió algunos pocos fragmentos teatrales: un diálogo, en el que uno de los dos protagonistas le pide al otro que venga y lea un soneto (UoR MS 2934). Al principio, Beckett mencionó explícitamente a Shakespeare como autor de los sonetos. Sin embargo, tachó inmediatamente el nombre otra vez y convirtió a Shakespeare en un tipo de espectro. Esta particular cancelación es una categoría especial de eliminación, dado que no solo involucra el nombre de un autor importante, sino que pone de relieve un fenómeno más general. Una cancelación no necesariamente significa un rechazo por parte del autor.

Cada una de las palabras tachadas puede considerarse un espectro que hace una aparición en un texto publicado. Hacia el final de su obra, Beckett hizo de estas ausencias verbales una cuestión temática. En los fragmentos teatrales de su cuaderno de notas UoR MS 2934, uno de los dos protagonistas primero sugiere que lean el soneto 71: “No longer mourn for me when I am dead” [“No llores por mí, cuando haya fallecido” (Shakespeare, 1991b: 1143)], pero finalmente se deciden por el soneto 116: “Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments...” [“Permítaseme que no admita impedimentos al enlace de las almas fieles...” (Shakespeare, 1991b: 1166)]. Sin embargo, solo recuerdan “Let me not...” [“Permítaseme que no...”], y luego se preguntan cómo seguía. Por lo tanto, el conocimiento de los viejos maestros aún se encuentra presente, pero está marcado por el olvido, y Beckett está particularmente interesado en dichos agujeros de la memoria. Su poética de la ignorancia no implica que sus personajes se resignen por completo a su olvido, porque, aparentemente, siempre hay un resto de una curiosidad inexplicable de saber cómo continúa.

Dicha curiosidad se encuentra presente en la última parte de *Stirrings Still*, cuando el viejo protagonista, sentado a su mesa, oye esta oración “from deep within” [“desde lo más profundo de sí”]: “oh how and here a word he could not catch it were to end where never till then” (Beckett, 2009: 114) [“oh cómo sería y aquí una palabra perdida terminar allí en donde nunca jamás” (Beckett, 1990: s/d)]. Esta oración está casi completa, pero le falta la palabra crucial que determinará la naturaleza de la “inefable partida”. Depende de esa palabra en particular el hecho de si es mejor continuar con vida o ponerle un final. En las primeras líneas de *El mito de Sísifo*, su ensayo sobre el absurdo, Albert Camus escribió que la pregunta crucial en filosofía era si valía la pena vivir o no; una variante del “Ser o no ser” de Shakespeare. En las últimas obras de Beckett, dicha pregunta no depende tanto del espectro del padre de Hamlet, sino de una palabra espectral, una palabra que no puede decirse, “[a] missing word” (Beckett, 2009: 114) [“una palabra perdida” (Beckett, 1990: s/d)]. La ignorancia con la que Beckett trabaja es la imposibilidad fundamental de conocer dicha palabra, lo que deviene en una duda existencial: “Was he then now to press on regardless now in one direction and now in another or on the other hand stir no more as the case might be that is as that missing word might be which if to warn such as sad or bad for example then

9. N. de la T. En un juego de palabras, se emplea el verbo “eff” en relación con “ineffable” (‘efar’ lo inefable, en el sentido de expresar lo inexpresable) y a la vez con su sentido eufemístico de insultar o decir una grosería, en reemplazo de “fuck”.

of course in spite of all the one and if the reverse then of course the other that is stir no more” (Beckett 2009, 114-15) [“Era necesario pues como si nada persistiera ya en una dirección ya en otra o por el contrario ya no moverse según el caso es decir según esa palabra perdida que si resultaba negativa como desgraciado o malvenido por ejemplo entonces evidentemente a pesar de todo lo primero y en caso contrario evidentemente lo otro es decir ya no moverse” (Beckett, 1990: s/d)]. Uno no sabe cómo estará en donde nunca estuvo hasta ese entonces, de modo que la situación existente, conocida como la vida, conserva el beneficio de la duda. Uno persevera, continúa moviéndose y yéndose por las ramas como Mercier y Camier; en pocas palabras, mucho escándalo por nada.

En relación a la nada, Shakespeare escribió un diálogo interesante en *Hamlet* justo antes del comienzo de la puesta en abismo. De repente, Hamlet le sugiere a Ofelia, sin más: “Lady, shall I lie in your lap?” [“Señora, ¿me permitís reposar en vuestra falda?”], y la reacción inmediata de Ofelia es “No”. Luego Hamlet le pregunta: “Do you think I meant country matters?” [“¿Pensáis que quería decir alguna cosa fea?”], lo que da lugar a un breve diálogo sobre la nada:

Oph. I think nothing, my lord.  
Ham. That’s a fair thought to lie between maids’ legs.  
Oph. What is, my lord?  
Ham. Nothing.

[Of. No pienso nada, señor.  
Ham. ¡Linda idea la de reposar entre las piernas de una doncella!  
Of. ¿Qué decís, señor?  
Ham. Nada. (Shakespeare, 1991b:253)]

Nada es lo que parece, y aquí, claramente parece ser un sinónimo de lo que Gustave Courbet llamó *L’Origine du monde*. Respecto a *Much Ado About Nothing*, Gordon Williams comenta: “Como el título de Shakespeare reconoce con ironía, tanto la vagina como la virginidad son una nada que ocasiona mucho escándalo” (Williams 2006: 219).

Muy probablemente, esta no era la nada que, según Beckett sugería en su carta en alemán a Axel Kaun, podría estar escondida detrás del velo del lenguaje (Beckett 1984: 52). En su carta, Beckett se centró en la destrucción de dicho velo, pero pudo haberse dado cuenta de que la metáfora del velo era una construcción artificial para crear la idea de que hay algo que acecha detrás, “das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts” (52) [“Lo que acecha detrás, sea algo o nada”]. Seguramente, Beckett no fue el primero en notar que para descubrir la “nada” primero debía estar cubierta. Uno de sus grandes ejemplos fue William Shakespeare, que le mostró que el mismo acto de escribir sobre la nada simultáneamente la cubre con un velo, y que este ocultamiento tiene un efecto potencialmente más excitante que el acto de quitarle el velo o descubrirla. En ese sentido, aún el “necesitar parecer que se vislumbra” (“de vouloir croire entrevoir”) en la última obra de Beckett, *Comment dire*, se encuentra en el corazón del principio que, en esencia, no difiere del principio que conforma el éxito comercial del cabaret parisino Folies Bergère (“folie que d’y vouloir croire entrevoir quoi”) [“locura querer creer entrever algo ahí”]. Se dice que la necesidad de “parecer vislumbrar” es una locura y finalmente uno termina por vislumbrar nada.



## Obras citadas

- » Abbott, H. Porter. *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1996.
- » Baker, Phil. *Samuel Beckett and the Mythology of Psychoanalysis*. London: Macmillan, 1997.
- » Beckett, Samuel. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 1958.
- » Beckett, Samuel. *More Pricks Than Kicks*. London: Picador, 1979.
- » Beckett, Samuel. *Mal vu mal dit*. Paris: Éditions de Minuit, 1981.
- » Beckett, Samuel. *Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1990.
- » Beckett, Samuel. *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirrings Still*. Ed. Dirk Van Hulle. London: Faber and Faber, 2009.
- » Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage, 1984.
- » Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- » Gellhaus, Axel. 'Marginalia: Paul Celan as Reader.' *Reading Notes*. Ed. Dirk Van Hulle and Wim Van Mierlo. Amsterdam and New York: Rodopi, 2004. 207-219.
- » Hisgen, Rudd and Adriaan van der Weel. *The Silencing of the Sphinx*. Leiden: privately printed, 1998.
- » Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996.
- » Melnyk, Davyd. 'Never Been Properly Jung.' *Historicising Beckett / Issues of Performance*. Special Issue of *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 15 (2005): 355-62.
- » Murphy, P. J. *Reconstructing Beckett: Language for Being in Samuel Beckett's Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
- » Pilling, John. *A Samuel Beckett Chronology*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- » Shakespeare, William. *The Works of William Shakespeare*. London: Frederick Warne & Co., n.d.
- » Shakespeare, William. *The Norton Shakespeare*. Ed. Stephen Greenblatt, et al. New York & London: Norton, 1997.
- » Slote, Sam. 'Soundbite against the Restoration.' *Genetic Joyce Studies* 1 (Spring 2001).
- » Van Hulle, Dirk. 'De Beckett Van Hugo Claus. Genese, zelfreceptie en 'wat hem aan rede restte.' *Spiegel der Letteren* 51.1 (2009): 3-21.
- » Williams, Gordon. *Shakespeare's Sexual Language: A Glossary*. London; New York: Continuum, 2006.

### **Obras citadas para la traducción:**

- » Beckett, Samuel. *Compañía*. Traducción de Carlos Manzano. Epublibre, s/d.
- » Beckett, Samuel. *Sobresaltos*. Traducción de Antonio Marquet, UAM-Azcapotzalco, 1990.
- » Beckett, Samuel. *Teatro Reunido*. Traducciones de José Sanchis Sinisterra, Ana Ma. Moix y Jenaro Talens. Tusquets, 2006.
- » Joyce, James. *Finnegans Wake*. Traducción de Marcelo Zabaloy. Cuenco de Plata, 2016.
- » Shakespeare, William. *Obras completas. Tomo I*. Trad. de Luis Astrana Marín. México: Aguilar, 1991a.
- » Shakespeare, William. *Obras completas. Tomo II*. Trad. de Luis Astrana Marín. México: Aguilar, 1991b.