

Cráneos, ántrax y palabras gastadas

Una paleontología de las tradiciones culturales que subsisten en la poesía de Samuel Beckett



Camila Flynn

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA)

Fecha de recepción: 29/07/2021

Fecha de aceptación: 11/10/2021

Resumen:

En el marco de la avanzada imperial británica y de la contraofensiva nacionalista, los paisajes agotados de la poesía de Samuel Beckett protegen un conjunto más profundo de tradiciones literarias irlandesas. Si bien su estilo incorpora aspectos característicos de la cultura protestante —laconismo, austeridad y control—, también recupera facetas de esa Irlanda “senil, grandiovetusta y exhausta” descrita por James Joyce en clave delirante, lo que permite conectar su poética con algunos elementos de la antigua cultura celta, consagrada a la música y el ritmo. Excavación beckettiana: formas fósiles que retornan a la superficie en toda su potencia agreste en virtud de una exploración mecánica que reproduce tendencias celebratorias del pasado.

Palabras clave: Irlanda, poscolonialismo, exilio, paisajes, paleontología, poesía, música, vacío, ritmo.

Skulls, anthrax and wasted words

Abstract:

Within the framework of the British imperial advance and the nationalist counteroffensive, the exhausted landscapes of Samuel Beckett's poetry protect a deeper set of Irish literary traditions. While his style incorporates characteristic aspects of Protestant culture —laconism, austerity and control—, it also recovers facets of that “senile, grandiovetusta and exhausted” Ireland described by James Joyce in a delusional key, which allows us to connect his poetics with some elements of the ancient Celtic culture, devoted to music and rhythm. Beckettian excavation: fossil forms that return to the surface in all their wild power by virtue of a mechanical exploration that reproduces celebratory tendencies of the past.

Keywords: Ireland, postcolonialism, exile, landscapes, paleontology, poetry, music, emptiness, rhythm.

Introducción

*“Signos y estrellas
lentamente se hunden en el estanque nocturno”.*
Elis, Georg Trakl

*“Estúpida obsesión con la profundidad”
El innombrable, Samuel Beckett*

Fruto de una realidad geopolítica inestable —“the native status of the natives is always unmoored”¹— y un devenir subalterno —“si nunca hubiera existido, los ingleses la habrían inventado”²—, la experiencia histórica de Irlanda emerge en la poesía de Samuel Beckett como resto fósil de un pasado que fragmenta —y, al mismo tiempo, musicaliza— el presente de la escritura con persistencia inquietante. Este material se suma a la experiencia personal del autor irlandés, que conoce el exilio en medio de dos guerras mundiales: su proyecto literario deviene subversivo y paranoico³ en la medida en que cualquier pregunta por la autonomía humana y la continuidad de la vida se plantea en tensión con aquello que “no puede dejar de hablar” (Blanchot, 1969: 23), ese murmullo infinito que obliga a escribir lo que dicta en contra de “la mano que no escribe”, la parte del sí mismo “que siempre puede decir no” (23).

“Shining round the corner like an anthrax” (Beckett, 2000: 62), el poema expatriado se limita a reflejar el mundo exterior como puede para luego hundirse en un pantano de mermelada “sweating like Judas,/ tired of dying/ tired of policeman” (Beckett: 61). El movimiento es doble: al igual que los paisajes evanescentes de Pierre Tal Coat, el poema “se aleja disgustado, cansado de sus exploraciones juguetonas, de pretender que somos capaces, de elaborar un poco mejor las mismas cosas, de ir un paso adelante en un mismo y aburrido camino.” (Beckett, 1949: 67) Tras los pasos de su mentor literario, pero a su modo, Beckett opta por trabajar con el silencio, el destierro y la astucia.⁴ El truco está en el humor y en el descarte del ruido: excavando con obsesión maníaca —“¿Hay otros fondos, más abajo?” (Beckett, 2016: 7)—, el mundo fósil de la palabra poética

1. Anderson, Benedict (1994). “Exodus” en *Critical Inquiry*, Vol. 20, N° 2, Invierno, p. 316.

2. Kiberd, Declan (2006). *La invención de Irlanda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pág. 15.

3. De acuerdo con Terry Eagleton, la “paranoia”, la “inseguridad crónica” y la “marginalidad autoconsciente” son motivos recurrentes en la obra de Beckett, influida, entre otras cosas, por el trauma intercultural de las familias protestantes del Sur de Irlanda durante el período expansivo del Estado católico libre (1922-1937).

4. En su *Retrato del artista adolescente*, Joyce plantea su programa vital y estético: “No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia.” (Barcelona: RBA Editores, 1995, p. 224)

5. En su ensayo *The Poet*, Emerson define la palabra como *fósil* de una forma que, en su origen, tuvo una función poética. “El lenguaje es poesía fosilizada. Tal como la piedra caliza del continente se compone de infinitas masas de conchas de animalculos, el lenguaje se compone de imágenes o tropos que ahora, en su uso secundario, han dejado de recordarnos hace mucho su origen poético. El poeta nombra la cosa porque la ve o se aproxima más a ella que cualquiera. Esta expresión, o nombrar, no es arte, sino una segunda naturaleza, crecida de la primera, como una hoja de un árbol.” (238) Esta idea sirve para pensar la poesía de Beckett: formas que retornan a la superficie en toda su potencia agreste, inarticuladas, casi vírgenes, para reponer la materialidad musical del pasado.

emerge como la manifestación negativa de un valor que sobrevive: “the old heart the old heart/ breaking outside congress” (Beckett: 60). La voz que enuncia se limita a perforar, examinar y desechar: “Lo que hay que evitar, no sé por qué, es el espíritu sistemático. Personas con cosas, personas sin cosas, cosas sin personas, no importa, estoy seguro de que podré barrer todo eso enseguida.” (Beckett: 6) La paradoja acompaña.

En ese movimiento exasperante —mezcla wildeana de elegancia y desesperación más un toque de socarronería joyceana—, los paisajes agotados de Beckett protegen una dimensión folklórica que, casi como la voz percibida por el narrador de *Molloy* (1951), “llega de la oscuridad”. A esa dimensión antigua el autor accede mediante el ritmo, base de la tradición oral irlandesa —“entre los setecientos u ochocientos miles que mamaron el irlandés desde la cuna, no hay, tal vez, nadie, que no tenga bastante conocimiento de la tradición oral como para que no sea capaz de distinguir los versos buenos de los malos”⁶— y de cualquier forma de vida en general. La lectura de los poemas que componen *Echo's bones* (1935) y de los poemas sueltos “Cascando” (1936) y “Dread nay” (1974) permitirá rastrear esta idea.

I

En sus artículos “Paladín de la ambigüedad” y “¿Beckett político?”, Terry Eagleton plantea que la obra beckettiana tiene una “cualidad irlandesa distintiva”, basada —al igual que la de su compatriota Jonathan Swift— en “un salvaje placer por la reducción”. Si bien su estilo incorpora aspectos característicos de la cultura protestante⁸ —de la cual Beckett formó parte—, también recupera facetas de esa vieja Irlanda “senil, grandiovetusta y exhausta” (Joyce, 1993: 24) que ubican la experiencia del colonialismo en el núcleo de su poética. Disidencia y tradición tienen algunos puntos de contacto. Dice Eagleton: “Muchos disidentes irlandeses han sido nacionalistas inversos, al igual que la Iglesia católica irlandesa fomenta una creciente tendencia al ateísmo. Inconformista marginal abandonado en una nueva ortodoxia cultural asertiva, Beckett, como Wilde, halló formas de traducir el desplazamiento de la ascendencia protestante irlandesa a una especie de fidelidad más profunda al desposeimiento.” (Eagleton: 64).

En su reseña a *Poetas y soñadores* (1903), una compilación de relatos y baladas folk traducidos del gaélico al inglés por Lady Gregory —autora angloirlandesa que integraba el movimiento del renacimiento celta junto con Douglas Hyde, Samuel Ferguson y William Butler Yeats, entre otros—, Joyce reconoce la vigencia del folklore gaélico, pero dice:

“Los narradores son viejos, y su imaginación no es la imaginación de la infancia. Preservan el extraño sustrato del relato maravilloso, pero la mente se les ha debilitado y adormecido. Inician una historia y se deslizan a otra, y así ninguna presenta una completud satisfactoria”. (Joyce, 1994: 283)

6. Yeats, 1994: 220

7. Para Roland Barthes, el movimiento de la palabra poética es erótico y produce, tanto en el autor como en el lector, un “goce plural del intelecto”. Tensionado hacia el sentido, ese lenguaje persigue un espejismo: es la materia lingüística que, en su búsqueda de la forma, se extingue como un susurro (el sonido “de lo que funciona bien”). Una máquina que funciona bien es una “máquina feliz”, un dispositivo eficaz que, al activarse, disemina ritmo.

8. A la retórica idealista del republicanismo católico, el protestantismo opone la medida del pragmatismo angloirlandés. En Beckett encontramos textos “desnudos y lúgubres” que “parecen disculparse por hacer algo tan inoportuno como existir” (Eagleton: 62).

Las voces reunidas en el libro de Gregory provienen de los ancianos y ancianas del Oeste de Irlanda, narradores orales que cuentan historias de gigantes, brujas, perros y cuchillos de mango negro repitiendo pasajes, confundiendo tramas y apelando "...a un sentimiento que no es ciertamente el del asombro que inicia toda especulación." (Joyce: 283). Un poco como estos viejos seniles concentrados en la repetición mecánica de historias antiguas, la poesía de Beckett pone en juego lo que Jenaro Talens define en su estudio preliminar a la *Obra poética completa* como "obra en movimiento" (Talens, 2000: 11). Un "organismo a la espera de una voz que lo haga resonar" (10), absorto en su propia incapacidad de decir, pero obligado a *seguir diciendo*. Se trata de "una empresa de salvación", dice Talens, "por cuanto, como muy lucidamente apuntó Gilles Deleuze, solo puede existir en el acto de inventar, al decirse 'un pueblo que falta', según el procedimiento típico de la tradición oral." (11)

En *Echo's Bones and Other Precipitates*, las distintas voces que enuncian/repiten/mastican los grandes relatos de la cultura occidental también están seniles. El último poema, que da título al libro, retoma el mito de Narciso y Eco para activar la única voz tolerable —la del yo poético interior— en un espacio exterior, de articulación mínima. Allí, al igual que el cuerpo sano de los clásicos, esta voz también será corroída por los gusanos. La ninfa maldita cuyos huesos "cuentan que de la piedra cogieron la figura" (Ovidio: Libro III) y que "por todos oída es" pues "el sonido es lo que vive en ella" (Ovidio: Libro III) se convierte en alimento para el buitre, carroña que será absorbida por el oído poético. Sin embargo, "breaking without fear or favour wind" (Beckett: 94), el eco del mito aún rebota en la cueva del poema. En su empeño autodestructivo, las mandíbulas del texto abren huecos por donde el "gantelope of sense and nonsense run" (Beckett: 94).

II

En su ensayo sobre el exilio, la influencia y la identidad nacional en Beckett, Agustín Montenegro cita un estudio de Declan Kiberd —*La invención de Irlanda* (1995)— que sugiere la existencia de un corpus nacional inconsciente latiendo debajo de sus textos no irlandeses (Montenegro, 2017: 155). En efecto, según Kiberd, Beckett habría sido "... el primer dramaturgo realmente irlandés, por la primera ausencia verdaderamente absoluta de los elementos artificiales del irlandesismo" (614). Beckett no se identifica ni con el irlandés de la poética nacionalista —esa figura escénica sobre la que ironiza en *Molloy* cuando se pregunta por la seriedad del juramento "proferido por los irlandeses con la mano derecha sobre las reliquias de los santos y la izquierda sobre el miembro viril" (2015: 194)—, ni con el Paddy caricaturesco del opresor —mote utilizado durante siglos por los británicos para ridiculizar cualquier cosa que se relacionara con Irlanda—. Sin embargo, el fracaso y la desposesión son temas que recorren toda su obra.

En "The vulture", poema que abre *Echo's Bones* y en el que Beckett presenta una poética basada en la degradación de toda imagen, las tradiciones bíblica y clásica resucitan como Lázaro "dragging his hunger through the sky" (52), pero roídas por la palabra y el tiempo —"mocked by a tissue that may not serve" (52)—. En "Enueg I", la célebre visión extática de Arthur Rimbaud —cuyo *Le Bateau ivre* (1871) Beckett traduce al inglés— también reaparece entre los vivos, pero sin su cualidad celebratoria. "The silk of the seas and the arctic flowers" serán masticadas por el cráneo del yo poético ("shell of sky and earth") "till hunger earth and sky be offal". La seda, el mar y las flores "do not exist" (58).

Mientras una austeridad errante se reproduce en la superficie, abajo ocurre un proceso de metamorfosis: Beckett construye un sistema poético autosuficiente basado en la referencia interna, la superposición de lenguas, la diseminación de registros, el

desarme del punto de vista, la secreción de letanías, el bombardeo epigramático y, de nuevo, el ritmo. En “Enueg I” se desata el rosario de quejas iniciado unos años antes en “Whoroscope” (1930), ya con toda la enumeración sarcástica de “los miasmas”, “las pestilencias” y “los vientos fétidos” que condenarán para siempre la vía del poeta. El verso “... and toil to the crest of the surge of the steep perilous bridge...” (54) podría ser la letra de hip-hop, género que juega con la repetición y el encabalgamiento prolongado de imágenes para exponer un estado particular de rebelión. La estrofa “Above the mansions the algum-trees/ the mountains/ my skull sullenly/ clot of anger/ skewered aloft strangled in the cang of the wind/ bites like a dog against its chastisement” (54) construye una poética del objeto que también es reactiva: la intromisión del mundo exterior desata la ira interna del yo poético, que no tolera la visión del paisaje. El objeto de la representación se resiste a la representación. La pregunta por el objeto es siempre violenta, pero la pregunta por el sujeto que enuncia también lo es. ¿Quién dice? ¿Qué dice? ¿Cuándo lo dice? Así, Beckett cuestiona la capacidad deíctica de los pronombres. El yo poético se descubre sujeto de la enunciación “and bites like a dog against its chastisement” (Beckett: 54). Aquí, el castigo es la repetición: sin ella, no hay identidad. La escritura es entonces autopercepción en la tortura. Luego, si el cuerpo es un mero instrumento y el pensamiento, una entelequia, la identidad no es más que una reconstrucción especular. De allí, la necesidad del “*exeo in a spasm*”, el intento de fugarse a través de la escritura, la impotencia de entender la inutilidad de esa vía e igual confesar “I trundle along rapidly now on my ruined feet/ flush with the livid canal (...) / Then for miles only wind/ and the weals creeping alongside on the water/ and the world opening up to the south...” (56).

A diferencia del creyente que reza para evadirse del yo y alcanzar lo divino, Beckett repite oraciones con otro objetivo: evadirse de lo divino —“lo que habla sin comienzo ni fin” (Blanchot: 23)— y contactar con su pequeño yo. Expuesto a la “*peligrosa metamorfosis*” (Blanchot: 24) del autor clásico, Beckett es un creyente a la inversa: escribe porque necesita confirmar que existe. La imagen rimbaudiana de la hemorragia del cielo centellea en todos sus versos.

III

Según Kiberd, Beckett es el gran autor cosmopolita del fracaso, la perseverancia y el silencio (Montenegro: 156). La negatividad constitutiva de su escritura, ese método que plantea como proyecto en la carta alemana y que más adelante le permitirá “expresar en palabras la irónica condición de las palabras” (Beckett, 1990: 83), de algún modo recrea —aún, quizá, sin buscarlo— el mito del viejo orden celta. Ese mundo precristiano dotado de una fuerte impronta cultural de tradición gaélica y fenicia que, a partir del siglo VIII, con las primeras invasiones nórdicas y luego normandas, debió adecuarse a un estado de guerra casi permanente, el cual se extendería hasta fines del siglo XX con distintos matices y grados de violencia (Cella, 1994: 18). Con la llegada del Cristianismo, Irlanda inaugura una larga tradición de figuras religiosas que, en los siglos posteriores, se expanden por toda Europa para predicar y fundar centros culturales de prestigio. Esa tradición tiene mucho peso en la historia del país. En una conferencia que ofrece en Trieste en 1907, Joyce señala que los irlandeses honran a su país definiéndolo como “la patria de los santos y los sabios”:

“Puede parecer extraño que una isla tan alejada como Irlanda del centro de la cultura pudiera brillar como una escuela de apóstoles, pero aún una consideración superficial nos mostraría que la insistencia de la nación irlandesa en desarrollar su propia cultura por sí misma no es tanto la demanda de una joven nación que desea ocupar un buen lugar en el concierto europeo, sino más bien la demanda de

una nación muy vieja para renovar bajo nuevas formas las glorias de una pasada civilización”. (1994: 11)

En su incomodidad con el idealismo republicano, por un lado, y con el régimen oficial del imperio, por el otro, aquella vieja deuda cultural, en principio, parece no pesarle a Beckett. De acuerdo con John Pilling —citado por Linda Ben-Zvi—, a partir de la lectura de Fritz Mauthner, el proyecto beckettiano queda provisto “de la munición necesaria para destruir todos los sistemas de pensamiento que fueren, incluido el ‘irracionalismo’” (Ben-Zvi, 1993: 24). En Mauthner, Beckett lee:

“Si quiero yo trepar en la crítica del lenguaje, que es la ocupación más importante de la humanidad que piensa, debo, pues, acabar con el lenguaje que hay tras de mí, junto a mí y delante de mí; paso tras paso, debo, pues, destruir, al pisarlo, cada barrote de la escala. El que quiera seguir construirá unos nuevos peldaños para romperlos a su vez”. (Ben-Zvi, 1993: 31)

Este proyecto de la “trayectoria indecible” que Beckett encara a partir de la lectura del filósofo alemán ya había asomado en su primer poema, *Whoroscope*, donde el cruce idiomático y de registros —coloquial y erudito— pone en tensión la posibilidad de construir cualquier sistema, incluso el biográfico. En el monólogo solipsista de un Descartes que se presenta física e intelectualmente desarmado solo hay caos, duda de sí. El registro es flotante y obsesivo, basado en el ritmo más que en el sentido. La memoria se disipa en juegos de palabras. Ese “golpe del émbolo antiquísimo” (“thud of the old plunger”) que reaparecerá en *Cascando* para reducir la memoria a un simple “batir de palabras gastadas” (“the churn of stale words”) (105).

Beckett parece querer alejarse de las extravagancias del folklore celta, del exceso verbal de los nacionalismos, de la vacuidad hegemónica del inglés oficial, del canon mismo de la poesía en lengua inglesa, de la apoteosis retórica de Joyce y de cualquier sistema de pensamiento positivista. Sin embargo, los paisajes que encastra están destinados a desarmarse en el vacío: el contenido latente se le escurre una y otra vez, la neurosis lingüística es más fuerte. De manera paradójica, en ese situarse más allá o más acá de cualquier gramática posible, en tanto que la comunicación ya no importa porque “...no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde dónde expresarlo...” (Beckett: 67), Beckett se deja hablar por Irlanda. En esta mecánica ciega, el contenido manifiesto repone la cadencia latente de las antiguas glorias paganas. Así, una de sus tantas voces poéticas descubre que “parece imposible hablar para no decir nada, uno cree que lo consigue, pero siempre se olvida de algo, un pequeño sí, un pequeño no, suficiente para exterminar un regimiento de dragones.” (Beckett: 19).

En “Tres diálogos sobre pintura con George Duthuit” (1949), por ejemplo, el personaje Beckett sueña con un arte “sin resentimientos por su insuperable indigencia y demasiado soberbio para caer en la farsa de dar y recibir” (Beckett: 68). Ese estado del arte que desconoce cualquier tipo de conexión y que en los límites de la representación solo puede alimentarse de ansiedad, de algún modo recrea el agotamiento de una nación que pierde la batalla cultural. Dice Eagleton: “Si los paisajes famélicos y estancados de su obra son post-Auschwitz, también son un recuerdo subliminal de la famélica Irlanda, con su raída y monótona cultura colonial y sus masas desafectadas esperando con languidez una liberación mesiánica que nunca llega.” (63). En su ensayo *A modest proposal* (1729), Jonathan Swift hace una reflexión irónica sobre el hambre en Irlanda y propone la canibalización anual de unos 100 mil niños, sobre los 120 mil que a mediados del siglo XVIII nacían en la isla:

“But, as to my self, having been wearied out for many years with offering vain, 210
idle, visionary thoughts, and at length utterly despairing of success, I fortunately

fell upon this proposal, which, as it is wholly new, so it hath something solid and real, of no expense and little trouble, full in our own power, and whereby we can incur no danger in disobliging England. For this kind of commodity will not bear exportation, and flesh being of too tender a consistence, to admit a long continuance in salt, although perhaps I 215 could name a country, which would be glad to eat up our whole nation without it". (12)

El espécimen beckettiano no consume esta clase de productos: en su mundo "clónico" (Beckett: 81), la carencia es en sí misma un recurso y la desafección, una técnica de supervivencia. Así: "...flinging the proud Swift forward breasting the swell of Stürmers/ I see main verb at last/ her whom alone in the accusative/ I have dismounted to love..." (70). El gesto político y el romanticismo son un chiste: el destino de los miserables está escrito y se llama Degradación.

IV

Como si la saga irlandesa fuera poco, a la compleja relación que Beckett establece con la inflación del *oirishness*, por un lado, y con el desgaste genuino del pueblo irlandés, por el otro, se suma la experiencia de dos guerras mundiales; la segunda, en el exilio. El mapa es complejo: Beckett es producto de una nación mestizada y dominada desde la Edad Media por la corona británica, pero también es parte de una minoría cultural que durante los siglos XIX y XX mantiene una relación ambigua con el planteo independentista de las fuerzas republicanas.

En su estudio preliminar de *Irlandeses* (1994), Susana Cella retoma el planteo de Seamus Deane, poeta e historiador irlandés contemporáneo, que en su libro *Celtic Revivals* (1987) afirma que la literatura irlandesa "deriva de una cultura que no es ni del todo nacional ni completamente colonial, sino un híbrido de ambas." (9) Para Eagleton, el racionalismo protestante y la conciencia de una doble marginalidad cultural —la del protestantismo al interior del Estado católico libre (1922-1937) y la del irlandesismo al interior del imperio británico—, en Beckett reaparecen bajo la forma de una "meticulosidad enloquecida" de la palabra poética (64). Una neurosis del lenguaje que, reducida a la precisión del insulto, convierte la razón y la angustia en algo ridículo.

En "Enueg I", la voz que recorre Dublín se ahoga "in the grey spew of the sewer", se envenena con el miasma verdinegro de la "great mushy toadstool", se estrangula "in the cang of the wind", se harta del "darling's red sputum", absorbe un "tattered sky like an ink pestilence". En efecto, Beckett introduce dispositivos de enunciación tanto o más extravagante que las idiosincrasias de las que busca huir. En eso hay algo de "proyecto lunático", dice Eagleton, muy en sintonía con los de otros escritores irlandeses como Yeats, Swift o Sterne, que juegan con esta venerable tradición irlandesa de la ironía y la ridiculización de la propia identidad (64). En "Sanies I", la úlcera existencial rezuma el detritus de una Dublín literalmente evacuada por un esfínter más grande que el cielo, mientras nuestro fiel cordero pedalea hacia la tumba de la casa materna emitiendo ruidos estrambóticos:

"...tires bleeding voiding zeep the highway
all heaven in the sphincter
the sphincter

müüüüüüde now
potwalloping now through the promenaders
this trusty all-steel this super-real

hound for home like a good hoy
 where I was born with a pop with the green of the larches
 ah to he hack in the caul now with no trusts
 no fingers no spoilt love...”. (Beckett: 68)

En su apuesta austera y delirante, Beckett toma distancia de su lengua madre y, al mismo tiempo, se le acerca. El humor negro y el ingenio verbal típicamente irlandeses conviven con la meticulosidad y la precisión formal de un temperamento, si se quiere, más clásico. “Es como si todo el aparato formal de la verdad, la razón y la lógica hubiera permanecido intacto, aunque sus contenidos se desvanecieran hace mucho tiempo; y si esto es un antídoto contra la extravagancia gaélica, también debe algo a un escolasticismo católico muy irlandés.” (Eagleton: 65). En “Dread nay”, por ejemplo, las imágenes se acumulan sin evolución argumental, como en un collage. Hay cabezas, ojos y hendiduras brillantes que “gnaw”, “gnash”, “clack” y “chatter”, según su lugar en la estrofa. Los huesos del poema y sus posibles colocaciones *se hacen decir*, atados “por un pedacito de piolín”. (Ben-Zvi: 29).

V

Ben-Zvi también cita un pasaje de la primera novela de Beckett, *Sueño con mujeres que no fu ni fa* (1936), en el que su protagonista, Belacqua —artista adolescente que circula enfermo y malhumorado bajo una lluvia dublinesa que “cala hasta los huesos”— define su programa estético: “La experiencia de mi lector se encontrará entre las distintas frases, en el silencio, comunicada por los intervalos, no por los términos del enunciado, entre las flores que no pueden coexistir, en las antitéticas (nada tan simple como lo antitético) estaciones de las palabras.” (Ben-Svi: 30) Las flores que no pueden coexistir sugieren la imagen de un prado dinamitado, no así la de un rompecabezas. El evento es aleatorio, controlado por el azar. En *Imaginary Landscape N° 1* (1939), John Cage diseña un mundo sonoro parecido. Frecuencias de radio inestables, platillos dramáticos de fondo, pulsos electrónicos que se prenden y se apagan por fuera de cualquier patrón, percusiones vacilantes, pitidos absurdos, “atmósfera de bazar” (Beckett: 6). El cosmos paganó en todo su esplendor.

Así, la voz de “Enueg II”, “...lying on O’Connell Bridge/ goggling at the tulips of the evening/ the green tulips/ shining round the corner like an anthrax...” (Beckett: 63) describe una Dublín desencajada, apenas reconocible como unidad geográfica. Se trata de “una mirada que fragmentará y mutará el paisaje” (Margarit, 2014: 26) y que anulará la posibilidad de un contacto con el exterior. El poema se articula como un pedaleo inconducente pero inevitable por una ciudad interior infectada: la capital de una isla en decadencia, sin conexión con el mundo ni consigo misma. La enfermedad de lo conocido aparece luego como degradación de lo íntimo, un giro cercano a otra costumbre irlandesa especialmente arraigada: el autoinsulto (Eagleton: 64). La “tendencia inquietante a mimetizarse con las bicicletas” (Eagleton: 61) recorre todo el poemario y recuerda los paseos autodestructivos de Georg Trakl, que en 1915 escribía:

“Aquel siempre vuelve y por la orilla verde anda,
 se balancea en góndolas negras por la ciudad en ruinas.”⁹

9. Trakl, 2018: 59

El poeta, entonces, como portavoz defectuoso del vacío. Ese “espectador de la máquina que es mi cuerpo” descrito por Arnold Geulincx en su *Ética* (1675), cuyo destino es *ser movido* por las palabras más allá del deseo o la intención. Al igual que en “Enueg I”, el ritmo del lamento en “Enueg II” imprime una velocidad especial. Si para Geulincx, la *ocasión* del encuentro entre la mente y las palabras es determinada por Dios, en Beckett ese encuentro es azaroso y no tiene nada de trascendental. Aun así, el tema de la identificación de los contrarios que Giordano Bruno había propuesto en el siglo XVII como *locus* divino —el punto donde la velocidad máxima es un estado de reposo—, y que Beckett retoma en su ensayo Dante... Bruno. Vico...Joyce (1929)¹⁰, juega un papel importante: cuanto más logrado es el efecto de inmovilidad buscado, tanto más potente es el efecto de velocidad que se logra. Por otro lado, lo escrito establece la distancia vital necesaria respecto de esa “presencia insoportable” que el artista indigente no quiere “halagar” ni “destruir” (Beckett: 67)—. Aún sin aspirar al conocimiento, las palabras construyen espacio.

En “Dortmunder”, el cúmulo de referencia eruditas oscurece mucho el sentido, incluso el título se presta al equívoco —en alemán, *dortmunder* designa al nativo de la ciudad de Dortmund, pero es también una marca de cerveza—. Se menciona de manera directa a Homero —creador de la épica grecolatina sobre la que se asienta toda la literatura occidental—, a Schopenhauer —filósofo pesimista alemán del siglo XIX que introduce los principios ascéticos de la filosofía oriental—, a la dinastía china K’i’n —que entre el 221 y el 206 a. C. promueve el lema antiintelectualista “quemar libros y ejecutar a los literatos”— y a Habbakuk —profeta hebreo del Antiguo Testamento, que con su mensaje “el justo vivirá por su fe” (Habacuc 2:4) fija el punto de partida del concepto de fe cristiano—. La música es doble: la del Oriente imperial interpretada por el dulce laúd de una cortesana y la del “plagal del Oriente” —música litúrgica de Occidente— resolviendo “la larga frase de la noche”. En el cruce de estos dos mundos y de aquellos cuatro tiempos hay un encuentro erótico —susurrante—:

“She stands before me in the bright stall
sustaining the jade splinters
the scarred signaculum of purity quiet
the eyes the eyes black till the plagal east
shall resolve the long night phrase.
Then, as a scroll, folded,
and the glory of her dissolution enlarged
in me, Habbakuk, mard of all sinners”. (66)

La imagen de este encuentro ordena el ruido exterior que producen las referencias históricas, bíblicas y eruditas. Arma espacio para el silencio. El verso “the scarred signaculum of purity quiet”, hermoso y difícil de traducir, suaviza la experiencia de la barbarie y resignifica la idea de identidad. Los grandes patriarcas del arte, la religión y el pensamiento quedan relegados a los márgenes (penumbras, pecado, heces, muerte). Se queman libros y ejecutan literatos. En el centro del poema: “the jade splinters”, un corazón verde que explota (¿Irlanda?). Después, como un documento antiguo y misterioso, un pronombre femenino en la gloria de su disolución (*she*), pero que crece en el interior del poema. Gloria y disolución como puntos antitéticos de la experiencia absoluta, *locus* divino, velocidad.

10. “And now, here am I, with my handful of abstractions, among which notably: a mountain, the coincidence of contraries, the inevitability of cyclic evolution, a system of Poetics, and the prospect of self-extension in the world of Mr. Joyce’s ‘Work in Progress.’ (1929: 1)

Detrás de la filosofía ocasionalista de Geulincx que Beckett lee bien, está la idea clásica de la esclavización del hombre por la palabra, el espíritu dominado por la estructura. En la tradición órfica, la experiencia de la anulación del sujeto y el objeto responde a una exigencia impersonal: el artista tiene la obligación moral de *seguir diciendo* a pesar de no saber, de no entender. En Beckett, esa exigencia interna es lo único que *funciona bien*. A diferencia de Orfeo, el yo poético beckettiano nunca abandona su instrumento. Barthes propone que *lo que funciona bien* no emite ruidos, apenas sí susurra. La máquina beckettiana no se quiere feliz ni deseante, más bien mecánica y atormentada, pero busca orientarse hacia esa utopía del “ruido límite”, de la “evaporación del ruido”. Se dirige, en palabras de Blanchot, hacia un “silencio que armonice con la condición enigmática y abismal del pensamiento” (Blanchot, 14).

VI

Beckett trabaja la lengua con precisión quirúrgica y delirio. Sean maternas o extranjeras, las palabras que elige para escribir —o *ser escrito*— traen un régimen expresivo extravagante, basado en el ritmo de la forma desnuda: es como si “esculpiera en el vacío” (Eagleton: 65). Multiplicando las voces, descentrando el sentido, fagocitando registros, desacreditando escuelas, minando “la tiránica materialidad de la superficie semántica” (Beckett, 1990: 83) o escrutando la nada, Beckett se resiste a cualquier tipo de coacción externa. En este sentido, el rechazo del provincianismo católico —el cual manifiesta de manera explícita en sus primeros poemas y, más tarde, con su proyecto antiliterario desde el exilio— es un rechazo melancólico. A primera vista, en sus paisajes posapocalípticos todo es “snow white”, “then glare”, “long still”, “long dark” (Beckett: 113). La antigua comunidad —el cuerpo sano— se ha desintegrado. No hay puentes que funcionen. Al igual que en *La tierra baldía* (1922), de T. S. Eliot, las ideas del progreso y la comunicación son un chiste amargo. Fruto del asedio imperial, religioso, literario, filosófico y lingüístico, el poeta moderno pedalea entre cráneos empotrados, “hellice eyes”, “teeth with stork” y “jaws rail” (Beckett: 115). Un carnaval negro animando un cuerpo textual muy precario, cuyos miembros, si bien se desintegran en la reutilización, nunca llegan a desaparecer. En ese arduo perdurar, la poesía de Beckett devuelve un mundo desolado, mecanicista y poshumano que, como un fractal de astillas de jade, sigue abriéndose hacia otras constelaciones. Ahí la palabra es, a un mismo tiempo, cuerpo y enfermedad. Ritmo, espacio y conciencia de *ser para* algo que, quizá, no sea la muerte.

Lo único que Beckett plantea como absoluto es la repetición. Si hay repetición, hay movimiento, ritmo perpetuo, excavación. El “going to and fro” infantil que pone en escena la musicalidad de los márgenes, ese latido en vaivén que pide “more and more” para saber de la vida, quizá plantear un camino celebratorio y recuperar las huellas de la ternura perdida.

Bibliografía citada

- » Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- » Beckett, S. (1949). “Tres diálogos sobre pintura con George Duthuit” en *Tiempo Memoria*. Trad.: H. L. Z.
- » Beckett, S. (1971). *Dante... Bruno... Joyce*. Londres: Bradford and Dickens.
- » Beckett, S. (1990). “La garganta del silencio. Una carta alemana de Samuel Beckett” en *Utopías*. Trad.: Juan Villoro.
- » Beckett, S. (2000). *Obra poética completa*. Trad. de J. Talens. Madrid: Hiperión.
- » Ben-Zvi, L. (1996). “Samuel Beckett, Fritz Mauthner y los límites del lenguaje” en *Beckettiana* N.º 5. Buenos Aires: Sección de Literatura en Lenguas Extranjeras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (pp. 23-58). Dirección a cargo de Laura Cerrato.
- » Blanchot, M. (1969). *El espacio literario*. Trad. de J. Jinkis y V. Palant. Buenos Aires: Paidós
- » Cella, S. (1994): “Estudio preliminar” en *Irlandeses*. Buenos Aires: Alianza.
- » Eagleton, T. (2006). “¿Beckett político?” en *New Left Review*.
- » Eagleton, T. (2006). “Paladín de la ambigüedad”. *Círculo de Bellas Artes*: Madrid (publicado originalmente en *The Guardian* el 20 de marzo de 2006).
- » Emerson, R. W. (2002). *The Poet*. Virginia Commonwealth University: Richmond.
- » Joyce, J. (1994): “El alma de Irlanda” en *Irlandeses*. Buenos Aires: Alianza.
- » Kiberd, Declan (2006). *La invención de Irlanda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Margarit, L (2014). “Samuel Beckett y Georg Trakl: Dos poéticas del desencanto” en *Beckettiana* N.º 13. Buenos Aires: Sección de Literatura en Lenguas Extranjeras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (pp. 23-58). Dirección a cargo de Lucas Margarit.
- » Montenegro, A. (2017). “El cruce Beckett-Joyce: Exilio, influencia, identidad nacional. Perspectivas sobre la constitución de la tradición literaria irlandesa” en *Actas de las Segundas Jornadas de Literatura Inglesa*. Buenos Aires: Editores Argentinos (pp. 151-159). Compiladores: Lucas Margarit y Elina Montes.
- » Swift, J. (2010). “Una modesta proposición”. *Biblioteca Virtual Universal* [en línea] Disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/158423.pdf> [29/07/21]
- » Trakl, G. (2018). *Sebastián en sueño*. Buenos Aires: Buchwald.
- » Yeats, W. B. (1994): “¿Qué es ‘poesía popular’?”, en *Irlandeses*. Buenos Aires: Alianza.

