

# El movimiento y el espacio en la poesía de Samuel Beckett



Gabriela Ghizzi Vescovi

Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

gabrielaghvescovi@gmail.com

*Fecha de recepción: 08 de julio de 2023*

*Fecha de aceptación: 01 de agosto de 2023*

## Resumen

Este trabajo tiene el objetivo de analizar cómo se producen y cambian el movimiento y el espacio en la poesía de Samuel Beckett, considerando las referencias a lugares y paseos específicos en los poemas de la primera fase de su producción en comparación con la creciente ausencia de esta movilidad y de las alusiones en los poemas posteriores a 1945. Además, se pretende observar la forma con que el movimiento se incorpora al lenguaje, a la construcción y a la forma en esos textos. Así, el análisis de poemas puede contribuir a la percepción de los contrastes entre el mundo exterior y el mundo interior en la obra. La discusión será guiada por la perspectiva de Theodor Adorno sobre las fases del modernismo. Entre los aspectos que se pueden leer en la producción de Beckett después de la Segunda Guerra Mundial, se destaca el tema de la inmovilidad y de la condenación al encierro en el espacio del cráneo, en el mundo interior, atravesado por la incertidumbre y la imprecisión de las palabras. Entonces se revela una faz distópica en la poesía final del autor – la desestabilización de las categorías de sujeto y sociedad, también expresa en la expropiación de la voz poética en su relación con el espacio. Esto culmina en una experiencia centrada en la mediación de los sentidos, las pulsiones y el lenguaje.

**Palabras clave:** Samuel Beckett; poesía; encierro; enajenación

## Movimento e espaço na poesia de Samuel Beckett

### Abstract

This text intends to analyse the way movement and space are created in Samuel Beckett's poetry and how they change in his works, considering the references and

allusions to specific places and routes in the poems of the first part of his production, in comparison to the growing absence of this motion and of the allusions in the later poems. More than that, we intend to observe how the movement is incorporated by the language, the construction, and the form of these texts. Hence, the analysis of the poems may contribute to the perception of the contrasts between inner and outer worlds in Beckett's oeuvre. The discussion is guided by Theodor Adorno's perspective on the distinct phases of Modernism. Among the aspects that can be read in Samuel Beckett's post-war production, the theme of the immobility and of the condemnation to the confinement in the space of the skull, in the inner world, convicted to the uncertainty and imprecision of the words. Therefore, a dystopic face is revealed in the authors final poetry – the destabilisation of subject and society as categories. This creates an experience centred in the mediation of the senses, the drives, and the language.

**Keywords:** Samuel Beckett; poetry; confinement; space

Las obras de Beckett se asocian comúnmente con la idea de “no-lugar” y con escenarios distópicos o, al menos, destrozados. Eleanor Bryce en *Dystopia in the Plays of Samuel Beckett: Purgatory in Play* (2012) presenta un interesante análisis del teatro de Beckett al proponer la lectura de algunos textos como “distopías purgatorias”.<sup>1</sup> En el caso de la prosa, podemos leer muchos textos del autor irlandés, o al menos sus respectivos mundos objetivos, de manera similar. Hay, asimismo, escritos, como *The Lost Ones/ Le dépeupleur* (1970), cuya descripción del espacio y de las acciones de los personajes se acerca a distopías de manera más evidente. Frente a ello, este texto pretende analizar la cuestión del espacio, tal como del lugar, y del movimiento en dicho espacio, en el ámbito de la poesía del autor. Finalmente, propondremos una discusión sobre la influencia de la distopía también en este género. Algunos interrogantes: ¿Cómo aparecen el lugar y el no-lugar en esta producción poética? ¿Cómo se caracteriza el espacio? ¿Es real o ficticio? ¿Y es posible moverse por este (no-)lugar? ¿El sujeto de los poemas está aislado? ¿Estará confinado? ¿Se puede decir que es un mundo distópico? Estas son algunas de las preguntas que este texto busca intentar responder. Es importante observar que el objetivo de este artículo no incluye analizar la relación de la poesía de Beckett con la obra de Dante Alighieri o con los espacios *post-mortem* por el creados, entonces no hablamos acá del Infierno o del Purgatorio específicamente, ya que no sería posible desarrollarlo a fondo en un único texto. Por lo tanto, tratamos en este texto del análisis del espacio y del movimiento en los poemas seleccionados.

Al estudiar y traducir la poesía de Beckett al portugués, en colaboración con el Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar,<sup>2</sup> pudimos formular algunas hipótesis generales, observando que tales cuestiones fueron analizadas de diferentes maneras en distintas fases de la producción de Beckett. Para guiar la discusión, podemos partir de la lectura de Theodor W. Adorno de la obra de Beckett y sus proposiciones sobre el arte moderno. Para el filósofo, tal como lo considera en su *Teoría Estética* (1970) y en escritos dispersos, el modernismo de principios del siglo XX estaría más asociado a una tendencia al heroísmo en relación con los lenguajes y el hombre. Tras la Segunda Guerra Mundial, otra faceta del modernismo consolidó una literatura que se asocia sobre todo al agotamiento del lenguaje y a la impotencia humana, lo que Beckett realizó con maestría (1970). Raquel Patriota, en un estudio meticuloso de los cambios en la percepción de Adorno del arte moderno, resume la diferencia entre estos dos momentos:

1. No abordaremos en este artículo la cuestión de la relación con el Purgatorio, tal como la obra de Dante Alighieri en general.

2. Profesor en la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP)

En resumen, es posible explicar la literatura del alto modernismo (el modernismo heroico, para usar nuestros términos) como una producción caracterizada por un intento de explotar al máximo la capacidad semiológica de los géneros literarios y el sistema lingüístico. Como ejemplo [...], esta sería la matriz de las novelas de James Joyce [...]. La obra de Beckett, sin embargo, se ubica precisamente en el agotamiento de tal paradigma de dominio sobre la materia, o, como él mismo lo observa, en el agotamiento de la “apoteosis de la palabra” (1984) que se manifestaba en la obra de Joyce. (PATRIOTA: 2021, p. 142)

Además del agotamiento del lenguaje, nos interesa el agotamiento del espacio y del movimiento, que evoca, así, las ideas de no-lugar, confinamiento y/o parálisis – lo que se consolidó principalmente en la literatura de la posguerra. La hipótesis es que, a partir de esos recursos, tal como de otros que expondremos, Beckett construye su compleja estética de la impotencia; es decir, sería desde este marco, de agotamiento del espacio y del movimiento (luego, acción y capacidad de acción del sujeto), que sería posible leer sus últimos textos en aproximación con el género distópico, ya que estos presuponen el aislamiento geográfico, la “estaticidad” – o parálisis –, del tiempo y el fin de la posibilidad de cambio. Es lo que afirma Carlos E. O. Berriel acerca del género de las distopías, definidas en oposición a las utopías: hay una “estaticidad” social, que presupone el fin de la historia, la posibilidad de avanzar o retroceder, y elimina la dimensión empírica del hombre. Esta “estaticidad” social se había fijado precisamente en la materialización de un miedo colectivo (en oposición a un deseo colectivo), exacerbando las tendencias negativas del presente histórico y construyendo un futuro indeseable pero ineludible (2005). Berriel también sostiene que se presupone la enajenación cultural e histórica del territorio imaginario, comúnmente reflejada en el aislamiento geográfico (*ibidem*). En resumen, eso es punto principal que nos lleva a acercarnos a la obra de Beckett a las distopías: los personajes en estado de (semi)parálisis y aislamiento, situados en un mundo devastado o vacío – la pesadilla del fin del mundo y total devastación, alimentada por el período de las Grandes Guerras, especialmente la Segunda Guerra Mundial.

Eso es más evidente en el teatro y la prosa, pero en la tesis *Tradução Comentada da Poesia Pós-Guerra de Samuel Beckett* (VESCOVI: 2020), pudimos analizar este enfoque, a partir del estudio de Bryce (2012). Fue posible estudiar los poemas de posguerra de Beckett, caracterizados esencialmente por la desestabilización de las categorías (original y traducción, lengua, género etc.), a partir del agotamiento y empobrecimiento del lenguaje, buscando una literatura de la no-palabra, como lo elaboró Beckett a partir de la carta a Alex Kaun (1937). Es esa lectura la que deseamos acercarnos a la visión adorniana del modernismo tardío – asociada a la impotencia –, y optamos por discutir aquí cómo se representa y se incorpora esa impotencia en la poesía de Beckett: la caracterización del espacio y la posibilidad de movimiento del sujeto, así como los movimientos plasmados en la propia estructura de los poemas.

En este contexto, el estudio de James Little acerca de los espacios y el confinamiento en la obra beckettiana, *Samuel Beckett in the confined space* (2020), resulta muy esclarecedor. Para Little, Beckett presenta cuerpos en espacios de confinamiento de diferentes maneras en su obra (2020, p. 2), pero hay un cambio significativo en la forma con la que se representa la relación sujeto-mundo: primeramente, escribe sobre espacios confinados, “desde fuera”; después pasa a crear un “arte de reclusión” (2020, p. 4). Little también observa que Beckett, desde el inicio de su carrera, estuvo involucrado en espacios de reclusión. Sin embargo, lo hace, especialmente, desde una perspectiva exterior, y no tiene el espacio del confinamiento como elemento central de sus textos. Es lo que ocurre en *More Pricks Than Kicks*, por ejemplo, en cuya obra Beckett aborda la clausura en dos momentos distintos: la reclusión de los internos en un manicomio y de la langosta en la olla donde la cocinarían (*ibidem*: p. 27). Little también demuestra cómo la separación entre el sujeto y el mundo es relevante para la literatura en cuestión,

y la reclusión permitiría trazar límites entre “dentro” y “fuera” que reflejan la idea de un mundo irreductible (ibidem: p. 2-13). El autor sigue analizando los textos de Beckett, demostrando cómo *Murphy* y *Watt* pasan por un proceso de “inespecificar”, “hacerse vago” [“vaguening”] o desdibujar el nombre de cualquier referente geográfico, literario o histórico (ibidem: p. 57). En otros términos, las referencias al mundo “real” (concreto y comprobable), abundantes en los primeros textos del autor, son cada vez más escasas, y los procedimientos utilizados para representar los espacios y la relación del sujeto con el mundo se van cambiando.

En la literatura de Beckett, el uso de intertextualidad, préstamos y referencias topográficas caracteriza la mayoría de los poemas de su primera fase (en suma, la preguerra), lo que dificulta, y casi codifica, la lectura de estos poemas. El conjunto *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935) consta de trece poemas, cuyo estilo difiere mucho del lenguaje más conocido del autor. Ya se presentan en él el tema del pesimismo, un campo semántico casi macabro, la tematización de la muerte y la enajenación, al igual que la creación de una estética de “recalcitrancia”, por ejemplo. Es lo que se ve en el primer poema, “The Vulture”, que evoca un buitre depredando, en un mundo devastado, los restos de “hambre, cielo y tierra”. El propio título del conjunto (y del último poema) revela un rasgo insólito en la producción tardía de Beckett: hay alusión explícita al mito de Eco y Narciso, narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio (8 d. C.). Asimismo, el último poema y todo el conjunto llevan el mismo título que un cuento anterior, escrito para integrar *More Pricks Than Kicks* (publicado póstumamente), cuyo protagonista es Belacqua – quien, a su vez, lleva el mismo nombre que un personaje en el *Purgatorio* de Dante Alighieri (*Divina Comedia*, ca. 1321).

Además de la intertextualidad, hay alusiones a elementos con equivalentes reales en el mundo: muchos de los poemas del conjunto retratan un paseo, un camino o una deambulación en una ciudad, sobre todo Dublín. Esto sucede con los *Enuegs*, *Sanies* y *Serenas*. El poema “Enueg I” comienza con “exeo in a spasm”, sugiriendo una salida abrupta, que se puede leer como la salida del útero al comienzo de la vida, o simplemente el comienzo de un viaje. También cabría leer este y los demás “poemas-camino” como una alusión al encarcelamiento en la ciudad, incluso una condena a la vida, viendo la muerte por toda parte. A pesar de ello, es importante señalar que esos textos representan un sujeto que circula por el mundo, aún activo, por más que errante y de alguna manera aislado del paisaje. Este es un estrato de movimiento y espacio en los poemas, pero el sujeto que transita por la ciudad también menciona, entre otros, establecimientos simbólicos, que son relevantes para el análisis en cuestión: clínicas, asilos de ancianos, celdas, el útero.

Los poemas “Enueg I”, “Enueg II”, “Sanies I”, “Sanies II”, “Serena I”, “Serena II” y “Serena III”, del mismo conjunto, presentan situaciones como la mencionada, en las que los sujetos deambulan por la ciudad, o al menos los poemas mencionan varios puntos de la ciudad, como se ve a continuación:

- Enueg I: el paseo empieza en la clínica Portobello Private Nursing Home (v. 3); sigue por las calles, mirando el paisaje de canales, montañas y árboles, así como establecimientos específicos, como la posible alusión al asilo de ancianos de Bethlem, cuando Beckett usa el término “mansions”<sup>3</sup> (v. 10); sigue al puente Parnell Bridge (v. 18); luego a unos campos (v. 34); al Jardín Botánico de la ciudad (“Sumatra, the jungle hymen / the still flagrant rafflesia”, v. 47-8); a las colinas de los condados de Fox y Geese (v. 61-2) y Chapelizod (v. 63); Isolde Stores (v. 66); al condado de Kilmainham (v. 69);

3. Little afirma que Beckett usó el término “mansions” para referirse a las celdas/cuartos de los asilos de ancianos, como Boswell (2020, p. 40; 59).

al río Liffey (v. 70); y al encuentro de la ciudad con el mar, por entre los caños que conducen a la playa, vigilados por las gaviotas (v. 71);

- Enueg II: también ubicado en Dublín, menciona el Puente O'Connell Bridge (v. 22); un jardín de tulipanes ("the green tulips", v. 24); y las barcas de Guinness en el canal (v. 26);

- Sanies I: nuevamente en Dublín, la ruta comienza en Portrane, en la costa, mencionando el mar (v. 1); sigue a los condados de Donabate, Turvey y Swords, con mención a sus tristes cisnes (v. 2); una carretera (v. 6); un camino, con mención a alerces en el paisaje (v. 10-14); y Holles Street (v. 50);

- Sanies II: es un camino por París, mencionando el American Bar de la Rue Mouffetard (v. 2-3); un establecimiento de baños turcos en la Grand Mosque (v. 6); el Panteón de París y un anfiteatro en la Sorbonne, con referencia a pinturas de Puvis de Chavennes (v. 10-11); fiordos (v. 16-17); de nuevo al bar (v. 19-21), al mencionar a una camarera, un cuadro, "Dante y Beatriz" (1883) de Henry Holliday, y a un salón (probablemente del bar, v. 30);

- Serena I: es un paseo por Londres, iniciado en British Museum (v. 1); sigue a Regent's Park (v. 3); Zoológico de Londres, con mención a algunos animales, como un mandril llamado George (v. 8-10, 13-18); una colina desde donde se pueden ver los elefantes del zoológico y a Irlanda ("they stare out across monkey-hill the elephants / Ireland", v. 10-11); un desfiladero (v. 12); Primrose Hill y Crystal Palace (v. 21), desde donde se pueden mirar las Islas Afortunadas (v. 20-22); el bosque Kenwood (v. 24, 44); Tower Bridge, que había sido utilizada como prisión y lugar de ejecución (v. 28); el río Támesis (v. 30); una estación para ambulancias acuáticas en Trinity Street (v. 33); Married Men's Quarters, antiguos cuartos para hombres casados (v. 38); la Bloody Tower (v. 39); el Monumento al Gran Incendio de Londres ("Wren's Bully", v. 40); y la casa de Defoe, la única que sobrevivió al incendio (v. 43);

- Serena II: (posiblemente en un sueño) es un viaje por diferentes sitios de Irlanda, mencionando la cordillera de los Twelve Pins en Connemara (v. 14); Clew Bay (v. 17); Croagh Patrick (v. 18); Blacksod Bay, con mención a ballenas que bailan (v. 24); el valle de Meath (v. 29, 49); un camino hacia el mar, una iglesia y el puerto ("a rout of tracks and streams fleeing to the sea / kindergartens of steeples and then the Harbour ", v. 30-33);

- Serena III: presenta una ruta en la ciudad de Dublín, que empieza en el puente Butt Bridge (v. 5); después a Misery Hill, donde se llevaban a cabo las ejecuciones públicas de los criminales (v. 10); Immaculate Heart of Mary Church ("the little purple/ house of prayer/ something heart of Mary", v. 11-13); los faros de Bull y Poolbeg (v. 14); el puente Victoria Bridge (v. 17); Ringsend Road (v. 18); los condados de Irishtown y Sandymount (v. 19); las ruinas de Hell Fire en Mount Killakee, que se pueden ver desde Sandymount (v. 19); el condado de Merrion, donde un día hubo un castillo medieval (v. 20); Booterstown, a la que llama Bootersgrad (v. 23); Blackrock (v. 26); y la marea (v. 24).

Por supuesto, muchas de las referencias y alusiones no son evidentes, de manera que solo es posible identificar todas (o la mayoría) cuando se conocen las ciudades mencionadas y por medio de una investigación en línea; leyendo comentarios y notas de críticos de Beckett; tal como en su correspondencia, sus biografías y diarios íntimos. No obstante, en la obra abundan referencias topográficas, a lugares entre los cuales existen distancias coherentes para caminar o pedalear. Hay, además, menciones a artistas, pensadores y obras de arte en los poemas –no necesariamente incluidas en la lista anterior–, como es el caso de "Whoroscope" (1930). En esta obra, hay una reflexión sobre el tiempo a partir de hechos históricos y biográficos de la vida de René Descartes, que incluyen alusiones a

los movimientos estudiados por el filósofo, como el movimiento pendular y la cuestión del movimiento relativo, su intento de comprobar la existencia del dios cristiano, y su discusión sobre los sentidos, en que argumenta con Antoine Arnauld “que la visión, el olfato, el paladar y la audición serían modificaciones del tacto, y que todos los sentidos humanos producirían las sensaciones mentales” (SISCAR; VESCOVI: 2022, p. 271). También hay alusiones a varios otros personajes, como Galileu Galilei, físico y astrónomo, e su padre, que era compositor y músico, Pierre Gassendi con su trabajo sobre movimientos de los soles, Descartes con su trabajo sobre avalanchas, William Harvey e su trabajo sobre la circulación sanguínea e indirectamente Santo Agostinho, cuándo Beckett mezcla las frases “*si enim fallor, sum*” con “*fallor, ergo sum*” (de Descartes). Todo esto pone en destaque la cuestión del movimiento y explicita el uso de las alusiones por Beckett para crear movimiento en el texto, siempre utilizando el “fuera del cráneo” para proponer el poema.

Teniendo en cuenta que la primera fase del modernismo, como observa Adorno, es la del modernismo heroico, sería difícil no recordar que este período de dominio absoluto de las técnicas de escritura en literatura estuvo muy bien representado por James Joyce –quien fue mentor de Beckett y su inspiración en la fase de los poemas mencionados. Estos hacen eco del viaje de Leopold Bloom por Dublín, en *Ulysses* (1922), de modo que, aunque las construcciones de Beckett se dirigen hacia otros temas y otras formas, llevan consigo la misma capacidad del hombre para moverse por el mundo, que desvanece en sus escritos tardíos. Esto queda evidente en *More Pricks Than Kicks* (1934), cuándo Beckett crea un libro –el primero– que narra la vida de un joven en sus trayectos habituales hasta su muerte: a las clases de italiano, paseando por la ciudad, etc. Lo que se pasa después de morir se queda en el texto *Echo's Bones*, que fue publicado apenas póstumamente.

Es en la posguerra cuando se notan los cambios más profundos, pero, evidentemente, hay variaciones y matices en la representación del sujeto y el espacio en todas las fases de la literatura beckettiana. Es sobre todo partir de 1937, con las primeras creaciones en francés, que se empiezan a ver poemas con menos alusiones externas e internas explícitas, como el conjunto “POÉMES 37-39”. Asimismo, hay poemas como “Arènes de Lutèce”, acerca de un anfiteatro romano encontrado en París durante una obra en la Rue Monge (escrito entre 1937 y 1939; publicado en 1946). Tras la Segunda Guerra, los poemas de Beckett, con algunas excepciones, ya no tienen referencias explícitas. Marcan esta transición los dos primeros poemas publicados por el autor después del final de la guerra, en 1945 y 1946: “Saint-Lô” y “Antipepsis”, respectivamente. Ambos dialogan con hechos reales vividos por Beckett durante la guerra, pero las alusiones ya se desdibujan. En “Antipepsis”, el autor se refiere a episodios que vivió durante el período en el que trabajó para el Hospital de la Cruz Roja en Irlanda, mencionando el parque St. Stephen's Green, en Dublín, donde estaba el cuartel-general de la Cruz Roja, y las idas de irlandeses a prostíbulos en la región. “Saint-Lô”, por su parte, ya en el título se refiere al lugar donde Beckett trabajó para la Cruz Roja Irlandesa, en Normandía, y entra en el escenario de las ruinas, al situar el río Vire (que atraviesa la región) como imagen inicial del poema. La excepción estaría en los *Mirlitonnades* (1984), en que se mencionan el Tánger, el Cimetière Saint-Andre, la ciudad de Stuttgart y la Calle Neckar; pero no hay, en cualquier de los poemas en lengua inglesa, incluso en los *Mirlitonnades in English* (1981-1987) mención o alusión directa a locales como se pasa en los poemas de la primera fase. Por lo tanto, se mantiene la hipótesis de que las menciones se van desvaneciendo, principalmente en los poemas en inglés.

Tras la publicación de estos poemas, el proyecto de Beckett de escribir una literatura del agotamiento y de la no-palabra empieza a volverse cada vez más evidente. Como ya se ve en “Saint-Lô”, las imágenes espectrales y el ambiente de ruinas cobran espacio, y lo que se enfoca cada vez más es un movimiento mínimo o redundante, una imagen

casi-inmóvil, un escenario vacío – y un sujeto aislado, incluso aprisionado. Aunque el cambio no es lineal y definitivo, es interesante observar qué movimientos están presentes en esta otra fase de la poesía de Beckett.

Según Lawrence Harvey, en *Samuel Beckett: Poet & Critic* (1970), los recursos más utilizados por Beckett en poemas anteriores fueron préstamos, la intertextualidad, con referencias externas e internas a la obra, la abundancia de topónimos, los juegos de palabras y el uso de palabras inglesas de origen latina para la creación de textos herméticos (1970, p. ix; 42), que representan sujetos que caminan, o deambulan, por las ciudades y por el mundo. En los poemas posteriores a 1946, cobran espacio otros recursos, como la exploración del movimiento mínimo y redundante, incluso la parálisis, así como el uso de repeticiones y la preferencia por palabras y versos más breves y concisos, explorando todavía la polisemia de varios términos y la sonoridad. Para Harvey, ya veíamos el “movimiento relativo” de Descartes como un concepto importante en la primera poesía de Beckett, dado que el hombre se mueve, pero no se mueve, no llega a ninguna parte (ibidem: p. 15), pero eso se configura de una manera diferente a partir de 1946. Los temas de la soledad y el confinamiento, además del tono morboso, siguen siendo explorados, pero de manera que los sujetos representados realicen movimientos mínimos, repetitivos e inútiles, y los poemas incorporen movimientos que vuelvan a su punto de partida, como movimientos circulares, pendulares y, quizás, en espiral. Es lo que se ve en “The Downs” (1989), “thither” (1976), “Roundelay” (1976), “something there” (1975) y “Comment dire / what is the word” (1989).

Deleuze, en el epílogo de *Quad* (1980/84), subraya la relación entre el agotamiento y las formas de ocupar el espacio en la obra de Beckett. En primer lugar, diferencia el “agotado” del “cansado”, afirmando que este último ya no tiene posibilidad subjetiva, de modo que no queda ninguna posibilidad objetiva – pero sigue habiendo posibilidad objetiva, porque no es posible realizar todo lo posible – mientras el primero ha agotado todo lo posible (1992, p. 57). Después enumera cuatro formas de agotar lo posible: “formar una serie exhaustiva de cosas, detener los flujos de voz, extenuar el potencial del espacio, disipar la potencia de la imagen” (ibidem, p. 78). En los poemas, esta tercera forma de agotar lo posible se manifiesta como se indica a continuación: al crear sus mundos, Beckett reduce el mundo posible, limita el “campo de visión” del lector y del sujeto representado en el poema; al reducir, desdibujar e inespecificar este espacio, lo circunda de vacío. La acción posible, sin embargo, es extremadamente limitada, y, ya que el enfoque es mínimo, hay pocas posibilidades de movimiento, y el mundo parece ya agotado por este sujeto condenado a una acción mínima, repetitiva y redundante, que no permite ningún cambio.

Eso es lo que podemos verificar en la mayoría de los poemas escritos entre 1946 y 1989:

“The Downs”: incluye varias repeticiones con alteraciones estructurales repetidas, evocando, así, el paso del tiempo y de las estaciones en un lugar casi determinado, los valles. Todavía persiste el movimiento del sujeto, sea hacia la tienda, sea al borde del precipicio, de vuelta a la tienda, de vuelta al borde del precipicio; hay una observación del mundo alrededor, como el invierno y el verano, el día y la noche, la nieve o la espuma del mar, un puente; y hay un acompañante (impreciso), que desaparece. En este caso, ya se puede notar cómo las referencias son mucho menos explícitas y los versos mucho más concisos y enigmáticos. Aquí el sujeto ya no vaga según la suerte o el deseo, como podría suponerse en los poemas de *Echo's Bones and Other Precipitates*, sino que parece condenado a ese viaje de ida y vuelta – parece no tener elección;

4. *Quad* fue una obra de teatro escrita por Beckett (para televisión) en la que cuatro actores recorren obligatoriamente el contorno y las diagonales de un cuadrado.

“thither”: más conciso que el anterior, su movimiento también es pendular, y consiste en un viaje de ida y vuelta. También hay referencias a la vegetación (los narcisos, v. 5, 10) y al mundo exterior real, como la relación entre la floración de primavera en marzo en el hemisferio norte (v. 5-10), pero eso se hace de una manera mucho más sutil, y el movimiento parece tener relación mucho más con el tiempo (como en “The Downs”) que con el espacio. En el caso del espacio, tenemos un (posible) lamento que se escucha a lo lejos (“a far cry”, v. 2, 14), delimitando una porción de espacio en la que hay un “acá” y un “allá” (“thither”, “then there”, “thence”), y es con el juego de palabras y la exploración de versos breves y ambiguos, con términos y versos polisémicos, que se produce esta doble proposición de un movimiento en el tiempo y en el espacio, sin el sujeto que enuncia salir de su lugar: parece sólo observar, pudiendo aceptar este movimiento y los cambios del entorno (el ruido y el tiempo que van y vienen). La sensación de un sujeto parado frente al mundo es cada vez más evidente;

“Roundelay”: retrata a un individuo en una playa, caminando, pero el recorte del poema limita el lector a apreciar solo un momento de ese caminar, cuando el sujeto deja de caminar y después vuelve al movimiento; es un fragmento de tiempo y del espacio. El movimiento en este poema es plasmado por su estructura, por medio de repeticiones de versos cortos, mientras que se evocan una continuidad, por la aliteración del sonido de la “s”, y una circularidad, por las asonancias de los sonidos diptongales asociados al “redondo”, “round”. La circularidad de las vocales, sumada a la sibilancia de los sonidos consonantes, evoca, así, al mar, que no deja de moverse en su eterno viaje de ida y vuelta a la arena. El poema incorpora el “ida y vuelta” al constituir una estructura espejada, casi simétrica, en la que el “clímax” es precisamente la parálisis, la “estaticidad”, el momento en el que el individuo que camina se detiene, frente al mar;

“something there”: enfoca una cabeza que se ve a lo lejos, “allá afuera” [“out there”], y luego el momento en el que un ojo saltón parpadea. Como en tres actos, el poema evoca este mismo “ir y venir” que trae el ojo abierto; el parpadeo como “clímax” o punto de inflexión del movimiento, y nuevamente el ojo abierto – ahora el momento en el que la vida se desvanece. Ese texto, a su vez, lo escribió en conjunto con el francófono “Hors crâne”, que toma como objeto la misma imagen, pero utilizando la *terza rima* y mencionando explícitamente a Bocca degli Abati, un florentino (que luchó con los güelfos en el siglo XIII) colocado por Dante en el *Infierno* con los traidores sobre el hielo de Antenora;

“Comment dire”/ “what is the word”: este(s) poema(s) incorpora(n) varios intentos fracasados de enunciación, “idas y vueltas” o vueltas alrededor de la palabra buscada – y no alcanzada. Las repeticiones y combinaciones dictan el *modus operandi* del poema, y el contenido es la búsqueda del modo de decir, en francés, o de la palabra, en inglés. Sin embargo, no hay alusión al mundo exterior, salvo la palabra no alcanzada, y todo el poema parece transcurrir en el ámbito de la soledad de un sujeto que habla, o piensa, solo, en busca de una palabra o manera de decir (algo). No hay nada alrededor, y no hay posibilidad de avanzar: el sujeto enunciador se queda allá, intentando e intentando encontrar la palabra, sin éxito, y es incapaz de seguir en el discurso, en el pensamiento, en la vida. No hay interacción con el mundo, sólo de sí mismo con el propio pensamiento, con la propia memoria, que falla y no recuerda. La enunciación es también tan repetitiva que casi simula balbuceos o tartamudeos, haciendo desaparecer el sentido de lo que se dice. Salvo el pensamiento y el metalenguaje, todo está suspendido; hay ritmo, sonoridad, preguntas, intentos, enunciación, quizá algún movimiento, pero no hay logro ni progreso, no hay respuesta, no hay referentes.

El último poema, de este modo, es emblemático en la producción tardía de Beckett, que subraya el vaciamiento de las palabras y de la escritura y propone el agotamiento del lenguaje. Se puede observar, en los poemas abordados, que hay movimientos cortos,

redundantes y repetitivos, representados por el texto y plasmados en su forma. El sujeto representado todavía se ve distante del mundo, pero mucho más aislado que los sujetos de *Echo's Bones and Other Precipitates*, por ejemplo, ya que acá está solo, en un mundo (o espacio) mínimo, irreconocible e irreductible. Esto también evoca el espacio de la mente, dado que esta también parece no poder avanzar ni recuperar o cambiar nada. Además, el lenguaje encarna la impotencia (o el fracaso), pues no alcanza el mundo material extralingüístico y no permite que el sujeto lo alcance, mientras que se repite y crea una estructura redundante – desde luego, vacía.

La suspensión de (casi) todo, en el último poema, implica el vaciamiento del espacio y del mundo, de modo que sólo queda el cuerpo – o la mente – del sujeto que enuncia el poema. No hay tiempo, no hay espacio, no hay movimiento, no hay historia; prácticamente no hay memoria, y la mente misma asume el único movimiento presente en el poema, pero también un movimiento redundante, circular y repetitivo en el mundo inmaterial, en la subjetividad – el cuerpo, se supone que esté estático. Sin mundo, tiempo, espacio, historia y referentes recuperables (referencias que dan garantías y seguridad al hombre occidental del siglo XX), se materializa la pesadilla colectiva de destrucción total y soledad absoluta:

[...] así como el parloteo evoca el silencio, el movimiento redundante evoca la ausencia de movimiento. De este modo, el hombre sólo puede intentar decir la imposibilidad de toda comunicación o relación humana, y no lo logra. Por lo tanto, la realidad estática ilustrada por las diversas producciones de Beckett constituye un reflejo de las realidades distópicas. Se parte de la devastación de la humanidad para construir el “no-lugar” donde se encuentra el hombre: ya no hay tiempo ni espacio, ya no hay vida ni cordura, sólo queda el hombre, aislado en sí mismo y en el vacío, enajenado de toda posibilidad de cambio. La muerte es inminente, pero no se materializa, porque sin el tiempo todo está suspendido, la muerte se niega negando el tiempo. Por eso, su aspecto distópico también agota la historia, y ante la necesidad de expresarse y alcanzar el otro, esto es lo que se debe decir (Vescovi: 2020, p. 41).

Se puede decir, consecuentemente, que, en la poesía, la estética del empobrecimiento, del vaciamiento y del agotamiento también crea, como en los demás géneros producidos por Beckett, espacios empobrecidos, vacíos y agotados, que evocan la pesadilla del siglo XX y, así, espacios distópicos. Eso parece estar reforzado por la representación de sujetos impotentes, incapaces de grandes logros, comunicación y acción, lo que se traduce en la redundancia y repetitividad de los breves movimientos realizados en los poemas. La propia construcción de una obra bilingüe, autotraducida y sin géneros bien definidos, ya la pone en diálogo con la idea de no-lugar, como propusimos en la tesis *Tradução Comentada da Poesia Pós-Guerra de Samuel Beckett* (2020). Y si el tema de los géneros literarios es fundamental para la estética del agotamiento de la que estamos hablando, es relevante comprender, desde luego, hasta qué punto la producción de Beckett puede dialogar con las distopías – el estudio, aún en curso<sup>5</sup>, ha resultado provechoso.

Sería esta producción posterior a 1946, por lo tanto, cada vez más cercana a lo que Adorno describe al analizar el modernismo tardío, expresado en la prosa y el drama de Beckett, en comparación con el modernismo heroico, asociado a Joyce. Beckett constituye su propia voz explorando el agotamiento y el silencio, alejándose del llamado heroísmo y explorando la impotencia, el fracaso. El espacio, de manera similar,

5. Aún queda mucho por ampliar y analizar en esta investigación, como la relación con los espacios *post-mortem* de la *Divina Comedia*, las nociones de superficie y profundidad en los espacios, los ecos del espacio físico del teatro y la relación metafórica con el aprisionamiento en el cráneo, en la mente – y las consiguientes posibles aproximaciones con la memoria y la locura.

está cada vez menos caracterizado o incluso mencionado en los poemas en cuestión, y el movimiento de los sujetos retratados es cada vez menor, desde un paseo hasta un parpadeo. El espacio-tiempo también se disminuye, inespecífica y desdibuja, aunque no cese por completo, y este deterioro de la posibilidad de salir de un ciclo muy paralizante permite mirar el recorte como una poesía un tanto distópica, o que al menos trata con el tiempo y el espacio de manera similar, si consideramos la forma de Beckett de utilizar los géneros y los medios. Lo que acá se explora de la distopía es el fin de la historia, la condena a una eterna repetición de un escenario negativo – o vacío – (por la suspensión del tiempo) y la casi absoluta impotencia del sujeto ante este mundo. Se despoja la existencia de su carácter social, histórico y cultural. El lenguaje, por ello, está condenado al fracaso, de modo que el sujeto está cada vez más encarcelado en sí mismo, sin contacto con el mundo y con el otro – aislado, como Bocca confinado en el hielo del *Infierno*, condenado a sí mismo.

## Bibliografía

- » Adorno, Theodor W. (2003). *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34.
- » Adorno, Theodor W. (2008). *Teoria Estética*. Edições 70.
- » Beckett, Samuel. (2012). *The Collected Poems of Samuel Beckett*. New York: Grove Press.
- » Beckett, Samuel. (2016). *The Letters of Samuel Beckett: Volume I: 1929-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Berriel, Carlos E. O. (2005). Utopia, Distopia e História. *Editorial da MORUS – Utopia e Renascimento*. 2, p. 4-10. <[https://www.unicamp.br/~berriel/arquivos/berriel\\_prod\\_3.pdf](https://www.unicamp.br/~berriel/arquivos/berriel_prod_3.pdf)>.
- » Bryce, Eleanor. (2012). Dystopia in the plays of Samuel Beckett: Purgatory in play. *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO, set. 2012. Disponível em: <<http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/litterature-britannique/dystopia-in-the-plays-of-samuel-beckett-purgatory-in-play>>. [10/6/2019].
- » Deleuze, Gilles. (1992). L'Épuisé. In: *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- » Deleuze, Gilles. (2010). O esgotado. In: *Sobre Teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar.
- » Harvey, Lawrence E. (1970). *Samuel Beckett: Poet and Critic*. New Jersey: Princeton University Press.
- » Little, James. (2020). *Samuel Beckett in Confinement: Historicizing Modernism*. London, New York: Bloomsbury Publishing.
- » Patriota, Raquel. (2021). *Theodor Adorno e a construção do modernismo artístico*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP: 2021.
- » Vescovi, Gabriela G. (2020). *Tradução Comentada da Poesia Pós-Guerra de Samuel Beckett*. Dissertação (mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

