

## Revista Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XXe et XXIe siècles

nr. 60, diciembre 2015.

Samuel Beckett. *Companie, Mal vu mal dit, Cap au pire.*

Lille: Presses Universitaires du Septentrion.



Elina Montes

Universidad de Buenos Aires

*Roman 20-50* es una reconocida revista académica de *Septentrion*, emprendimiento editorial vinculado a la Universidad de Lille (Francia) que, desde 1986, reúne artículos de especialistas de destacada trayectoria, en números monográficos dedicados a dos o más novelas o escritos en prosa de un único autor, en idioma francés. La entrega de diciembre de 2015 (nº 60 de la publicación) está consagrada a la que pasó a denominarse “segunda trilogía” de Samuel Beckett, integrada por las obras *Compagnie, Mal vu mal dit y Cap au pire* (*Compañía, Mal visto mal dicho y Rumbo a lo peor*<sup>1</sup>).

Los colaboradores de este número –que desarrollan su tarea docente y de investigación en universidades de Francia, Australia, Japón, Estados Unidos, Bélgica y Países Bajos– analizan los tres textos beckettianos siempre a la luz de la entera producción del autor. Los primeros cuatro ensayos están dedicados al análisis de las tres obras en su conjunto, aceptando o bien impugnando la decisión, primero editorial y luego crítica, de reunir las bajo el nombre de “segunda trilogía”. Los restantes seis artículos se enfocan en los relatos por separado y recorren gran parte de los aspectos señalados por la crítica en los últimos años. A continuación ofrecemos un resumen de lo desarrollado en los ensayos, cuya lectura integral reviste especial interés para los investigadores que deseen profundizar sobre el tema y actualizar los marcos teóricos de referencia.

Van Hulle, en “‘plus loin ne se peut’. Beckett et la genèse de *Nohow On*”<sup>2</sup>, parte de la idea de autografía propuesta por H. Porter Abbott<sup>3</sup>, con el fin de tomar distancia de quienes han sugerido que la escritura de Beckett está teñida de un marcado sesgo

autobiográfico y han producido un aparato crítico consecuente con las relaciones entre arte y vida. Van Hulle expone la tesis de su artículo en los siguientes términos: “lo *autógrafo* –tomemos la palabra en su sentido más literal: texto escrito por la mano de Beckett, y constantemente reescrito por él: es el sentido de *auto-graphein*–, lo *autógrafo* es parte integral [de una estética entendida como *work in progress*]” (13, la traducción es mía). De la mano de este concepto, Van Hulle emprende una crítica genética de los tres escritos que componen la segunda trilogía, rastreando ecos, repeticiones y variaciones de motivos anteriores que ahí concurren.

En “Entendre, Voir, Fabuler –une trilogie”<sup>4</sup>, Bruno Clément objeta la decisión de los editores anglosajones de reunir las tres obras en un único volumen, en clara oposición a la voluntad del autor. Del mismo modo cuestiona que se las haya denominado “segunda trilogía”, puesto que, a diferencia de la primera, los textos que la componen no han sido escritos originariamente todos en el mismo idioma y –por añadidura– sus técnicas narrativas difieren por completo. Clément intenta, además, tomar distancia de estudios críticos que insisten en situar estas obras bajo el rótulo de una estética del impedimento que; señala que, aunque el mismo haya sido sugerido por el mismo Beckett en la década de 1950 y en ocasión de la primera trilogía, toda parálisis e imposibilidad fueron desmentidas luego por una producción ulterior “que rivalizaba en invención y virtuosismo, que desmentía [...] lo que la crítica ha leído como textos sin continuación posible”. Desestimando ese enfoque, el análisis propuesto por Clément para los últimos escritos en prosa de Beckett se centra en el relevamiento de determinados recursos retóricos y poéticos que otorgan protagonismo a la voz, al ojo y a la imaginación: “[e] oído, entonces –lo que escucha. El ojo, entonces –lo que ve. Y la intriga que teje su colaboración precaria y aleatoria. Esos son los tres

1 Títulos de las versiones al español publicadas por Anagrama, Tusquets y Lumen, respectivamente.

2 “más allá no se puede”: Beckett y la génesis de *Nohow On*” [que es el título bajo el cual se publicaron en inglés los tres relatos”].

3 En *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*. Ithaca: Cornell UP, 1996.

4 “Comprender, Ver, Fabular –una trilogía”

términos que elijo observar e interrogar, por ende intentaré pronunciar su implicación en el proceso creativo” (32). El desarrollo novedoso y atractivo de Clément privilegia la prosopopeya, la hipotiposis y la epanortosis como las figuras retóricas rectoras en cada relato, y en tanto soporte de una discursividad fuertemente especulativa. La primera de las figuras primaria en *Compagnie*, donde la voz adquiere estatura de personaje; la segunda en *Mal vu, mal dit*, ahí donde la descripción acentúa su carácter de “pintura o escena viviente”; la última en *Cap au pire*, puesto que su propósito sería “volver sobre lo ya dicho, para reforzarlo”.

En “Une trilogie de soi à soi, *soi-disant*”, Solveig Hudhomme considera las tres obras en conjunto resaltando características similares que producirían lo que denomina “un juego de espejos”. Hudhomme piensa estos relatos como culminación de una serie en la que, primero, se produce la expulsión del héroe (novelas hasta la década de 1950); luego se constriñe a los personajes a ámbitos geométricos y opresivos (década de 1960), para finalmente diluir las referencias externas. Apuntando, finalmente, a la consistente alusión en Beckett a la obra de Dante, el crítico invita a reparar, por un lado, en la creación de atmósferas en las que prima la oscuridad y la sensación de descenso catabático que sugieren una inmersión en la interioridad. Por otra parte, la elección de una sintaxis neutra como estrategias para “neutralizar la dimensión comunicacional” remitiría a un repliegue del yo en el diálogo consigo mismo.

El ensayo de Sjeff Houppermann coloca las tres obras bajo la égida iconográfica de la Pasión crística y propone concebirlas como si estuviesen dispuestas en un tríptico con resonancias religiosas. Podríamos reconocer, entonces, las imágenes de la caída y las del duelo, pero repararíamos en que la utopía de la Resurrección ha sido reemplazada por el desgarró y la desesperanza. “*Ci-gît...une trilogie. Encore*”<sup>5</sup> inserta los relatos en una tradición mítica y bíblica que promueve una emotividad firmemente vinculada con determinados motivos. Las caídas, en *Compagnie*, combinan un declinar que es, a la vez, literal y existencial y que movilizan los recuerdos y las pérdidas. En *Mal vu, mal dit*, se señala el lugar central que ocupa el cementerio en la descripción, así como una metamorfosis de la anciana en piedra, aspectos que acentúan la idea de lo espectral y del trabajo del duelo. *Cap au pire* vendría a completar lo que Houppermann denomina el camino hacia “una pendiente de la caída sin fin y [una] petrificación definitiva”, resaltando, a la vez, el carácter paródico-trágico que

<sup>5</sup> “He aquí...una trilogía. Nuevamente”.

es necesario reponer en las imágenes, “a la manera de Francis Bacon o de El Greco”.

Pasando ahora a los análisis individuales de las obras, en “Les survivances de l’humour dans *Compagnie*”<sup>6</sup>, Yann Mével recupera con acierto una tradición crítica que tiene en Ruby Cohn, Geneviève Serreau, Carla Locatelli y Bruno Blanckeman los nombres más salientes, y que ha examinado los efectos y recursos cómico en la obra de Beckett. Mével releva, en el texto que elige considerar, las múltiples estrategias de un humor que, puntualiza, tiene como principal blanco la razón, y opera a través de la distorsión, el grotesco, el asomo satírico y burlesco y los juegos de palabras.

Chiara Montini –por su parte– echa nueva luz a los estudios sobre el bilingüismo en Beckett con “L’impossible récit. L’autobiographie au miroir de l’autotraduction (*Company/Compagnie*)”<sup>7</sup>. Partiendo de la noción de “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune, Montini analiza el desdoblamiento imaginario de una “voz que le habla a una segunda persona” en las versiones inglesa y francesa de la obra de un Beckett que –una vez más– se constituye en traductor de sí mismo. Se produce, entonces, un diálogo que parodia la autobiografía y en el que la intrusión de la tercera persona adquiere el estatuto, en inglés, de “*cankorous other*”. Retomando estudios ya canónicos<sup>8</sup> y aludiendo a la cuestión del multilingüismo en otros autores<sup>9</sup>, Montini analiza más particularmente en Beckett, y de manera menos transitada, la relación entre memoria, ficción autobiográfica y auto-traducción. El señalamiento del caso particular de Vladimir Nabokov, quien había acusado incurrir en “*amnesic defects*” al escribir en un idioma diferente al de su lengua madre, encierra una enorme potencialidad, si pensamos que “la escritura en una lengua extranjera había alterado [en Nabokov], más aún obliterado los recuerdos”. ¿Qué se pierde, entonces, en el pasaje de una lengua a otra, más allá del ajuste obligado de plegarse a otras expresiones consensuadas, sonidos y juegos lingüísticos? Montini sugiere que, luego de verificar las sucesivas substituciones del “yo” con el “tú”, de comprobar las variaciones entre las versiones y de sortear las múltiples incertidumbres con respecto a los sucesos, comprobamos que es la “lengua la que toma distancia de ese imposible relato autobiográfico, creando una suerte de relato dentro

<sup>6</sup> Las supervivencias del humor en *Compagnie*”.

<sup>7</sup> “El relato imposible. La autobiografía en el espejo de la autotraducción (*Company/Compagnie*)”

<sup>8</sup> Me refiero a *Beckett et le psychanalyste* (1996), de Didier Anzieu, “Le Silence de Babel”, en *Samuel Beckett* (1976), de Erika Ostrosky y *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work* (1988), de Brian T. Fitch.

<sup>9</sup> Como es el caso de Elías Canetti, Ariel Dorfman, Eva Hoffman, Agota Kristof y Vladimir Nabokov.

del relato, que es el de la interacción entre idiomas” y que, en definitiva, revelaría las posiciones y construcciones del sujeto en ambas lenguas.

En el primero de los textos dedicados a la segunda de las obras, “*Mal vu mal dit*, monument de mémoire”<sup>10</sup>, Martin Mégevand propone un abordaje desde la perspectiva de los estudios sobre memoria cultural<sup>11</sup>. Aunque Mégevand es consciente de los profusos señalamientos de las intertextualidades entre los escritos de Beckett y el poema de Dante, sugiere, sin embargo, que en este relato el autor irlandés está operando una *ars memoriae* a la manera de lo que el florentino hizo en la *Divina Commedia*. El intento de interpretar el valor simbólico y alegórico de las imágenes en una articulación entre historia cultural y personal de Beckett no alcanza a la hora de justificar una hipótesis que sugiere que *Mal vu mal dit* debe considerarse como “la recapitulación” de las “múltiples alusiones bíblicas, literarias y plásticas convergentes”.

Nathalie Barbert, en “*Mal vu mal dit*: une fusillade de ‘symecopes’<sup>12</sup>” sugiere abordar la obra en el diálogo que las imágenes creadas establecen con diferentes momentos de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, en fragmentos textuales a los que el mismo Beckett aludiera en su ensayo sobre el novelista francés de 1930. Barbert recupera algunos de los motivos señalados por Houppermann en lo que esta obra de Beckett tiene de “pequeña parábola iconoclasta que retoma [...] el relato post-pascual” en la figura de la mujer, la casa desierta y el entorno pedregoso, que remedan la visitación al sepulcro vacío. Los ecos de las referencias bíblicas y las alusiones proustianas condensan y potencian el carácter fantasmal de las “secuencias de aparición / desaparición” de la anciana mujer, como de las series espectrales que el ojo entrevé, ve mal o no puede ver, y que confieren al texto una “dimensión solemne y onírica (órgano visual, ojo de la imaginación, no podemos decidirlo)” que remite al dolor por la pérdida o por la desaparición.

“*Cap au pire*, Parménide et la limite”<sup>13</sup>, de Anthony Uhlmann es un texto complejo que analiza la obra de Beckett a la luz de tres marcos simultáneos de referencia: un fragmento de Parménide que el autor

irlandés había comentado, en su juventud y durante su estancia en la ENS de París, con un amigo; el diálogo *Parménides* de Platón y el ensayo de Alain Badiou “Ser, existencia, pensamiento: prosa y concepto” (1998)<sup>14</sup> sobre *Cap au pire*. Luego de repasar las diferentes posiciones a lo largo del diálogo platónico y las paradojas que ahí se presentan acerca de la concepción de lo uno, el ser, el no-ser, lo finito y lo infinito, Uhlmann pasa a presentar su principal objeción al análisis de Badiou, ahí donde el filósofo francés prefiere subsumir la noción de nada a la de vacío (que opone a la de penumbra). Según Uhlmann esta decisión teórica restaría fuerza a las tensiones esenciales entre ser y no-ser, existencia y no-existencia e, incluso, entre vacío y penumbra.

El último ensayo de la serie propuesta por los compiladores de la revista, “Entre lettre et sens: Badiou traducteur de Beckett (*Cap au pire*)”<sup>15</sup>, resulta ser un excelente análisis de Jean-Michel Rabaté de las interpretaciones que Alain Badiou hizo de la obra de Beckett en general en su libro *Beckett, l’incroyable désir* (1995)<sup>16</sup> y de *Cap au pire* en particular, en el ensayo al que también alude Anthony Uhlmann y que comentamos más arriba. Rabaté incorpora a su análisis la obra de Andrew Gibson, *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency* (2008), y, mientras celebra la intuición de Badiou al proponer diferentes etapas en la creación beckettiana<sup>17</sup>, lamenta que el filósofo no haya tomado en cuenta las diferencias entre el original en inglés (*Worward Ho*) y la versión francesa a cargo de Édith Fournier (*Cap au pire*). En efectos, Beckett abandonó la idea de hacerse cargo él mismo de la traducción de este relato, que consideraba una tarea casi imposible.

No queda sino elogiar el esfuerzo editorial de *Roman 20-50* al proponer el diálogo entre los autores convocados. Queda, sin embargo, notar que la tendencia general de los artículos es eludir un debate más abierto e interdisciplinario, optando por ceñirse a un corpus crítico y teórico más ajustado de “estudios beckettianos”.

10 “*Mal visto mal dicho*, monumento a la memoria”.

11 Menciona particularmente el de Astrid Erll, *Memory in Culture*. New York: Palgrave, 2011.

12 Errónea pronunciación de la palabra “sincopes” por parte del director del Gran Hotel de Balbec que comunica a Marcel –en *En busca...*– que la abuela había tenido “symecopes”. El episodio es retomado por Beckett en su *Proust*. El título del ensayo de Barbert en español sería “*Mal visto mal dicho*: una fusillada de simecopes”.

13 “*Hacia lo peor*, Parménides y el límite”.

14 Publicado en *Pequeño manual de inestética* (Buenos Aires: Prometeo, 2009).

15 “Entre la palabra y el sentido: Badiou traductor de Beckett (*Cap au pire*)”

16 Publicado en español bajo el título *Beckett, el infatigable deseo* (Madrid: Arena, 2007).

17 Badiou propone un primer momento hasta la primera trilogía, luego, un período de “silencio y balbuceo” alrededor de *Textos para nada*; le seguiría un nuevo minimalismo, centrado en *Cómo es*, y un último período de desbloqueo y de pasaje a una nueva etapa que culminaría en la segunda trilogía