

Conociendo a Beckett

SOLANGE HEFFESSE
(UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES – ARGENTINA)



Reseña de Margarit, Lucas, *El monólogo mudo. En torno a la obra de Samuel Beckett*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones Atuel, 2023, 344 pp.

Recibida el 20 de diciembre de 2023 –
Aceptada el 4 de febrero de 2024

La multifacética obra de Samuel Beckett no ha cesado de convocar al día de hoy el interés y la pasión de académicos y artistas por igual. Su influencia en cuanto a la renovación de los paradigmas estéticos tradicionales –narrativos, críticos y escénicos– es notable e imborrable en el campo cultural actual de nuestro país y del mundo. Tan fragmentaria como inabarcable, su obra toma la imposibilidad de decir y de representar la realidad, el desorden y la confusión que reinan en la vida, como germen de escrituras que ponen de manifiesto el artificio propio de la literatura, mostrando por esa vía su fracaso inherente, en busca de aquella nada que se ocultaría “detrás” del velo de las palabras. Publicado a mitad del año 2023 por Ediciones Atuel con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, el volumen crítico que aquí reseñamos condensa los resultados de una labor de 30 años dedicados a investigar, comprender y explicar, sin aplanar, los vericuetos y complejidades presentes en la obra de uno de los escritores más relevantes del siglo XX.

Su autor es Lucas Margarit: Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesor en la cátedra de Literatura Inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, donde ha dictado numerosos seminarios. Participa en la publicación especializada *Beckettiana* desde su primer número en 1992, y actualmente la dirige junto a María Inés Castagnino. También dirige la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas de la UBA. Su tesis doctoral estuvo dedicada a analizar la poesía de Samuel Beckett. Realizó una estancia de investigación en la Universidad de Reading (donde se encuentra el archivo más importante de manuscritos y documentos originales donados por el propio Beckett), que resulta en la impronta filológica de

sus investigaciones. En su investigación post-doctoral se dedicó a estudiar el problema de la traducción y la auto-traducción en la poesía del mismo autor. Margarit es uno de los referentes indiscutidos en la materia en nuestro ámbito. A lo largo de su trayectoria, publicó ensayos, artículos y libros de poesía. *El monólogo mudo* reúne una selección de sus trabajos –en algunos casos, actualizaciones de trabajos ya publicados; en otros, conferencias inéditas hasta el momento– que logra dar a le lector curioso y a le especializade una visión de conjunto de la estética beckettiana y de los principales problemas que la atraviesan. El ojo crítico y la pluma amena de Margarit alcanzan este propósito trazando un recorrido que abarca los distintos periodos en la producción de Beckett y sus relaciones con varios temas de la literatura, las artes plásticas y musicales, y la filosofía. Ese recorrido fue organizado en cuatro partes, que corresponden a los distintos géneros de la obra beckettiana a los que se abocan sus capítulos: el teatro, la poesía, el ensayo y la traducción. A esto se suma un capítulo final (“De *residua* a carroña”), propuesto como conclusión del libro.

Este último trabajo consiste en la rescritura de una exposición presentada en el congreso “Samuel Beckett and the Anthropocene” en el Trinity College de Dublín en 2020, y sopesa el lugar de la obra de Beckett para pensar la época en la que nos encontramos, es decir, aquello a lo que no sin controversias se ha convenido en llamar *Antropoceno* (concepto que en pocas palabras indica que la humanidad se convirtió en una fuerza geológica capaz de modificar con su accionar al planeta y sus procesos ecológicos), o también, más específicamente, *Capitaloceno* (p. 323), cuando se atiende al hecho de que esa influencia en la naturaleza es diferencial y encuentra su

causa principalmente en que el mundo está organizado por un sistema capitalista. En este trabajo, Margatit reflexiona sobre el sometimiento y la quietud que padecen los personajes/“sujetos” beckettianos, quienes se ven transformados en basura. Entiende que su inmovilidad expresa formas de resistencia al “movimiento de un mundo capitalista”, a la “explotación del otro y del semejante” y al establecimiento de lo económico como única dimensión válida para el ordenamiento de la existencia. Así, en la obra de Beckett se plantea una perspectiva según la cual la transformación del mundo “ya no produce ganancia, sino siempre pérdida” (p. 320): “de movimiento, de percepción, de cuerpo y de palabra” (p. 323). Esto indicaría el paso de una sociedad industrial a una “sociedad residual” (p. 320). Un claro ejemplo es el tacho de basura en el que se encuentran los padres de Hamm en *Final de partida* (1957), pero Margarit menciona también los relatos “A lo lejos un pájaro” (escrito en los años sesenta) y “Para acabar aún” (1975), y las obras dramáticas breves tituladas “Catástrofe” (escrita en 1982 y estrenada en 1983) y “Qué dónde” (publicada en 1984). Lo interesante de esto para mí –la razón por la cual decidí comenzar mi reseña subrayando este aspecto del libro– es el modo en que Margarit destaca la faceta de crítica social presente en la obra de Beckett, tantas veces acusada de ser una obra críptica, elitista (p. 301) y por lo tanto, apolítica. Pues, como también indica Deleuze, “lo que se puede llamar un desperdicio, un desecho de humanidad, es también la conquista del mundo sin verticalidad. [...] Conquista de un mundo que perdió este eje privilegiado y que va a ofrecernos entonces otras cosas” (Deleuze, Gilles, *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, trad. S. Puente y P. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 68). El vaciamiento de los paisajes y la incapacidad mental de reunirlos, la

degradación corporal y la inmovilidad, son imágenes metonímicas de “un mundo corroído: un desierto, una habitación cerrada y gris o incluso la misma oscuridad” (p. 321). Y los personajes beckettianos serían sus víctimas, en tanto que son las consecuencias de ese mundo corroído, “de una estructura mayor que los corroe” (p. 322), muestras del residuo de un sistema económico que condena a una gran mayoría de la población a la supervivencia, en lugar de sujetos plenamente constituidos. En este capítulo final, Margarit caracteriza a los personajes beckettianos precisamente por su fragilidad y su vulnerabilidad: ante el paso del tiempo o ante la imposición de algún poder –económico, político, físico– por parte de otre/s. Personajes envueltos en una “situación de caída” (p. 322), en el derrumbe constante de un mundo en ruinas. Según Margarit, este escenario nos invita a crear “un camino alternativo”, una perspectiva “contra-Antropoceno” que nos permita contrariar el exceso de la proyección humana en la modificación de la naturaleza y los daños irreversibles provocados por ella. Porque ese exceso se encontraría siempre arruinado por la catástrofe que “recubre cada una de las obras beckettianas” (p. 323).

En el libro que reseñamos, Margarit lleva adelante un análisis filológico y comparativo de la palabra beckettiana, que le permitirá proponer distintas aproximaciones para intentar comprender el sentido de sus puntos más oscuros. Este es uno de los aspectos más valiosos del libro: lograr explicar y dar cuenta profundamente del proyecto estético que esas palabras rotas despliegan y de sus aspectos fundamentales, sus puntos de convergencia y de divergencia, sin por ello clausurar su sentido. Y esto último tiene que ver también con el espíritu de un proyecto estético que no

puede más que fracasar en la producción de sus sentidos, porque para Beckett “ser artista es fracasar como nadie más se atreve” (Beckett, Samuel, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Londres, John Calder, 1983, p. 145, traducción propia). Conviene aclarar que, desde el comienzo, Margarit va a mostrar cómo la escritura beckettiana rompe con los códigos que funcionan como límite de distintos géneros por los que Beckett se aventura (p. 5); algo que, como afirma el propio Margarit, podría impugnar la organización de las partes que integran al libro. Sin embargo, ese borramiento de la distinción entre los géneros contribuye a proporcionar ejes de comparación y de diálogo entre las distintas zonas de producción de su obra y entre los textos que la integran. Por lo que iluminar este aspecto constituye otra de las virtudes del libro.

Como decíamos, Margarit se concentra entonces en analizar el teatro, la poesía (desde *Whoroscope* –1930– en el que la voz poética se presenta bajo la máscara de Descartes, hasta el balbuceo murmurante de *Comment dire* –1988–, pasando por *Echo's Bones* –1935–, y *mirlitonnades* –un grupo de poemas muy breves escritos entre 1976 y 1978 “en pequeños trozos de papel o cartón desechable [...] que Beckett reutiliza y resignifica con la escritura: etiquetas de whisky Johnny Walker, paquetes de cigarrillos, boletos, o incluso en posavasos de cerveza [...], fragmentos textuales que también se definen por la superficie en que fueron escritos” [pp. 115-116], en los que se manifiesta la palabra poética como materialidad residual), el ensayo (sección titulada “volviendo a *Disjecta*”, aquel compendio editado por Ruby Cohn que incluye textos breves escritos en diferentes épocas, en su mayoría críticos, inéditos o poco difundidos hasta entonces, y que

Beckett autorizó a publicar para satisfacer el interés de sus lectorxs académiques) y la “traducción y transposición” (donde se analiza el lugar de la poesía en la composición de otros géneros, los problemas vinculados a la auto-traducción y las apropiaciones en la obra de Beckett, las traducciones que realizó de otros autorxs como los surrealistas y los poetas mexicanos, y por último, las distintas traducciones de Beckett en la Argentina, marcando la impronta que tuvo aquí, primero su teatro y luego su narrativa). No voy a replicar estos desarrollos en su conjunto porque considero que vale la pena adentrarse en ellos por cuenta propia. Tan solo voy a detenerme en comentar algunos aspectos que considero relevantes de la primera y la tercera parte.

En la primera parte –la más extensa, que consta de seis capítulos que de alguna manera sientan las bases para la comprensión de esta poética y algunos puntos de comparación para los desarrollos posteriores del libro–, uno de los ejes, presente en los primeros dos capítulos, es la degradación, el dolor y el malestar que proceden de la corporalidad: una descomposición de cuerpo y palabra que Beckett vincula a la reformulación del espacio escénico que lleva adelante en sus obras y a los problemas que encuentra en la representación teatral. Esto implica que el lenguaje solo puede testimoniar “una percepción extraña del mundo y de las posibilidades relativas y reducidas de enunciar esta experiencia, [...] una relación extraña entre el cuerpo del personaje, el entorno y su experiencia de la palabra para poder hacer mínimamente inteligible el mundo que lo rodea” (p. 12). Primero, Margarit estudia este eje comparando *Los días felices* (1961) y *No yo* (1972), atravesadas ambas por la fractura entre el pensamiento o el “espacio craneal” y el cuerpo (pp. 11-25). Luego, se concentra en

los espacios de encierro y sumisión que aparecen en el teatro de Beckett y en la novela *Murphy*, de 1938 (pp. 27-36). En los siguientes capítulos, estudia las relaciones intertextuales de Beckett con la obra de Shakespeare (vinculando algunos elementos de *La tempestad* con *Final de partida*, pp. 37-50) y con la de Pinter (en torno a la concepción del espacio dramático, señalando la recepción por parte de Pinter pero también sus diferencias, pp. 51-62). Luego, aborda el problema de los espacios representados y de representación con relación a los desarrollos de Peter Brook sobre el espacio vacío, y a su rol como director de una puesta de *Los días felices* en 1995 (pp. 63-70). Finalmente, esta parte se cierra con un capítulo en el que sopesa la importancia del análisis de los manuscritos de Beckett (borradores, cuadernos de notas de sus múltiples referencias literarias y filosóficas, cartas que incluyen versiones de sus poemas y sus puestas en escena, y las notas al margen en los libros de su biblioteca personal) para comprender sus modos de leer, sus intereses, las estrategias de apropiación respecto de sus copiosas lecturas y la evolución de su estética (pp. 71-80).

A continuación, me interesa destacar la tercera parte, dedicada a los ensayos de Beckett, por su desarrollo en torno a un aspecto que puede resultar de difícil comprensión: la relación de Beckett con la filosofía, un tema que alcanzó a constituirse como una rama específica de los estudios beckettianos (p. 185). En esta parte, Margarit indaga primero en lo que caracteriza a la obra ensayística de Beckett y, por esa vía, en su relación con la música y la pintura (y la importancia de las indicaciones que encontramos en esos textos misceláneos incluidos en *Disjecta* –como “La carta alemana” o “Tres Diálogos”– para comprender su propia escritura). También estudia

la referencia a Robert Burton en torno al tópico de la melancolía. A esto le siguen los dos capítulos sobre la filosofía en su obra, en los cuales el análisis de Margarit muestra cómo las ideas filosóficas a las que Beckett recurre funcionan como una materia poética de la que elige cuidadosamente elementos e ideas variadas, que son incorporadas fragmentariamente en su escritura, sin la pretensión de conformar un sistema filosófico determinado.

En el capítulo 13 ("Una tríada cartesiana en la obra de Samuel Beckett", pp. 185-208), Margarit explica la presencia de René Descartes, Arnoldus Geulinx y George Berkeley en la obra de Beckett. Analiza primero el modo en que Descartes es personificado en *Whoroscope*, su primer poema, por el cual ganó un certamen organizado por la casa editora *Hours Press*, cuyo tema era el tiempo. Beckett toma como fuente principal la biografía de Adrian Baillet de 1691 (p. 188). Según Margarit, en ese poema Beckett presenta "un juego de intermitencias, por un lado, entre el mundo material y el racional y, por el otro, entre el mundo exterior y el interior" (p. 187). Esa distinción y los problemas filosóficos que acarrea, junto con la duda frente a la percepción empírica, marcan la estética beckettiana de ahí en más. La elección de este personaje –dice Margarit– responde a un "intento por desestructurar, no sólo la imagen canónica del filósofo francés, sino también la noción de sujeto e individuo que se desprende de su pensamiento" (p. 189), es decir, la de un sujeto plenamente racional capaz de conocer el mundo, aquello que Beckett se propone deconstruir.

La sección de este capítulo dedicada a Geulinx quizás sea la más iluminadora, por tratarse de un autor poco estudiado y lejano de los cánones. Se trata de un filósofo belga del siglo XVII que adscribe a

la corriente ocasionalista y que toma por punto de partida a la filosofía cartesiana. Beckett lo menciona muchas veces, por ejemplo en *Murphy* y en *Molloy* (1951), además de en varias notas de sus manuscritos de la época temprana en la que lo estudia. Su obra principal es la *Ethica* (1675), donde trata el problema del libre albedrío para comprender "los alcances de la libertad del hombre y la relación con sus acciones" (p. 196). Frente a este problema, su postura es que los hombres no eligen cómo actúan, sino que sus actos responden a la voluntad externa de Dios (p. 196). Según Margarit, en la apropiación beckettiana de esta idea, "la divinidad será reemplazada por la presencia de un azar que no puede determinarse de ningún modo" (p. 196). Geulinx también recupera la fractura cartesiana entre cuerpo y razón, correspondiente a la multiplicidad contra la unidad, cuya posibilidad u *ocasión* de coincidir estaría dada precisamente por la voluntad divina (p. 197). Y esto instala una *espera* de "la ocasión adecuada", la cual se encuentra más allá del accionar individual (p. 197), una idea de la existencia comprendida como espera que impacta por ejemplo en *Esperando a Godot* (1952). Margarit procede entonces a comentar las notas de Beckett en las que Geulinx aparece. Allí Beckett vuelve sobre la relación mente/cuerpo, para enfatizar, por un lado, la imposibilidad de llevar a cabo el movimiento del cuerpo –puesto que no se sabe cómo hacerlo moverse, y según Geulinx aquello que se desconoce no se puede realizar–, y por el otro, el carácter "borroso" de nuestro conocimiento del mundo (p. 198), de nuestra capacidad para percibirlo y para enunciarlo, para expresar ese conocimiento en palabras. En este sentido, el pensamiento de Geulinx puede caracterizarse como una "autología", puesto que el único conocimiento certero que es posible adquirir de acuerdo con su

postura es el de una mente independiente del cuerpo que se inspecciona a sí misma (p. 200). Esto funciona como modelo para el tipo de “experiencia interior” y de “encierro mental” que la escritura beckettiana se esfuerza por registrar (p. 202), teniendo en cuenta que para Beckett el pensamiento sólo puede expresarse en palabras y de un modo fallido. En cuanto al problema del movimiento y la inmovilidad, Beckett toma de Geulinx dos imágenes en las que la voluntad del sujeto no puede controlar el movimiento, por lo que se enfatiza su pasividad: la del barco que se mueve en dirección contraria al sujeto que está en la cubierta y la de “una cuna meciéndose por la mano de una madre” (p. 199). Esta última se traslada en la silla mecedora de *Murphy* y de *Rockaby* (1980).

Este capítulo se cierra con una sección dedicada a un tercer cartesiano, el obispo de Berkeley, figura en la que se profundiza el problema del solipsismo y del “artificio del desdoblamiento sujeto/objeto” (p. 202), materializado en la única película de Beckett: *Film* (un cortometraje filmado en 1964, al que Deleuze caracteriza como exponente del cine experimental). Margarit contextualiza esta realización cinematográfica con relación al género del cine mudo (pp. 205-207). En este corto, se dramatiza el principio ontológico berkeleyano que indica que “ser es ser percibido” (p. 203), con el afán de contestar a la pregunta acerca de “¿Cómo deshacernos de nosotros mismos, y deshacernos a nosotros mismos?” (Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. I. Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2018, p. 101). Nuevamente entra en juego la puesta en crisis de la percepción en sus distintas modalidades: la percepción exterior, la percepción por parte de otros y la auto-percepción. La cámara/ojo/sujeto persigue al actor/objeto

(interpretado por Buster Keaton) quien huye de la posibilidad de ser percibido por otros: primero en la calle, luego en la escalera, luego se encierra en una habitación vacía donde intentará ocultarse de la percepción proveniente de los animales y las fotos, hasta que finalmente se (nos) revela que la única percepción inescapable es la propia. Sólo en ese final vemos su rostro: sus ojos quedan de frente al ojo de la cámara, revelando en ese primer plano el horror que le produce el hecho de ser percibido (p. 205) y de no poder cesar de percibir. Si para Berkeley es nuevamente Dios, es decir, la percepción divina, lo que hace ser, para Beckett “ante la ausencia de Dios y frente a la imposibilidad de percibir al otro, fuera del sujeto, se presenta como única posibilidad de ser, la autopercepción” (p. 203). Y a partir de ello, lo que Beckett plantea es la imposibilidad de la huida (p. 206), imposibilidad de escapar al solipsismo que caracteriza a tantos de sus personajes (p. 207), para quienes –como hemos dicho– la única percepción que podría ser certera es la imprecisa percepción que tienen de sí mismos, de esa extraña experiencia interior.

El capítulo siguiente (“Beckett y otras notas de filosofía. Entre Fritz Mauthner y Maurice Blanchot”, pp. 209-227) está centrado en la crítica del lenguaje que se teje entre las referencias a estos dos filósofos. En cuanto al primero, al que Beckett estudia tempranamente, y en continuidad con lo que venimos desarrollando, encontramos que presenta una visión escéptica acerca de las posibilidades de alcanzar algún conocimiento por medio del lenguaje (p. 210). El lenguaje es para él una actividad, un “mediador” entre los hombres que se transforma en una “paradójica barrera” para el conocimiento y la comunicación plena (pp. 210-211). Esto se debe a que

“si el lenguaje «es uso del lenguaje» [Mauthner, Fritz, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, México, Juan Pablos Editor, 1976, p. 37], si se hace cada vez y en cada enunciación, cabría suponer cómo funciona cada uso individual” (p. 212). Esta individualización conduce a un “ensimismamiento”, al aislamiento y al solipsismo. Todo conocimiento “se presentaría como una ilusión social que se refleja fragmentariamente y que se distorsiona en el lenguaje individual” (p. 212), un lenguaje propio de cada quien que se forma con metáforas (p. 214). De aquí Beckett extrae motivos como la imposibilidad del encuentro, la incompreensión generalizada y la dificultad de las relaciones amorosas marcadas por “las incongruencias entre el deseo y la palabra” (p. 213). Y, como dice Margarit, la afinidad entre ambos radica en una cierta “fidelidad al fracaso” que se ubica en el centro de sus escrituras y sus reflexiones (p. 213). Por su parte, Blanchot complementa esta visión de las cosas, en sus reflexiones acerca de la neutralidad y la autorreferencialidad de la palabra escrita, y sobre todo, de la literatura (p. 214). La respuesta acerca de cómo se pronuncia esa palabra neutra podría encontrarse en el poema *Comment dire*, al que ya nos referimos, donde vemos cómo “es la naturaleza misma del lenguaje la que reduce cualquier decir a la perífrasis y, en casos extremos, al discurrir del murmullo a través del sujeto. Esto nos acerca a la idea de metáfora en tanto que origen del lenguaje, tal como lo ha planteado Mauthner: todo decir se encuentra descentrado con respecto a la cosa que intenta nombrar” o representar (p. 215). Así “la palabra se aleja de las cosas”, en tanto que a su vez “el sujeto se presenta difuso, puesto que sólo se muestra como una identidad que asegura el sentido en el discurso que lo enuncia y es enunciado por él” (p. 216), tal como sucede con las novelas de la trilogía (*Molloy*,

Malone muere –1951– y *El innombrable* –1953–), donde la primera persona se confunde con la tercera persona o no persona (p. 221). El sujeto/hablante se caracteriza entonces por su inarticulación y su des-realización, perdiéndose en el silencio (p. 219). En suma, el pensamiento de Blanchot da paso a comprender algunos de los tópicos fundamentales de la obra de Beckett: la imposibilidad de decir/pensar/comprender, el agotamiento del lenguaje y su carácter fragmentario, la descentralización de una voz balbuceante (p. 225) y la dualidad entre pensamiento y lenguaje (p. 226), entre pensamiento y habla (p. 227). Ese hiato, que unas veces conduce en la obra de Beckett a la desaparición del cuerpo y otras a “la imposibilidad de establecer una identidad” (p. 227), marca la existencia y las dificultades de enunciación que experimentan los personajes beckettianos.

Luego de nuestros análisis de algunos de los ensayos incluidos en *El monólogo mudo*, no queda más que recomendar su lectura integral a todos aquellos que estén interesados en sumergirse en la obra beckettiana, contando con una guía insuperable para comprender algunos de sus aspectos nodales, para afrontar las barreras que en momentos pudiera plantear la dificultad de su lectura, y para reconocer adecuadamente su infinita belleza.