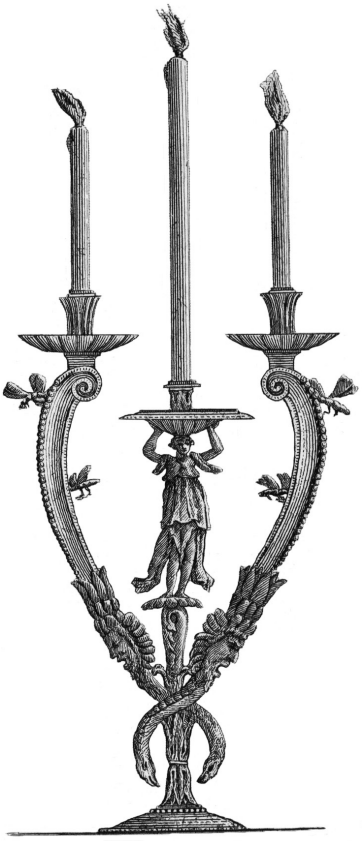
Función Lenguaje

Revista multidisciplinar del Centro de Literatura Aplicada de Madrid

Año 2, Número 3, primavera 2013



Equipo FL:

Carmen Ruzafa

Elisa Velasco

Ernesto Bottini

Jorge García Santos

Mercedes González

Dirección editorial: Ernesto Bottini

Diseño y maquetación: Carmen Ruzafa

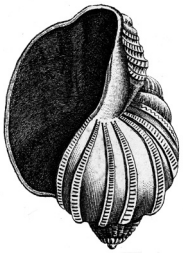
Para obtener información sobre los cursos, titulaciones y calendario académico de Función Lenguaje, puede visitar nuestra página web (www.funcionlenguaje.com), escribirnos a info@funcionlenguaje.com o llamar al teléfono 91 506 08 24.

Los derechos de reproducción de los artículos contenidos en esta publicación pertenecen a sus autores.

Depósito legal: M-39.124-2011

Imprime: Imprenta Kadmos

Salamanca, España, 2013



Índice

El murmullo
Por Francis Ponge.....5

Viaje al presente de Piranesi
Por Augusto Prieto.....7

Las *Cárceles imaginarias* de Piranesi
Por Aldous Huxley.....13

La co-herencia en la estructura geométrica
Por Pablo Palazuelo.....19

Las discusiones
Por Julio Ramón Ribeyro.....31

La educación y la lógica del mercado
Por Sandino Núñez.....35

El cine es otra vida
Por Raúl Ruiz.....43

¿Se puede hablar de un filme?
Por Alain Badiou.....51

El escritor como montajista
Por Jacques Derrida.....59

Samuel Beckett. Premio Nobel 1969
Por Juan Benet.....65

Como si la intimidad violada fuera la suya
Por Carlos Rod.....73

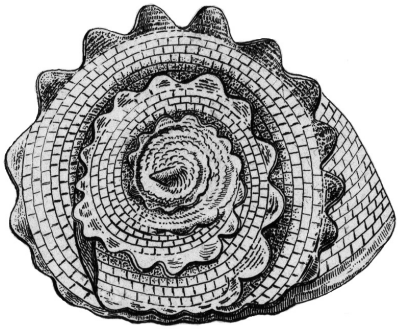
Narrativa, poesía y transferencia escénica
Por Laura Cerrato.....79

Samuel Beckett: hacia una poética del desgarro
Por Lucas Margarit.....93

Sobre *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*
Por María Inés Castagnino.....105

La trampa del bulevar
Por Enrique Vila-Matas.....115

Comment dire / What is the Word / Cómo decir
Por Samuel Beckett.....119



El murmullo

Por Francis Ponge

Nunca, desde que el mundo es mundo (pienso en el mundo sensible, tal como se nos ofrece cada día), nunca, sea cual fuere la mitología de moda, nunca el mundo, aunque solo fuese por un segundo, ha suspendido su funcionamiento misterioso. Nunca sin embargo en el espíritu del hombre -y sin duda precisamente desde que el hombre ya no considera el mundo sino como su campo de acción, el lugar o la ocasión de su poder-, nunca el mundo en el espíritu del hombre ha funcionado tan poco, tan mal.

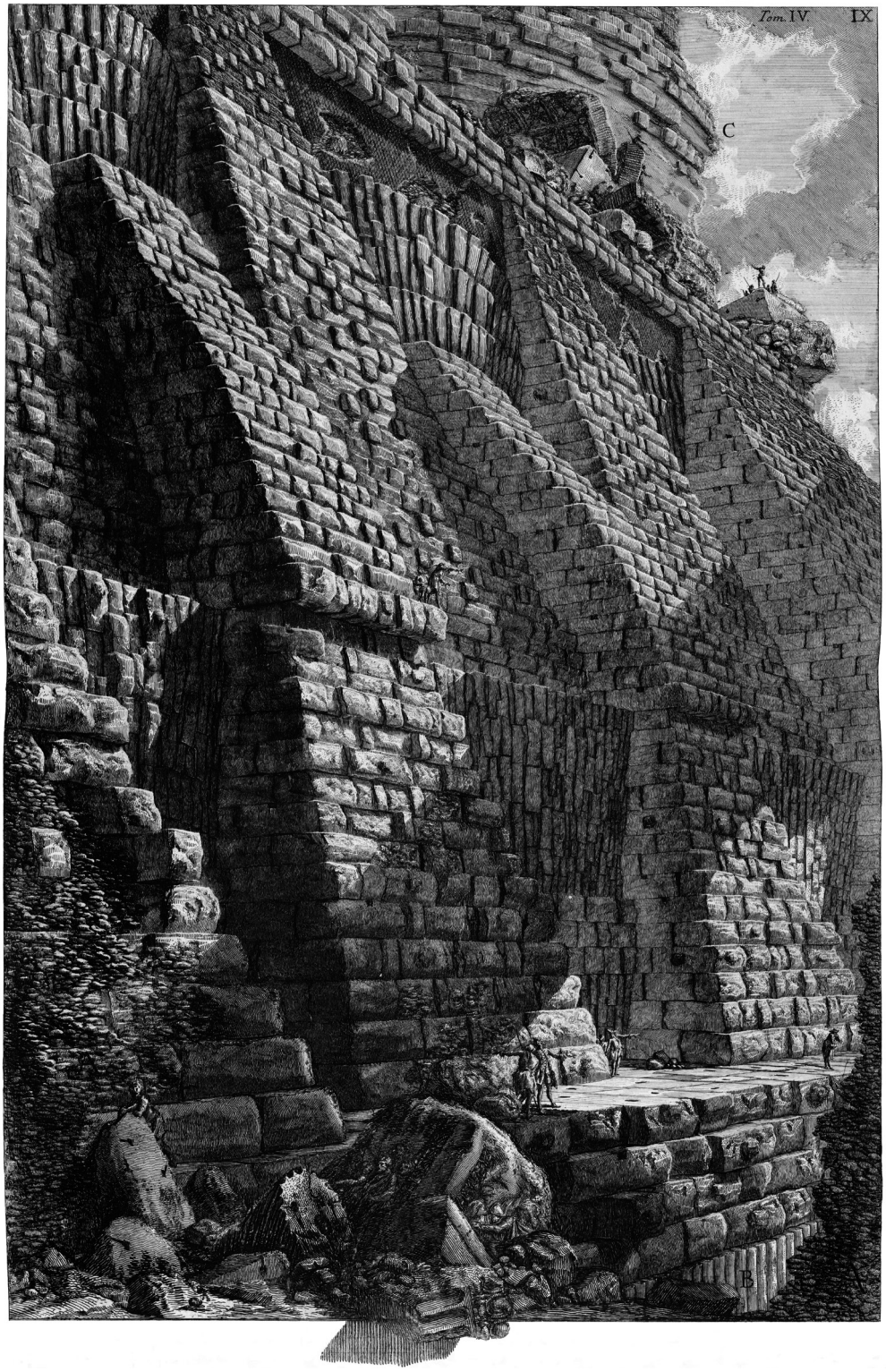
[...]

La función del artista es así muy clara: debe abrir un taller y reparar el mundo tal como le llega, por fragmentos. Y que no por ello se considere un mago. Solamente un relojero. Reparador atento del cangrejo y del limón, del cántaro o de la compotera, tal es en verdad el artista moderno. Irreemplazable en su función. Su papel es modesto, como vemos. Pero no se podría prescindir de él.

¿De dónde proviene entonces su poder y cuáles son las condiciones necesarias para su ejercicio? Pues bien, en primer lugar sin duda proviene de una sensibilidad ante el funcionamiento del mundo y de una violenta necesidad de permanecer integrado a él, pero además -y esta condición es *sine qua non*- de una aptitud particular para manejar por sí mismo una materia determinada. Porque la obra de arte obtiene toda su virtud a la vez de su semejanza y de su diferencia con los objetos naturales. ¿De dónde proviene esa semejanza? De que también está hecha con una materia. ¿Y su diferencia? De una materia expresiva o convertida en expresiva en esa ocasión. ¿Qué quiere decir expresiva? Que enciende la inteligencia (aunque debe apagarla en seguida). ¿Y cuáles son los materiales expresivos? Los que ya significan algo: los lenguajes. Se trata solamente de obrar de tal manera que no signifiquen más de lo que FUNCIONAN.

"El murmullo (Condición y destino del artista)".

En *Métodos*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2000. Traducción de Silvio Mattoni.

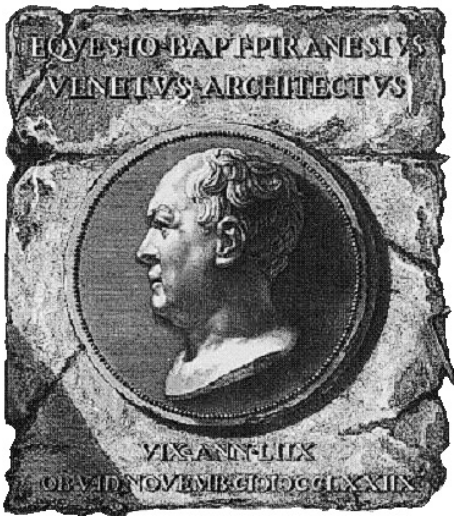

Tom. IV.
IX
C
B

Viaje al presente de Piranesi

Por Augusto Prieto

Piranesi es un icono, casi podríamos decir una marca, puesto que esa es hoy la medida de referencia de lo reconocible. Está presente en el mercado artístico y en el circuito de las grandes exposiciones. Solo refiriéndonos a España, la reciente muestra de Caixaforum, *Las artes de Piranesi* (2012), sigue entre otras a la de la Calcografía Nacional (2003); al catálogo completo de la editorial Taschen (2000); y a la del bicentenario de la muerte de Piranesi en la Biblioteca Nacional (1978). Su obra permanece hoy en la escenografía urbana de la plaza de los Caballeros de Malta, sobre el Aventino, en Roma; y en el templo adyacente de Santa María del Priorato, reformado bajo sus instrucciones.

Sus imágenes penetran en la modernidad por medio de los escritores, pero también porque influyen poderosamente en pintores y grabadores como Goya, Escher, Kiefer o Moore; porque inspiran a los surrealistas Dalí y Max Ernst, al metafísico De Chirico y a los simbolistas como Moureau.



De la misma manera se filtran a través del cine. Así lo reconoce Eiseinstein en su conferencia "Piranesi o la fluidez de las formas", y Martin Scorsese confiesa haberse inspirado en sus prisiones para recrear el ambiente de locura y de paranoia de *Shutter Island* (2009). El espíritu de Piranesi está en Fritz Lang, en Terry Gilliam, Peter Greenaway, Ridley Scott o Steven Spielberg.

Convergiendo con otras influencias, las reflexiones dibujadas de Piranesi contribuyen a consolidar el Romanticismo con sus ambientes fantásticos y sugerentes, mediante la elaboración de la ruina, símbolo y correlato de una realidad modificada. Porque "la ruina es testimonio de la soberbia de los hombres y de la fragilidad de la existencia,

de la finitud del mundo, de la inconsistencia de la naturaleza y de la vanidad de todo" (Antoni Marí). Y a pesar de ello, sus estudios sobre la arquitectura clásica lo sitúan también en el origen del Neoclasicismo que refleja los principios intelectuales de la Ilustración.

Francesco, su hijo y colaborador, mantiene en París, hasta su muerte en 1810, la comercialización de la obra de su padre. En ese momento las *Vistas de Roma* constituyen el *souvenir* con el que las clases educadas quieren recordar la ciudad, una etapa indispensable del *Grand Tour* de la que Las *Vistas* contribuyen a crear una imagen idealizada.

Piranesi fallece en Roma en 1778. En 1756 publica los cuatro tomos de las *Antigüedades Romanas*, una exhaustiva investigación arqueológica. Lo hace bajo la influencia de los hallazgos que emergen de la ceniza en Herculano, un yacimiento arqueológico recién descubierto, que visita en 1743 y a donde regresa treinta años más tarde, ya en pleno apogeo de su taller y revelada también Pompeya. En 1748 edita una de sus obras más evocadoras, las *Antigüedades Romanas del tiempo de la República*.

Las *Cárceles imaginarias* ven la luz en 1745 y -reelaboradas en una segunda edición- en 1761. Son su trabajo más perturbador y más admirado, las imágenes que enraízan con el subconsciente y las que dejan una huella mayor en la literatura.

Trabaja en las *Vistas de Roma* a partir de 1744 y no deja de hacerlo hasta su muerte. El artista llega con veinte años en el séquito del embajador de Venecia, Francesco Vernier. Queda profundamente afectado, impresionado por la belleza de esa ciudad, construida sobre las ruinas de una de las grandes civilizaciones de la Historia, en donde los arcos triunfales alternan con las iglesias barrocas y los suntuosos palacios de la nobleza negra se levantan sobre coliseos. El joven Piranesi se reencuentra con una antigüedad que había conocido en su infancia mediante la lectura de las historias legendarias.

Tiene el privilegio de una educación esmerada: arquitectura, perspectiva, grabado y dibujo escenográfico. Firma todas sus obras como arquitecto. **Giovanni Battista Piranesi** nace en Mogliano Veneto, cerca de la ciudad de Venecia, en 1720, en una familia de maestros canteros y de arquitectos, y allí se forma. Es contemporáneo de Tiepolo y de Canaletto.

Bibliografía:

- Luigi Ficacci. *Piranesi*. Colonia, 2000.

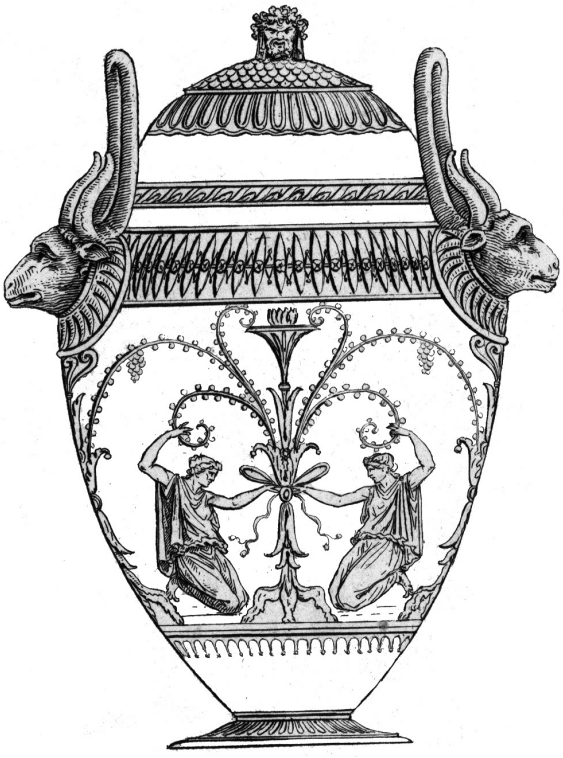
- Cristina Grau. *Borges y la arquitectura*. Madrid, 1989.

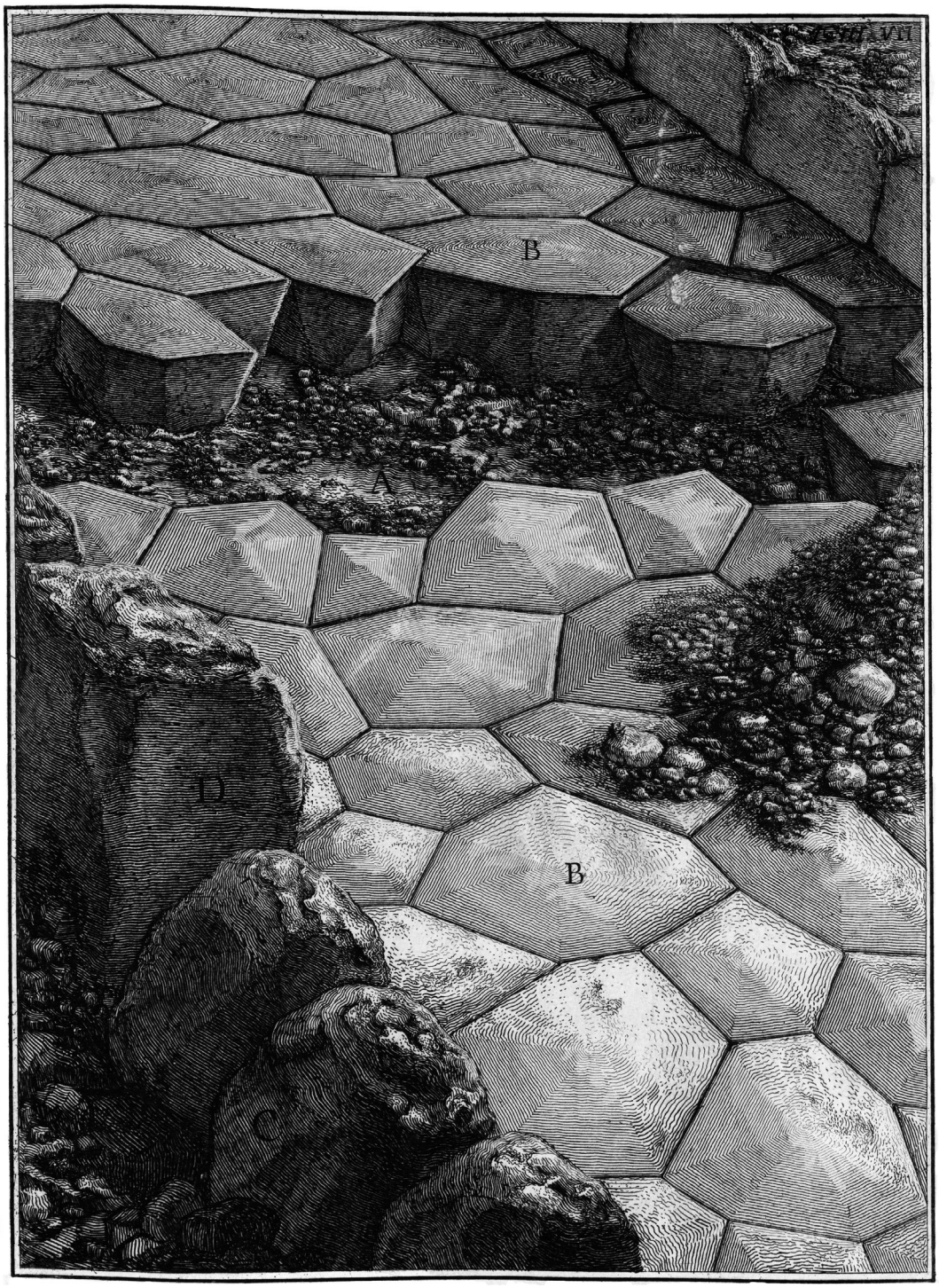
- Colectivo (Antoni Marí). *El esplendor de la ruina*. Barcelona, 2005.

- Colectivo. *Las artes de Piranesi*. Barcelona, 2012.

- Artur Ramón. "Diez claves para entender su mente negra". La Vanguardia 15/08/12.

- Alejo Lo Russo. "Arte en contexto: Giovanni Battista Piranesi, entre el Enciclopedismo y el Romanticismo". En Diseño y Comunicación, nº XIV. Buenos Aires, 2010.




B
A
D
B
C

La acumulación de perspectiva crece en la distancia, lindando con la locura de las visiones narcóticas, pero cada unión de estas perspectivas borrosas es "en sí misma" bastante naturalista. La cualidad concreta de la perspectiva, la verdadera cualidad representacional de los objetos mismos no se rompe en ningún sitio. La locura radica solamente en apilar, en la yuxtaposición que hace estallar el origen y la "posibilidad" de adecuar los objetos, una locura que agrupa objetos en un sistema de arcos que se "salen de sí mismos" de forma secuenciada, escupiendo otros arcos de sus entrañas; un sistema de escaleras que generan una planta de nuevos corredores y escaleras; un sistema de bóvedas que continúan sus elipses de una a otra y hacia la eternidad… Una piedra ya no es más una piedra, sino un sistema de ángulos y planos que se intersectan y en cuyo juego las bases geométricas de sus formas estallan.

Sergei Eisenstein. "Piranesi o la fluidez de las formas". En *Oppositions* 11. The MIT Press. Nueva York y Cambridge, 1977. Traducción de E. B.

No os agotaré repitiéndoos una vez más la maravilla que sentí al observar los edificios romanos de cerca, la absoluta perfección de sus partes, la rareza e inconmensurable cantidad de mármol que puede encontrarse en todas partes, o el vasto espacio, una vez ocupado por los circos, los foros y los palacios imperiales: os diré solamente que aquellas ruinas vivientes, parlantes, llenaron mi espíritu con imágenes tales que ni siquiera los magistrales dibujos del inmortal Paladio, que tenía conmigo en todo momento, podían recrear en mí. Es por ello que he tenido la idea de hablarle al mundo de algunos de estos edificios.

Giambattista Piranesi. *Prima parte di Architettura e Prospettive* (1743).

IX

Las *Cárceles imaginarias* de Piranesi

Por Aldous Huxley

Traducción de Iris Bernal

Se cree que la primera vez que Piranesi concibió sus *Cárceles* fue durante un delirio causado por la fiebre. Sin embargo, lo que es seguro es que esa idea primigenia no fue la definitiva, tal y como atestiguan algunos aguafuertes anteriores en los que no se encuentran la mayoría de los detalles más característicos e inquietantes de las *Cárceles* que conocemos hoy en día. Por este motivo, se puede deducir que el estado mental de Piranesi, reflejado en estos grabados, era habitual y de algún modo, normal. Quizá fuera la fiebre la precursora de las *Cárceles* pero en los años que transcurrieron desde los primeros ensayos de Piranesi hasta la edición final de las láminas, una serie de estados de confusión, desazón y angustia debieron haber sido los responsables, tal y como lo consideramos hoy en día, de símbolos tan oscuros pero a la vez indispensables como las sogas, las máquinas imposibles, las improvisadas escaleras de madera y los puentes.

Las láminas de las *Cárceles* se publicaron mientras su autor era aún un hombre joven y durante su vida relativamente larga, Piranesi nunca quiso retomar el tema que había manejado con tanta maestría. En adelante, la mayor parte de su obra fue de carácter topográfico y arqueológico. Su obsesión era Roma; algo que se mantuvo incluso cuando abandonó la realidad de las ruinas y las iglesias barrocas para adentrarse en el mundo de la fantasía. Lo que le gustaba imaginar seguía siendo Roma, la Roma que debió haber existido, la que quizás habría existido si Augusto y sus sucesores hubieran poseído un tesoro y una provisión de mano de obra ilimitada. Es una suerte que sus recursos fueran limitados, ya que la hipotética Roma de Piranesi es un lugar tristemente pretencioso.

En opinión de Santa Catalina, los demonios de la confusión sólo pueden ser derrotados mediante el anhelo sagrado y la fe en la Revelación Cristiana. Pero en realidad, cualquier deseo sustentable o fe intensa habrán de ganar la batalla. Sin

embargo, Piranesi no parece haber tenido una profunda convicción religiosa o algún tipo de aspiración mística. A diferencia de su joven coetáneo Blake, a Piranesi no se le conceden indicios de inmortalidad, ni visiones de Dios o de las almas transfiguradas o de los "hijos del alba" entre las tempestades y las lamentaciones. En Piranesi, la fe es la propia de un humanista del Renacimiento, su dios pertenece a la Roma Antigua y su musa inspiradora es una mezcla del anhelo del artista por la belleza, del arqueólogo por la verdad histórica y del pobre por ganarse la vida. Estos, debemos suponer, eran remedios suficientes contra la desazón y la confusión espiritual. En cualquier caso, él nunca le concedió una segunda oportunidad al estado de ánimo que había inspirado sus *Cárceles*.

Consideradas desde un punto de vista puramente formal, las *Cárceles* son algo extraordinario por ser lo más parecido al arte abstracto en pleno siglo XVIII. La materia prima de los diseños de Piranesi está compuesta por formas arquitectónicas; pero debido a que las *Cárceles* son imágenes de confusión, debido a que su esencia es la inutilidad, la combinación de estas formas nunca es congruente con un dibujo arquitectónico, sino que permanece como un diseño libre, no constreñido por ninguna consideración utilitaria o incluso de posibilidad y tan sólo limitada por la necesidad de evocar la idea general de edificación. Dicho de otro modo, Piranesi utiliza las formas arquitectónicas para producir una serie de diseños bellamente intrincados, diseños que recuerdan a las abstracciones de los cubistas en cuanto a que están compuestos por elementos geométricos pero que poseen la ventaja de combinar la geometría pura con una dosis suficiente de contenido y de literatura para expresar de forma más contundente de la que lo haría un simple diseño, los oscuros y terribles estados de ánimo propios de la confusión espiritual y la angustia.

En sus *Cárceles*, Piranesi no hace apenas uso de lo natural, entendido como lo opuesto a las formas geométricas. No hay una sola hoja o brizna de hierba en toda la serie de láminas, ni un solo pájaro o animal. Aquí y allá, desesperadamente vivas en mitad de esas abstracciones pétreas, tan sólo se yerguen algunas figuras humanas sombrías, furtivas, monótonas e impasibles.

En el plano topográfico, las cosas son muy distintas. Aquí, Piranesi utiliza las formas naturales como un contrapunto decorativo y romántico opuesto a la sólida geometría de los monumentos. Los árboles presentan un aspecto salvaje y descuidado; los personajes que aparecen en primer plano son, o bien mendigos harapientos hasta un límite inconcebible, o bien elegantes damas y caballeros, a veces a pie, a veces sentados en carruajes, adornados con cintas y pelucas hasta un extremo no menos inaudito, esculpidos hasta parecerse a las figuras de los pasteles de boda o de los tiovivos.

En todas partes, el propósito es el de resaltar la finura del tallado mediante la yuxtaposición de vacilantes y resplandecientes formas vegetales y humanas. Al mismo

tiempo, las figuras sirven para otro propósito: el de magnificar el tamaño de los monumentos. Los hombres y mujeres se ven reducidos al tamaño de un niño; los caballos no son más grandes que un mastín.

Dentro de las basílicas, los devotos extienden sus brazos hacia las pilas de agua bendita y aunque de puntillas, apenas consiguen mojarse los dedos. Poblado por enanos, hasta el edificio barroco más modesto adquiere proporciones descomunales; una pequeña muestra del clasicismo de Pietro da Cortona parece absolutamente portentoso y la exquisita fruslería de Borromini alcanza una cualidad ciclópea. Esta artimaña de aumentar el tamaño de los edificios reduciendo la medida de la figura humana era uno de los recursos favoritos entre los artistas del siglo XVIII. En obras como *El Festín de Baltasar* de John Martin, en la que el rey y sus cortesanos, del tamaño de una hormiga, se sientan a la mesa en un salón de unos tres kilómetros de largo por cuatrocientos metros de alto, esta estrategia alcanza una ridiculez extrema.

En las *Cárceles* no existe ningún indicio de esta dramatización ingenua y simplista. Esos prisioneros, tal y como aparecen, cumplen la función de enfatizar no tanto la grandiosidad sobrehumana de los edificios como su vacío inhumano, su inutilidad infrahumana. Son, literalmente, almas errantes que vagan (o ni tan siquiera vagan, sino que permanecen inertes) en un vacío laberíntico. Es interesante compararlos con los personajes que aparecen en las ilustraciones de Blake sobre el "Inferno" de Dante. Estas almas malditas están muy lejos de parecer perdidas; más bien parecen estar cómodamente instaladas entre las llamas, los peñascos y las ciénagas. En los círculos del infierno de Blake todos son algo heroicos al modo clásico y corrupto de finales del siglo XVIII y parecen demostrar un vivo interés por sus compañeros. ¡Cuán distinto es el panorama en las *Cárceles*! Aquí no aparecen fuerzas heroicas, ni exhibicionismo extrovertido, ni tan siquiera un simple trazo de vida social. Cada individuo aparece envuelto, contenido, sigiloso, e incluso en compañía de otros, completamente solo. Los dibujos de Blake son singulares y a veces bellos; pero ni por un momento podemos considerarlos seriamente como símbolos de sufrimiento extremo. Sin embargo, los prisioneros de Piranesi son los moradores de un infierno que, si bien salido de uno de los innumerables peores mundos posibles, es por entero creíble y tiene el sello de una autenticidad incuestionable.

Este texto es un fragmento del prólogo que Aldous Huxley escribió para *Carceri d'Invenzione*. Trianon Press. Londres, 1949. Existe una versión completa en castellano publicada en 2012 por Casimiro libros con el título de *Las cárceles de Piranesi*.

Hace muchos años, mientras mirábamos las Antigüedades Romanas *de Piranesi, Coleridge me describió una serie de grabados del artista titulada* Sueños*, que figuraba las escenas de sus propias visiones durante el delirio de la fiebre. Algunos de esos grabados representaban (esto es lo que recuerdo que Coleridge comentó) grandes cámaras góticas: por el suelo toda clase de aparejos y maquinarias, ruedas, cables, poleas, engranajes, catapultas, etc., etc. El despliegue de un enorme poder y una tremenda capacidad de superación. Subiendo con dificultad unas escaleras aparece el propio Piranesi: si se sigue esas escaleras un poco más lejos, se percibe un final abrupto, sin ningún tipo de balaustrada o barandilla, no permitiendo dar ni un paso más a quien haya llegado hasta allí, so pena de precipitarse en las profundidades. Independientemente de lo que acabe pasando al pobre Piranesi, suponemos que sus esfuerzos de alguna manera concluyen en ese punto. Pero al subir la mirada y fijar la atención en el segundo tramo de escaleras también se ve a Piranesi, esta vez junto al borde del abismo. Si se vuelve a levantar la mirada se ve que hay un tramo aún más efímero, y otra vez Piranesi que avanza delirando hacia su objetivo. Y así sigue, hasta que las escaleras interminables y Piranesi, abatido, se pierden en las tinieblas que coronan el vestíbulo de la cámara. La arquitectura de mis sueños procedía con la misma fuerza de crecimiento infinito y auto-reproductivo. En el primer momento de mi enfermedad los esplendores oníricos fueron principalmente arquitectónicos. Se me aparecieron ciudades y palacios de tal grandiosidad como jamás fueran presenciados por el ojo despierto, a no ser en las formas de las nubes.*

Thomas de Quincey. *Confesiones de un opiófago inglés*. Traducción de E.B.

* Se refiere a *Carceri d' Invenzione*.

Lo que se ha de explicar sobre todo es que aquel fraccionamiento, distorsión, multiplicación, descomposición, no son más que una crítica sistemática del concepto de lugar, realizada con instrumentos de la comunicación visual. Ya ha sido observado que, desde las composiciones en perspectivas de la Prima Parte di Architettura e Prospettive *(1743), Piranesi presenta organismos que fingen tener una centralidad, sin alcanzarla.*

Manfredo Tafuri. "'El arquitecto loco': Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje". En *La Esfera y el Laberinto*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1984. Traducción de Francesc Serra Cantarell.

Nuestro vértigo ante el mundo irracional de las Cárceles *proviene, no de la falta de medidas (pues nunca Piranesi empleó tanto la geometría), sino de la multiplicidad de cálculos que sabemos exactos y que se refieren a unas proporciones que sabemos falsas. Para que estos personajes situados en una galería al fondo de la sala tengan esas dimensiones de briznas de paja, es preciso que ese balcón, prolongado por otras cornisas aún más inaccesibles, se halle separado de nosotros por horas de camino, y esto, que basta para probar que el sombrío palacio no es más que un sueño, nos llena de una angustia análoga a lo que sería la de una lombriz de tierra que se esforzase por recorrer los muros de una catedral.*

Marguerite Yourcenar. "El negro cerebro de Piranesi". En *A beneficio de inventario*. Editorial Alfaguara. Traducción de Emma Calatayud.

Piranesi muestra claramente que la geometría euclídea no representa para él la única solución arquitectónica. La ruptura definitiva del artista con las leyes de la perspectiva central es aquí evidente. Piranesi no solo cambia el punto de fuga de la pintura, sino que incluso adopta varios puntos de fuga, causando el colapso literal del espacio euclídeo.

Ulya Vogt-Göknil. *Giovanni Battista Piranesi: 'Carceri'*. Zürich. Origo-Verl. 1958.

La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron.

[…]

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo saber ya si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros.

Jorge Luis Borges. "El Inmortal". En *El Aleph*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1949.

La co-herencia en la estructura geométrica

Por Pablo Palazuelo

1. Cuando se habla de arte, la palabra geometría parece constituir un obstáculo infranqueable, una especie de TABÚ, un verdadero *muro* que impide realmente el fluir del discurso sobre este tema. Sin embargo, la realidad ante la cual el artista se sitúa, se halla conformada por un conjunto de situaciones de relación, de orden, es decir, de estructuras creadas por la energía que es fuente de lo vivo.

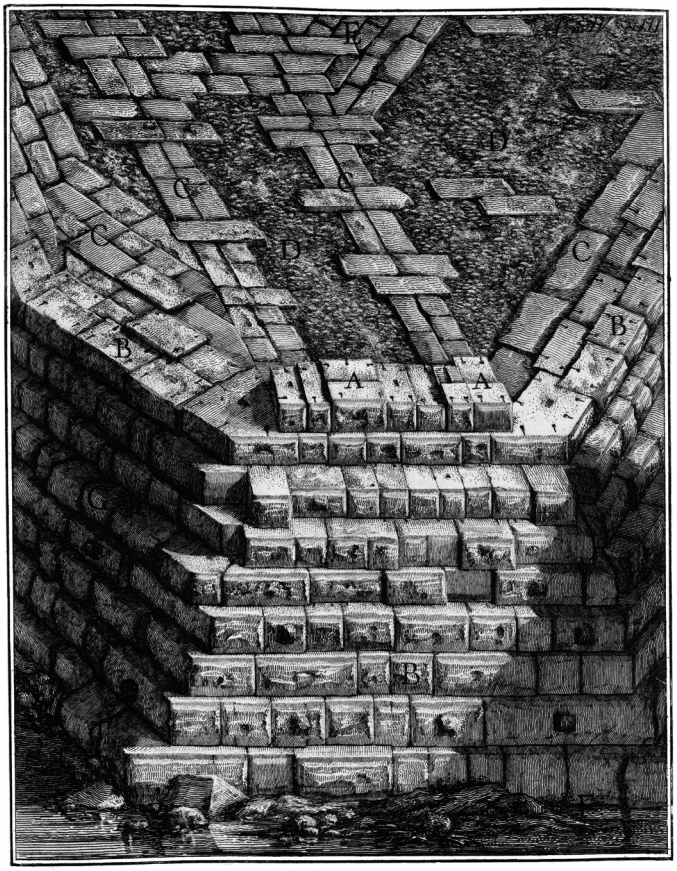
Creo que la naturaleza, que es algo vivo, se orienta creando estructuras siempre más ricas, más complejas y desde el momento en que se reconoce la existencia de esas estructuras *orientadas* es inevitable pensar en una *función geometrizante*, en una geometría de lo vivo.

En el caso de mi trabajo se trataría de la puesta en práctica de una *función*, se puede decir también que se trata de *hacer funcionar* un proceso estructurante *semejante* o equivalente a aquel que opera en el seno de la naturaleza. A fin de cuentas, siempre se vuelve a lo mismo, es decir *el artista imita a la naturaleza* aunque en este caso se trate de imitar el proceso *autocreador* de la *natura naturante*.

El lienzo o cualquier otro soporte de dos o tres dimensiones es ya una superficie geométrica, la cual inevitablemente ejerce una acción sobre el pintor, que éste siente más o menos conscientemente. El acto de pintar en su comienzo es -lo queramos o no- una reacción provocada en parte por la superficie soporte, y todos los gestos necesarios a dicha acción se producen en el campo de una estrecha IN-DEPENDENCIA o dependencia interior. La estructura corporal del hombre es geométrica, y las estructuras en potencia del *espacio-energía-materia* son geométricas.

La acción de pintar una superficie limitada, sea cual sea su forma, no consiste *solamente* en colorear espacios, sino también en estructurar o configurar dichos espacios. Por ejemplo, los pintores informalistas o gestuales dibujan con el color -cosa que también hacían los impresionistas y post-impresionistas-; pero dibujan con el

pincel, con los dedos o valiéndose de cualquier otro instrumento y substancia o vehículo, puesto que *pintar y dibujar son una misma cosa*, y porque toda técnica es válida en la medida en que pueda ser el vehículo o soporte más adecuado para realizar lo que el artista verdadero, en su independencia, ha concebido.



Cuando me refiero al punto y a la línea lo hago desde la perspectiva del artista plástico, que opera con elementos, con objetos plásticos, independientemente de que sean matemáticamente o filosóficamente definibles o no. Así pues, y teniendo en cuenta que las formas *que podemos llamar objetivas* están configuradas por puntos y por líneas, se puede considerar a estos últimos también como formas objetivas; sobre todo si se trata, como en este caso, de procesos de la *imaginación formal* que tienen lugar en el campo de la actividad plástica. El punto genera direcciones y distancias-líneas. Esto es un misterio. Tales direcciones y distancias-líneas son los elementos primeros de un lenguaje que nos sirve para conocer el mundo, y que al propio tiempo es el mundo. Las irradiaciones del punto son dimensión real, manifestada por *pulsación rítmica* (energía) que, al penetrar el espacio, lo coagula en planos o volúmenes. Este pulsar rítmico es número, conociéndose la pulsación por el número mismo: número que da forma, que cifra y descifra la forma. La intervención activa, la experiencia, en estos procesos tiene lugar a veces en tiempo lento y, a veces, de forma rápida, según la actividad de la contemplación o la pasividad (paradójicamente *activa*) que tales procesos exigen.

En el caso particular del artista plástico, la actividad de la imaginación es una meditación, y entonces el punto, la línea y los polígonos que de ellos provienen se pueden considerar como *modelos* de un proceso de formación y transformación, que

no es otra cosa que un fenómeno de transformación de las energías tanto físicas como psíquicas.

Los físicos sub-atómicos, por ejemplo, se sirven de *modelos* geométricos para estudiar el mundo de las partículas y sus interacciones. Las tradiciones orientales emplean también figuras o configuraciones simétricas o asimétricas como soporte para la meditación. Todos estos *modelos* a mi manera de ver, están muy emparentados con los símbolos.

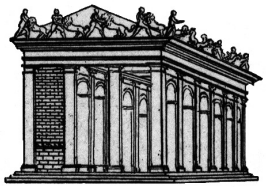
Yo atribuyo a la línea una independencia y una ambigüedad totales, porque: "*Las líneas eran antes que el hombre y serán después. Soñaban ya antes, sueñan con el hombre ahora, y soñarán después*". La línea es capaz de transmitir todo aquello que el soñador le infunde de positivo, de negativo y de todo lo demás. La línea es ambigua por ser capaz de expresar cualquier clase de valor.

En el horizonte limitado de nuestra percepción sensual, el color siempre encuentra un límite. Aquel límite es para mí una orilla y, al mismo tiempo, una línea. El proceso de composición de una pintura se podría definir como *una procesión* de momentos lentos o rápidos, conscientes o no.

En el contexto de mi trabajo, la línea es una forma generatriz de formas y, al mismo tiempo, es una conformación. Los colores son formas *en sí*, porque son el resultado de la interacción de dos formas de la energía: la luz y la materia. En mi trabajo es la línea-color la que genera los espacios conformándolos. Pero dichos espacios pueden ser color antes de que la línea intervenga, según las necesidades de coherencia que la obra y el propio obrar imponen. En muchas ocasiones siento la línea como un canal o río de color que luego se expande en la forma de un lago. Tengo una familia de obras que titulo *Lagunar*.

Son la línea y el color los que están realizando el cuadro alternativamente, aunque en mi trabajo es evidente la predominancia de la línea. "Una línea que sueña", nos dice Paul Klee. "... La línea ve, y abre nuestra visión, pero al mismo tiempo nuestra capacidad de ver así aumentada impulsa la visión de la línea, líneas del mundo, del tejido universal, *diagramas* de la respiración del espacio que erróneamente consideramos como vacío".

Pasando de las líneas a las formas geométricas primeras, se puede decir que esas formas son sólo aparentemente cerradas, porque son la representación o figura de una determinada situación dinámica de la energía que perpetuamente se transforma.



Las formas de la materialidad, más que los estados son tránsitos. Lo que me interesa sobre todo es la comprensión de las misteriosas acciones y relaciones que tienen lugar durante esos tránsitos o pasajes.

Antes he dicho que soñamos con las líneas; esto significa que las líneas son el soporte que nos sirve para plasmar, para dejar huella de nuestros sueños. La línea es una forma que procede del número arquetipo. Creo que la línea recta y la línea curva son dos aspectos de una misma cosa, y semejantes geométricamente. La línea recta se curvaría en, y con el espacio de nuestro mundo que es curvo. Yo no hago más que redondear ángulos cuando dibujo una curva. Con esto quiero decir que puedo sustituir un ángulo por uno de los arcos de las circunferencias sucesivas que se inscriben en ese ángulo a medida que se amplía el espacio entre sus dos lados.

La línea recta y la línea curva expresan pues para mí dos visiones geométricas diferentes aunque semejantes y que convergen en su designio último.

2. Repito que la línea es una forma que procede del número arquetipo. Los arquetipos se hallan *impresos* -del griego TYPOS- en nuestro psiquismo desde el origen del hombre; pero además son anteriores a él. Los arquetipos se agrupan en constelaciones, que varían y se transforman según las necesidades inherentes a cada situación. Así pueden permanecer en estado latente, o bien se actualizan y devienen poderosamente activos.

Según Jung, el número es el arquetipo, el factor que ordena conjuntamente el movimiento de las estructuras de lo físico y de lo psíquico. La energía que se manifiesta en las dimensiones psíquica y física, lo hace siempre *estructurada numéricamente*. Por lo tanto, el número (el arquetipo) es un factor existente a priori en la naturaleza y se halla "en interrelación con el aspecto físico latente en la psique y con el aspecto psíquico latente en la materia".

La física clásica hacía una distinción entre las partículas sólidas, materiales, y el espacio que las rodea. La física actual hace ya imposible aquella distinción, que nos sigue siendo útil a nivel macroscópico nada más.

La concepción de la naturaleza multidimensional del espacio no se admite con facilidad en el marco de nuestra intuición ordinaria, la cual no penetra más allá de un orden de tres dimensiones, y de un espacio donde los objetos permanecen exteriores los unos a los otros.

El concepto más elemental de orden es el de secuencia o sucesión. Partiendo de esta simple idea de orden se puede llegar a la concepción o descubrimiento de órdenes cada vez más sutiles y complejos, o lo que es lo mismo, de estructuras cada vez más sutiles y complejas. Estas estructuras proceden unas de otras como una superposición de envolturas innumerables, las cuales, por proceder parentalmente unas de otras, son *transparentes*. Así, de envoltura en envoltura, llegaríamos hasta allí donde el *reflejo* de estructuras aún más

complejas, más lejanas, tiende a desvanecerse cuando nuestra atención se aproxima a una especie de horizonte que limita la posibilidad de un conocimiento que es el nuestro.

Los objetos de este mundo deben ser entendidos en términos de sistemas dinámicos de energía que se transforman continuamente los unos *en* los otros -como las formas por las que se manifiestan. Así pues, no aparece ninguna clase de substancia o materia fundamental. Como dice Jung, el espacio total es un ilimitado océano de energía física y psíquica y contiene en potencia todas las estructuras, tanto físicas como psíquicas, que en él se manifiestan y que en él se reabsorben después de su existencia transitoria. Según el físico Fritjof Capra, dicho campo es el "equivalente de un campo viviente que vibra según ritmos infinitos de creación y de destrucción".

Aunque no podemos percibirlo con los sentidos, toda forma está *siempre* pasando de una *en* otra por una transfiguración sucesiva.

Lo que constituye la médula de mi trabajo es la posibilidad de hacer visibles, para su comprensión más directa, los aspectos sucesivos de la forma durante los procesos de formación y *transformación* según su coherente necesidad interna. Es decir, que trato de presentar *modelos* de los fenómenos metamórficos; la partícula TRANS- es bastante expresiva cuando intenta dar una imagen verbal de aquel conjunto de fenómenos.

Toda forma es en sí misma una conformación, una estructura, y se podría decir que un estado de *simbiosis* consecuencia de un principio, de una necesidad implícita de coherencia. Esta necesidad rige también la sucesión de transformaciones y mutaciones que han de venir después. *Las formas son figuras*, son figuraciones de *algo* que está más allá de ellas, y que gracias a ellas se manifiesta. Ese algo pudiera ser aquello que *da forma*: aquello que no es forma pero que es capaz de tomar forma en todas las formas. Siendo las formas la representación o figura de los fenómenos de la transformación de la energía a niveles mucho más profundos, podemos decir: in-figuración, figuración, con-figuración y trans-figuración.

Sólo podría producirse antítesis entre trans-formación y transfiguración cuando la última palabra se utilizara en el sentido de *paso de la figura en aquello que está detrás de ella*, y no en el sentido de *paso de la figura en otra figura*. Pero no veo ninguna razón para que la imaginación no dé también ambos sentidos diferentes a la palabra trans-formación; la cual, y de esta manera, significaría: paso de una forma en otra forma y, también, paso de una forma en lo que se halla detrás de ella, en aquello que es su origen y fundamento. Así esta *visión* cosmogónica del fin de un ciclo de formación y de su reabsorción en el origen eliminaría la antítesis.

La energía es forma, que puede ser percibida o no; pero en el universo no se conoce por ahora ninguna energía A-MORFA, es decir, sin forma.

El espacio de un solo cuadro no es suficiente para dejar testimonio de una determinada sucesión, lineaje o linaje de formas. Es mi capacidad de ver y de pensar -porque la vista piensa- la que se agota siempre antes de poder explorar tan sólo una parte de las posibilidades de desarrollo que ofrece cualquiera de aquellos temas formales.

Ocurre también a veces que, a lo largo de una determinada sucesión, se insinúe, y más tarde se produzca, una verdadera *mutación* o *cambio de fase*, que siempre sorprende. Este cambio ejerce una fuerte fascinación y exige una atención excluyente. Así se inicia una nueva línea o familia de formas.

Los objetos, las formas de nuestro mundo pueden parecernos inertes o pasivas. Sin embargo, están animadas por una vibración interior rítmica y perpetua, que nosotros no podemos percibir. El mundo es como un tejido cuya *trama* es dinámica; que vive, porque se transforma continuamente, porque piensa.

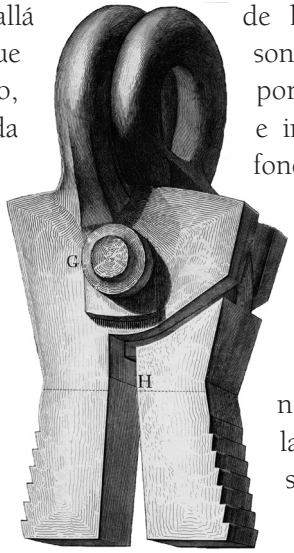
Las formas son fértiles, vivas, y a lo largo de un peculiar proceso de *autoimitación*, pueden emanar de ellas nuevas formas, distintas de ellas, que a su vez, y por ser vivas, pueden aberrar y devenir estériles. Como la emanación de las formas y la transfiguración de unas en otras no tiene fin, me atrevería a decir que, a consecuencia de ello, toda forma viva es imagen o espejo de la vida. Las formas nacen, *siempre y para siempre*, de la transformación de otras formas innumerables. Nunca podremos conocerlas, pues no son legión, sino abismo, pero sí podremos, por el afecto y por la razón, testimoniar del orden u órdenes que ellas reflejan. La forma humana, que nace de la tierra, es una transfiguración de ella, y su fin último es, a su vez, transfigurar aquello que le dio el ser. Los juegos que fascinan al niño son las manipulaciones del polvo, del agua, del barro, de la tierra. También el aire y el fuego les producen una inmensa sorpresa, placentera o temerosa, pero siempre terrible (lo *tremendum*). Luego, el hombre adulto no hará otra cosa que modelar, remodelar, construir, *transformar*, sin saber muchas veces que, al hacerlo, se transforma a sí mismo y transforma a su gran amor *la tierra*. El artífice se contempla en su obra (como un espejo) y, cuando se conoce plenamente, conoce el mundo.

3. Mi intención es penetrar cada vez más profundamente los, para mí, secretos de la formación y de la forma. Puedo añadir que a tal fin manipulo *a mi manera* lo que se puede llamar *un código de órdenes preexistente*. No basta, sin embargo, con decir que se trata de leyes de la naturaleza por las que uno se guía o que asimila uno transcribiéndolas. Se requiere, ante todo, un conocimiento en profundidad, una interiorización de dichas leyes, un saber por experiencia cuáles son, qué son, cómo funcionan. De lo contrario, habrá frustración. Yo diría que esas cosas se poseen sin poseerlas; son ellas, más bien, las que *nos poseen*.

Toda operación gráfica está hecha de *instantes*, sea lenta o rápida, y por esos instantes se filtra la corriente psíquica de lo inconsciente. El abandonarse exclusivamente a la acción mecánica de la anatomía corporal concluye en el agotamiento del gesto repetitivo y monótono. Yo deseo ser consciente, seguir paso a paso, como en una contemplación, la génesis del acontecimiento global. En el espacio bidimensional, *primer* campo material que nos es dado, se produce el desencadenamiento de un proceso de formación, y es allí donde las formas imaginadas pueden aparecer materialmente.

Las energías inconscientes, que son psíquicas y vitales, están conectadas con las energías vitales y psíquicas de la naturaleza y en cierto modo vienen a ser un reflejo recíproco.

La imaginación activa, que es una forma de memoria atemporal, se comporta como el hilo de pescar lanzado a las aguas oscuras, sin fondo, como escucha profunda que oye lo que de allí viene. Yo quiero presentar, manifestar o, al menos, *colaborar* en el acto de la aparición. Esto ya implica de parte de quien contempla una obra, una lectura que puede ir más allá de la simple interpretación o traducción *formalista*. Puesto que son cosas que se manifiestan, el mejor modo de conocimiento, por parte del contemplador, sería una atención prolongada e intensa que le hiciera posible sentir, conectar, conocer a fondo aquello que contempla: tener la verdadera *visión* (en el sentido justamente, de *ver visiones*). De este modo el que contempla se situaría en un estado equivalente a aquél en el que se sitúa el artista en *cada uno* de los instantes de la *visión*.

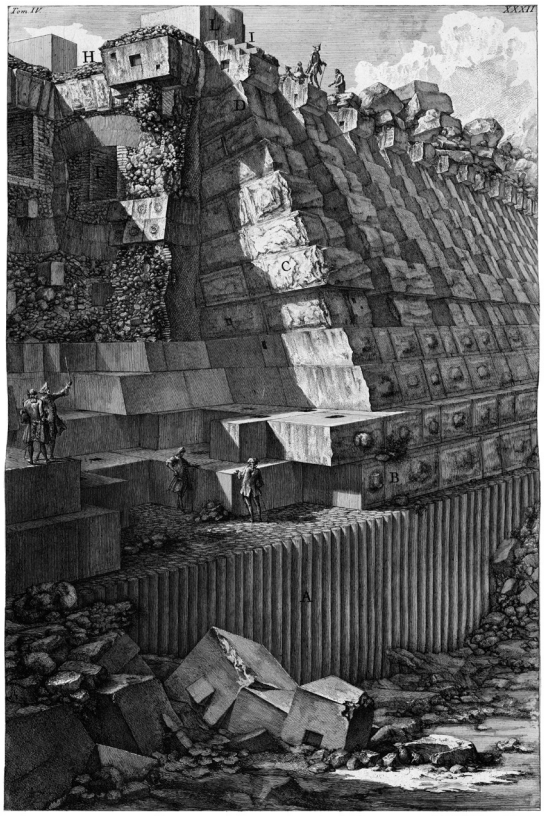


En mi trabajo, el número es verdadero *principio formal*. El número -energía que nombra- es la ley informadora en el hacerse y manifestarse de la obra, y por ello es cifra de conocimiento para mí y debe serlo para el contemplador (al menos trato de que así sea).

Los espacios en que opera el pintor tienen un orden geométrico; las formas que se manifiestan en tales espacios lo hacen a su vez según órdenes fundamentalmente geométricos. De aquí que la geometría sea o no, según unos y otros, un *medio idóneo* para la manifestación plástica.

La geometría me parece que es misteriosa. Casi siempre se asocia la idea de misterio con cosas oscuras y confusas pero yo pienso que, como dice Paul Valéry: "... Nada hay más misterioso que la claridad...". Para mí la geometría o geometrías son las figuras, las huellas o trazas que deja el número tras de sí en el movimiento de su operación creativa directa en la naturaleza y también a través de las manos y de la mente del hombre.

El hombre no ha inventado el número sino que lo ha descubierto, que no es lo mismo. Para Jung el número es gráfico y es sobre todo arquetipo en la energía psíquica y en la energía física. El número engendra las estructuras de movimiento de toda la materia y la psique, es decir de las cualidades que caracterizan los diferentes tipos de dinamismo.



En el campo del arte y sobre todo en las artes plásticas, las estructuras geométricas a las que me refiero constantemente son sistemas orgánicos y lenguajes que son vehículo de información. Su *coherencia* interna permite la manipulación a su vez coherente y la subsecuente autotransformación creativa; y son además un poderoso estímulo para la imaginación.

Co-herencia quiere decir herencia común; entramos aquí en zonas donde de lo que se está hablando es de parentescos. He hablado, en efecto y en varias ocasiones, de formas, y familias de formas que serían los núcleos materiales, espaciales y los focos de energía constitutiva de todas las formas que podremos conocer. Las formas, así como las energías que en ellas o a través de ellas se manifiestan, se hallan fuera del hombre y en el hombre en el sentido de que éste puede recibirlas y transmitirlas. En un determinado nivel primigenio para nosotros está la constelación de las formas geométricas primeras o arquetipales, de las cuales descienden, como en oleadas que pasan, las formas innombrables. Digo que descienden, que son descendientes de las primeras porque su conformación sucesiva a través de las generaciones tendría lugar siempre según los órdenes o energías que en aquéllas se contienen y de las cuales manan como de una fuente.

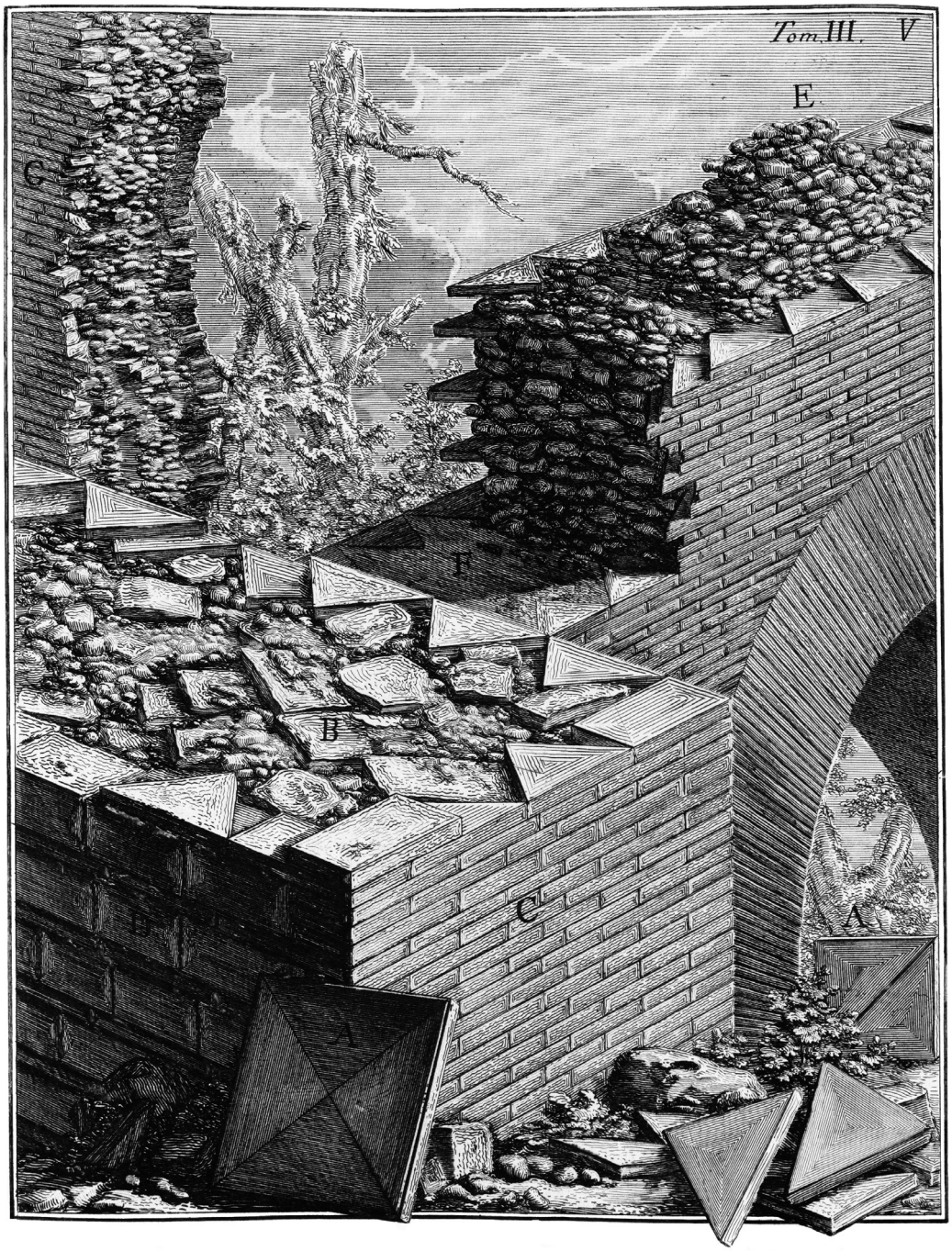
La energía tiende siempre a tomar cuerpo -forma-, para de esta manera conformar el mundo. En el nivel de la conciencia humana el artista da cuerpo, da forma gráfica a esa energía o energías con las cuales resuena, y que plasma o hace visibles en el diagrama que él *traza*. En castellano traza significa también *huella*. En este caso se trataría de la huella impresa, del rastro dejado por aquel acorde.

Aunque lo haya dicho antes, quiero repetir que aquellas primeras formas geométricas a las que me refiero son y serán siempre fecundas en potencia, pero por ser arquetipales, son ambiguas y capaces de desempeñar ambas funciones y que por lo tanto su potencial de fecundidad es positivo-negativo (ambos) y *total*. Sería pues a lo largo de la procesión de las formas descendientes donde se actualizarían una u otra tendencia u orientación hacia uno y otro polo de la ambivalencia. Así se actualizarían en un sentido: el aumento de energía adecuadamente conducida a causa del aumento de información, la intensificación de la impulsión metamórfica hacia formas cada vez más complejas, más ricas, nuevas, desconocidas. En el sentido opuesto se actualizaría una disminución de energía inadecuadamente conducida a causa de la disminución de información, el debilitamiento de la impulsión metamórfica y su regresión hacia formas cada vez menos complejas, más pobres, viejas, usadas, ya conocidas.

Estaban ya ahí las formas primeras, impasibles, herméticos poderes, puertas y guardianes, abismo y arco tendido sobre el abismo. Figuras madres, símbolos que se levantan como gigantes: triángulo, cuadrado, pentágono, hexágono, el círculo..., imágenes severas para mí que contienen mundos inagotables.

4. La realidad que en general creemos comprender, la realidad ordinaria, la de todos los días, no es más que un fragmento o sección de la realidad total. Desde nuestro nacimiento, somos modelados, adaptados, condicionados por *un* determinado medio cultural, éste nos *fuerza* a ver solamente las secciones de la realidad que él abarca y con las cuales ha construido *su mundo*. Tales secciones de la realidad total, son sólo apariencias o imágenes parciales que pretenden sustituir a la totalidad, impidiendo su aprehensión. Las culturas, sin embargo, *pasan* (como las formas) de unas en otras, con las correspondientes secciones de la realidad que han descubierto o *comprehendido*, y, así, estas secciones o estratos van paulatinamente abriendo puertas múltiples y nuevos mundos imbricados unos en otros. Pero ocurre que estos fragmentos de la realidad pueden también pasar de una forma de olvido, de egoísmo, que separa y aísla los fragmentos unos de otros, y, de esta manera, vienen a pretender algunos de ellos ser la explicación completa de la realidad que se cierra con la palabra *fin*. El hombre que imagina (como en una atenta escucha), presiente, sin embargo, que todo no se acaba tan pronto ni tan cerca. Ha sido él quien ha transmitido las raíces o *palabras imaginantes* que no se engañan ni engañan y que, precisamente, han hecho aparecer tan variadas y sucesivas *culturas*.

He dicho antes que todo no termina ni tan cerca ni tan pronto y aunque existen formas que se pierden, energías que se agotan, la vida y sus formas que no tiene fin. Como un tema musical que pasa a otro que a su vez procede de sí mismo, como la cascada, como el surtidor de octavas musicales en las cuales cada nota daría nacimiento a una nueva octava.


Tom. III. V
E
G
F
B
C
A
A

A propósito de la música, puedo decir que a principios de los años '50 hice una serie de dibujos pensando en la posibilidad de que pudieran ser interpretados musicalmente. Durante los años '70 volví a pensar en ello insistentemente como si el carácter estructural de mis dibujos estuviera reclamando la transcripción musical. A través de la galería Maeght-París se concretó un encuentro con el compositor Frederic Nyst. Éste, que había trabajado con el grupo de Iannis Xenakis, se interesó por mis dibujos. Visité su estudio y allí pude ver cómo Nyst estaba trabajando en composiciones con dibujos propios. Me hizo escuchar el resultado, y también pude ver reproducciones de partituras dibujadas por Xenakis. Fue entonces cuando por primera vez oí hablar del UPIC*, un aparato diseñado por Xenakis que facilita la transcripción inmediata del dibujo en sonidos. En aquel estudio pude comprobar que lo que yo había imaginado por mi parte años atrás se estaba realizando ya especialmente por Xenakis, a quien se considera como precursor en este terreno. Cuando Nyst y yo organizamos la forma de enfocar el trabajo, teníamos ya una idea muy clara sobre cuál era la posición respectiva de cada uno en la realización del proyecto.

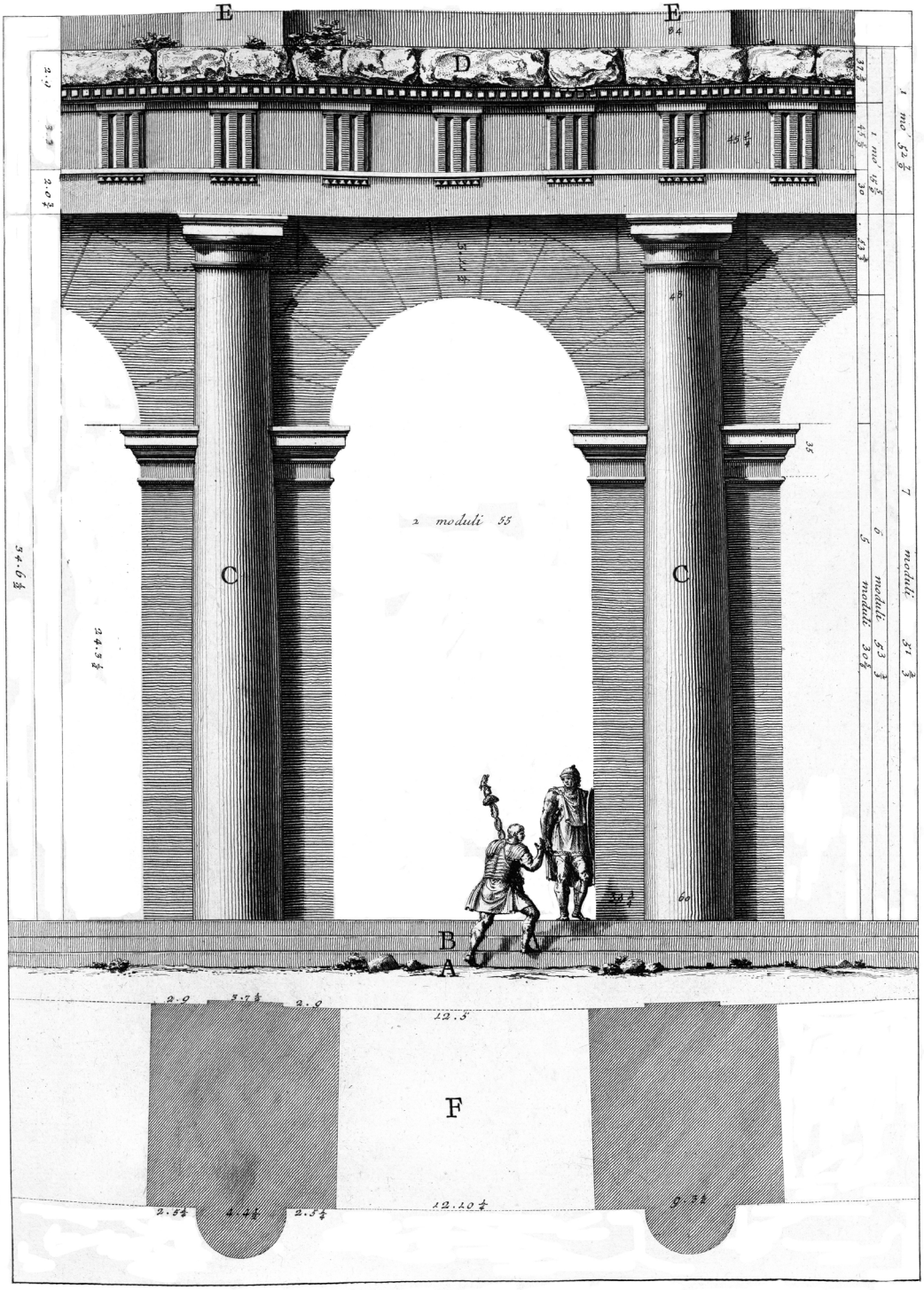
Yo no soy compositor ni pretendo serlo por ahora, y además no conozco casi nada sobre ordenadores. Lo que sí creo que puedo pretender y pretendo es la exploración de las posibilidades de las estructuras que yo dibujo, que son sistemas que poseen su propia semiología, es decir que se comportan como lenguajes.

Cuando escuché por primera vez el resultado de nuestro trabajo en común quedé muy sorprendido porque en el comienzo de la obra se oye una especie de nube sonora que me trae recuerdos muy imprecisos, pero que tienen ciertamente algo que ver -aunque no me sea posible aclararlo- con algún aspecto de mi trabajo.

Madrid, abril 1990

*Nota del editor: UPIC (Unité Polyagogique Information du Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales) es un software de composición musical diseñado por el arquitecto y matemático griego Iannis Xenakis (1922-2001) en 1977, y está basado en un modelo similar creado por el ingeniero argentino Fernando von Reichenbach, nombrado director del laboratorio de música del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) en 1965.

Apuntes de Pablo Palazuelo para una conferencia en La Caixa. Barcelona, 20 de abril de 1990. En *Pablo Palazuelo. Escritos y Conversaciones*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Colección Arquilectura. Murcia, 1998.


E
E
D
C
C
B
A
F
2 moduli 55
12.5
12.10 1/2

Las discusiones

Por Julio Ramón Ribeyro

La discusión continúa siendo uno de los ejercicios mentales más inútiles de cuantos existen. Citar en su apoyo el viejo proverbio "de la discusión sale la luz" es contentarse con una idea recibida y revela su desconocimiento vergonzoso de la naturaleza humana. A pesar de esto, la discusión es uno de los entretenimientos favoritos del hombre. Cuando dos o tres personas se reúnen para conversar, lo que en realidad hacen es discutir, porque de lo contrario se aburrirían. El cambio de opiniones con que se inicia la charla es solo la escaramuza de un conflicto que se avecina, pues para discutir, fatalmente, no es necesario tener ideas. Basta tener ganas de discutir, lo cual es tan natural como tener ganas de vivir.

La discusión, además de un entretenimiento, es una nota definitoria del hombre, un elemento constitutivo de su humanidad. "El hombre es un animal que discute" podría ser una definición tal vez un poco exagerada, pero no menos legítima que muchas otras. Incluso es más exacta que definir al hombre por el pensamiento o por el lenguaje. Las investigaciones científicas revelan un pensamiento rudimentario en ciertas especies animales y un lenguaje organizado en otras, de donde se desprende que estas facultades no son privativas del hombre. Pero lo que sí pertenece a él de una manera ancestral e intransferible es la facultad de discutir. Es concebible que las hormigas o las abejas cambien saludos y hagan pacíficas tertulias sobre el clima o sobre las flores, pero no es admisible, en cambio, que se pongan a discutir, porque sobrevendría la más grande desorganización en sus respectivos reinos y se expondrían a ser exterminadas. Y si nos trasladamos a la esfera de los seres sobrenaturales veremos que, según las Escrituras, los ángeles piensan y discurren, pero jamás discuten, porque se encuentran ya en posesión de la verdad. Cuando más harán lentas y sabias rondas por el paraíso, hablando sosegadamente de las virtudes teologales. Únicamente al hombre, pues, le está reservado el derecho de discutir, porque solamente para él es un placer indescriptible el no ponerse de acuerdo.

Si bien la discusión rechaza por principio la idea de método o de orden, suelen darse en ella ciertas constantes: a veces con tanta necesidad, que podrían formularse las leyes generales de la discusión. Hay una, sobre todo, que parece esencial, y es la "ley del dinamismo". Toda discusión repudia el estancamiento y como una bola de nieve va girando y envolviendo otros temas hasta que se pierde la memoria de su origen. Asistí hace poco a una discusión muy ilustrativa en ese sentido. Participaban en ella cuatro personas. El tema debatido era "la idea del hombre" en la cultura griega. Tres horas más tarde, los polemistas, con la garganta destrozada, discutían rabiosamente sobre motores de automóviles. ¿Por qué tortuosos senderos se había desviado la discusión? ¿Cómo era posible que de un tema tan elevado se desembocara en un tópico tan prosaico? Esta derivación parece un enigma, sin embargo: si hasta el final los protagonistas no se percataron de ello fue porque las transiciones habían sido rigurosamente lógicas. Una segunda ley de la discusión sería, pues, la de las "transiciones lógicas". Toda discusión es no solamente un proceso dinámico, sino que este proceso se realiza según una asociación lógica de ideas discernible a posteriori. Podría definirse la discusión como "el desorden lógicamente encadenado".

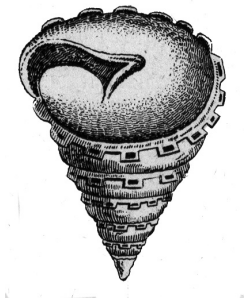
Hasta ahora, sin embargo, no he pasado a demostrar mi afirmación inicial de la inutilidad de las discusiones. Habría que señalar, en principio, cuál es la finalidad de una discusión y ver si se cumple. La discusión surge, es ocioso repetirlo, del desacuerdo sobre un punto cualquiera, sea éste la vigencia de un sistema filosófico o la bondad de una marca de cigarrillos. Surgido el desacuerdo, las partes tratan de afirmar su posición, de defender su tesis. Si la discusión se limitara a esto, no dudo que cumpliría su cometido. Pero los contendores son más ambiciosos y lo que en realidad se proponen es eliminar el desacuerdo mediante la reducción de uno de los contrarios. Y esto precisamente es lo que jamás se realiza por dos razones fundamentales. En primer lugar, por la imperfección del aparato mental del hombre y su incapacidad para alcanzar verdades absolutas. A todo argumento se le puede oponer siempre un argumento igualmente válido. A todo dato histórico utilizado en apoyo de una tesis se enfrenta otro que prueba lo contrario. El más brillante silogismo es abatido por una simple paradoja. Thomas Mann había advertido con mucha agudeza este fenómeno. En *La montaña mágica*, Naphta y Settembrini se pasan discutiendo muchos cientos de páginas sin lograrse convencer. La discusión -que podría teóricamente prolongarse hasta el infinito- termina con el suicidio de Naphta, lo cual es un detalle profundamente simbólico.

Otra razón que hace inútiles las discusiones es la enorme vanidad intelectual del hombre. Es corriente admitir en el prójimo una mayor belleza física, una mayor fortaleza, una mayor elegancia, pero lo que no admitiremos jamás será una mayor inteligencia. Hay un miedo pánico en aceptar un argumento contrario, como si esto implicara una forma de sojuzgamiento intelectual mucho más humillante que la opresión física. Si

Aristóteles, Spinoza y Kant -hipótesis caprichosa- se encontraran en un momento ideal, asistiríamos consternados a un espectáculo monstruoso de incomprensión humana. Aristóteles trataría de probar que las cosas que vemos existen realmente; Kant lo atacaría a golpes de noúmeno, mientras que Spinoza no admitiría que le quitaran una sola pluma de su vistosa concepción panteísta del universo.

Todo lo enunciado no impide que la historia de la humanidad pueda considerarse como un encadenamiento sutil de discusiones. Discutían los escribas egipcios, discutían los sofistas griegos, discutían los juristas romanos, discutían los escolásticos medievales, discutían los humanistas del Renacimiento..., y en la actualidad, en las repúblicas democráticas, qué cosa es el parlamento sino el derecho a la discusión elevado a la dignidad del poder del Estado. Parece, pues, que la discusión está profundamente ligada a la marcha de la historia y a la idea del progreso. Y es curioso constatar que aquellas instituciones, aquellos sistemas y aquellas épocas en las cuales la historia parece detenerse son precisamente los que han tratado de abolir el derecho a la discusión. En la Edad Media la Iglesia combatía a los herejes con la hoguera, en el sistema feudal los caballeros imponían con la espada la legitimidad de sus pensamientos y en los regímenes totalitarios son conocidos los métodos de represión empleados contra los discrepantes.

Si de la discusión no surge la luz, por lo menos nace el movimiento. Naturalmente que sería interesante determinar si no convendría más el reposo. Pero esta alternativa ya es materia de una discusión.



Texto de 1957. En *La caza sutil y otros textos. Un desaprensivo paseo entre libros y autores*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago de Chile, 2012.

Novena estratagema: *La diversión. Si durante la controversia se advierte que la cosa no va bien y que el adversario lleva las de ganar, se procura evitarlo a tiempo mediante una* mutatio controversiae, *es decir, desviando la discusión del asunto principal a otro asunto de carácter secundario, y, en caso de apuro, incluso saltando directamente a otra cosa. Luego se intenta adscribir ésta al adversario para combatirla en sustitución del asunto principal y convertirla así en tema del debate, de manera que el adversario tenga que dejar a un lado la partida a medio ganar para defenderse de nuevo. Si, desgraciadamente, se topa otra vez con un argumento difícil de refutar, se vuelve a saltar de nuevo a otro asunto, pudiéndose repetir esto diez veces en un cuarto de hora, si es que el adversario no ha perdido antes la paciencia. Estas diversiones estratégicas se efectúan con habilidad si se lleva la controversia imperceptiblemente y poco a poco a un asunto emparentado con el objeto en cuestión, a ser posible algo relacionado con él, pero conceptualmente distinto. Ya es menos discreto cuando simplemente se mantiene el objeto de la tesis pero se ponen sobre el tapete otras relaciones suyas que no tienen nada que ver con las que se están cuestionando; por ejemplo, hablando del budismo chino, se pasa a hablar del comercio del té. Pero si ni siquiera esto puede ponerse en práctica, se ataca entonces cualquier expresión empleada casualmente por el adversario, llevando de esta manera la controversia a un nuevo terreno para verse libre del anterior. Por ejemplo, si el adversario utiliza la expresión "Aquí precisamente está el misterio del asunto", se le interrumpe rápidamente: "¡Ah!, si habla usted de misterios y de mística, entonces no cuente conmigo, pues en lo que a esto respecta...", etc., y así se habrá ganado amplitud de campo. Pero si tampoco hay ocasión de esto, entonces, con todo descaro, se salta de repente a otro asunto completamente ajeno, con algo parecido a lo siguiente: "Ah, y eso que usted afirmó antes…", etc. De entre todas las estrategias de las que instintivamente se sirven los discutidores desleales, la diversión es la más querida y más utilizada, y casi inevitable en cuanto se ven comprometidos.*

Arthur Schopenhauer. *Parerga y Paralipómena*, II, cap. II, 26.

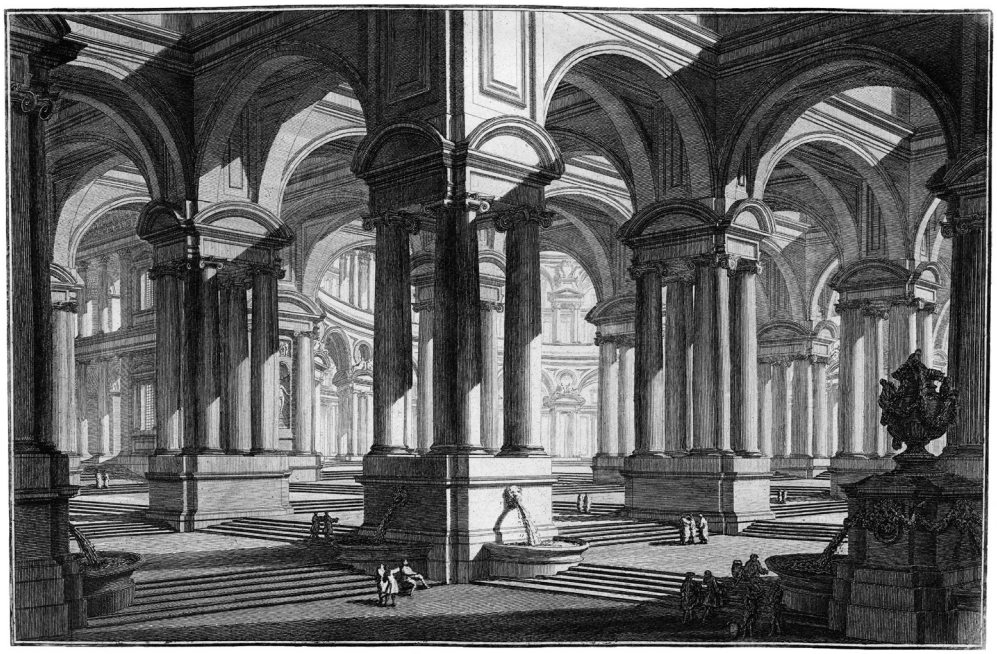
La educación y la lógica del mercado

Por Sandino Núñez

Voy a empezar con una de esas frases dramáticas que adoran los oradores. La verdad política de la próxima era se juega en la educación. La educación es el escenario en el que ha comenzado a exponerse hoy la lucha por el mañana político de la sociedad. Quiero decir: ese escenario no es el trabajo, ni la infraestructura, ni la propiedad (todo eso quedará para más adelante, parece). Tampoco es, abstractamente, la economía. Nada de orden político parece arriesgarse en el debate acerca del modelo económico A o B, o de tal o cual forma de conducir la megamáquina económica: estas cuestiones pragmáticas acerca de lo conveniente o lo beneficioso pueden ser importantísimas, pero no suponen ni se disputan necesariamente un concepto político ni un concepto de política. En el capitalismo contemporáneo, la economía y el mercado son juegos que han volcado global y masivamente su lógica sobre todo lo social, y por tanto, la única forma en la que la economía va a adquirir o a recuperar una dimensión política es cuando sea problematizada en bloque, cuando se suspenda y se socave su naturalidad, es decir, cuando se desmienta el carácter objetivo con el cual ejerce su tiranía y la neutralidad técnica del discurso experto a través del cual la ejerce (digamos que el derecho a la propiedad privada o exclusiva de medios o territorios, o el derecho individual o privado a la ganancia, el beneficio o la renta son esos nudos ciegos o esas *forclusiones* del discurso económico). Político es un enunciado que se sitúa por encima de la esfera económica. La política es un corte con la economía, como se define desde la Grecia clásica. La subordinación de los *oikoi* a la *polis*. Es un corte y un lenguaje que nos permite situarnos por encima y pensar la voracidad de la lógica de los intercambios, la sobrevivencia, los negocios, la ganancia, etc., en términos de ideas de Justicia, Razón, Libertad, Verdad —conceptos que son completamente heterogéneos a la pragmática de la economía, y que, por otra parte, no surgen espontáneamente. La única forma en la que un modelo económico A sea preferible a otro B, por razones políticas, es que exista ya un lenguaje que permita situar la práctica económica con arreglo a la praxis

social, es decir, que ya exista un lenguaje capaz de conjurar el poder fascinante de la mercancía para impedir que la lógica de nuestra convivencia gire alrededor de ese poder y de esa fascinación —con su consecuente carga de ansiedad, de impaciencia, y de violencia en suma. Y en este punto hay todo por hacer. Hay que inventar o reinventar o recuperar ese lenguaje casi desde la nada, hay que postular el desequilibrio y la incomodidad de una universalidad creíble contra la felicidad inmediata del masaje global de los intercambios y la satisfacción de la necesidad o el apetito.

Y lo que se juega en y con la educación es, precisamente, la posibilidad de ese lenguaje. La educación es el lugar en el cual todavía se puede esperar la aparición de un lenguaje sobre lo social (y cuando digo educación no hablo por fuerza de eso que se llama "sistema educativo", hablo de una práctica universalizable que puede aparecer en cualquier sitio de la trama social: en el liceo fuera del salón de clases, en el club del barrio, en el hospital, en la familia, en el sindicato, en fin). Si la economía es el tema del lenguaje político, la práctica educativa es su condición de posibilidad. Y no alcanza con decir que la educación es el corazón mismo del concepto clásico de política, ya que eso nos confina a una especie de alegato abstracto. Pues lo que ocurre, históricamente, es que en el campo de la educación (como concepto, como práctica, como sistema educativo y aún como aparato) se está exponiendo una batalla decisiva en esa dilatada guerra entre lo económico y lo político. Por eso la educación hoy (lo digo sin el menor ánimo retórico) es el lugar de una resistencia, el lugar de una esperanza. Resistencia de lo político ante la embestida de la globalización en el capitalismo tardío.



Resistencia contra el empuje de la mera invasión sin cortes de la lógica carnívora del mercado a todos los órdenes de la vida social. Resistencia al arribo triunfal incuestionado, en todos los ámbitos y las prácticas, de un discurso técnico-pragmático sobre desempeños, beneficios, crecimiento y desarrollo. Resistencia, en fin, a la instalación definitiva de una economía ilimitada, sin política, sin conciencia y sin crítica.

El golpe al sistema educativo público en las democracias occidentales contemporáneas es, en principio, más bárbaro que estratégico: se lo ha traído brutal y masivamente como un nicho de mercado (igual que la salud, la alimentación, la seguridad), se lo expone como terreno a ser explotado por la voracidad extractiva del beneficio a través de matrículas, cuotas, esponsorización, participación de capitales privados en la gestión, etc. Pero el verdadero daño, incuantificable, es lateral: se desarticula a la educación misma como posibilidad de producir lenguaje, autonomía y soberanía crítica. El virus acaba de atacar al último anticuerpo contra el virus.

En este punto, claramente, ya no nos sirven las categorías ideológicas clásicas de los sujetos como un mapa para intuir esa lucha. Izquierdas y derechas, progresistas y conservadores. Estas categorías ya hace tiempo han sido confundidas, barajadas y vueltas a repartir en el gran juego y en la gran feria contemporánea del mercado y el capital. Tanto, por otra parte, que ocurre, paradójicamente, que desde hace un tiempo le toca a la nueva izquierda tener la coartada ideológica perfecta para justificar ese copamiento de la razón educativa por la pragmática y ese golpe del mercado al sistema educativo. Fue la izquierda posmarxista la que argumentó en primer lugar acerca de

la necesidad de democratizar el sistema (en el sentido no de criticar el sistema, sino de abrirlo horizontalmente al "flujo desterritorializado" de la gente), combatir el poder autoritario que se escondía detrás de la laicidad y del universalismo republicano, flexibilizar y modificar programas y *curricula* tradicionalmente resueltos en los oscuros gabinetes tiránicos de las élites sabias y cultas (esas élites que seguramente ya hacía tiempo que habían sido sepultadas por el tren-bala de la historia, dejando en su lugar el automatismo de los zombis burocráticos estatales que seguían ejerciendo póstumamente y sin ganas la banalidad del mal antidemocrático). Debían soplar aires frescos y nuevos sobre la educación. Y esa utopía de novedad, libertad y frescura, ya no podía encarnar en otra cosa que no fuera el mercado y sus valores inherentes de competencia y creatividad pragmática. Era simple: para la nueva utopía bastaba con despojar a la educación de toda pretensión pública universalista y entregarla a la lógica pragmática del mercado y a la iniciativa privada. La promesa de los viejos modelos universalistas de producir sujetos políticos maduros y autónomos (promesa, por otra parte, siempre defraudada y siempre utilizada como enmascaramiento del poder y la hegemonía), parecía lograrse de un solo golpe con el mercado como nuevo principio de realidad: los estudiantes ya no se alienaban en el sistema y en el poder burocrático de la élite de prestigio: dibujados por la lógica de la participación democrática del usuario o el cliente en la empresa que le brinda servicios, podían exigir directamente nivel académico competitivo, incidir en los programas, demandar salida laboral, armar creativamente sus combos curriculares, exigir que se respetaran sus peculiaridades locales, en fin. Porque pagan por los buenos servicios. Y si los servicios están por debajo de lo esperado se litiga y se hacen juicios. La cultura pragmática de la impaciencia había suplantado a las viejas formas de la cultura crítica.

Entonces es hora de pegar un par de gritos en algunas orejas necias. "Es hora de que la política retome la conducción de la educación". Es lo que se proclama a izquierda y derecha. "La educación es una razón de Estado", se dice, "y por tanto es cuestión de un amplio acuerdo nacional, y ese acuerdo debe ser político". No puede uno estar más de acuerdo con esa obviedad conceptual. Sobre todo si se tiene en cuenta que lo primero en subvertirse en tiempos del capitalismo liberal contemporáneo es la relación entre política y economía, entre lo público y lo privado, y que esa es la madre de toda subversión ulterior. Pero esta subversión estructural no es un irrespeto, un quiebre o una inversión en la cadena de mandos que se corrige o se endereza con un golpe de poder o de autoridad. Es una subversión mucho más profunda, que proviene de la falta o de la retirada de un lenguaje o de una racionalidad (la política) para pensar la locura privada de la economía. Y esa racionalidad y ese lenguaje es lo que algunos esperamos, precisamente, de la educación.

El problema entonces está en saber en qué están pensando los gobiernos y sus oposiciones cuando hablan de "conducir políticamente la educación", o de "gobernar

la educación". Evidentemente no se habla del sentido político de la práctica educativa, y ni siquiera de una subordinación del sistema educativo a la política. Se habla del control del aparato educativo por parte del poder de los partidos y del sistema de partidos.

En el fondo lo que se juega es lo mismo que antes. No es la política sino la economía la está cada vez más cerca de hacerse cargo de la educación. Me tocó oír a un diputado argumentando que en la Europa ultraliberal la liquidación privada de la educación había ocurrido por una retirada cómplice de la política de la educación (cosa del todo obvia), mientras que Uruguay, país serio, ya había alcanzado un acuerdo para darle mayor potestad a la política sobre la educación. Esta observación no puede no descansar en la ingenuidad o el cinismo de confundir a la política con el aparato partidario de poder político. Quiero decir: son los partidos, plenamente atravesados por la lógica pragmática del artefacto, del beneficio electoral, de los cargos y del poder económico, los que concentran y vuelcan ese poder sobre el sistema educativo —y lo que es peor, sobre la idea misma de educación. Pues detrás de toda esta confusión que se resuelve en un golpe de orden y control está, mudo e impávido, el objeto parcial maravilloso y odiado: un proyecto que resulta angelical en la blancura puritana de su enfoque *tecnoyupi* sobre la educación, el sistema y los centros, hablando de gestión, indicadores, autoevaluación, diversidad, *coaching*, etc.

Se ha impuesto así, después de una historia torpe y penosa, un golpe de poder de naturaleza pragmática para limpiar el campo quirúrgico y poner, de una vez por todas, al sistema educativo al servicio de la producción, del mercado laboral, del desarrollo, de los buenos indicadores (pruebas, calificaciones, porcentajes, rendimientos, evaluaciones: todos recursos expansivos de la cifra, la lógica misma de la economía). Porque los partidos políticos, a izquierda y derecha, ya no son sino agentes técnicos de economía con el uniforme de una política que nadie sostiene —porque no sabe, no puede o no quiere sostener.

A veces tengo la impresión de que una epidemia pestilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, en el uso de la palabra; una peste del lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez, como automatismo que tiende a nivelar la expresión en sus formas más genéricas, anónimas, abstractas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar cualquier chispa que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias.

No me interesa aquí preguntarme si los orígenes de esta epidemia están en la política, en la ideología, en la uniformidad burocrática, en la homogeneización de los mass-media*, en la difusión escolar de la cultura media. Lo que me interesa son las posibilidades de salud. La literatura (y quizá solo la literatura) puede crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje.*

Italo Calvino. "Exactitud". En *Seis propuestas para el próximo milenio*. Círculo de Lectores. Barcelona, 2000. Traducción de Aurora Bernárdez.

¿Qué es una sociedad autónoma? Al principio yo había dado al concepto de autonomía, extendido a la sociedad, el sentido de 'gestión colectiva'. Ahora debo darle un contenido más radical, que no es simplemente la gestión colectiva (la autogestión) sino la autoinstitución permanente y explícita de la sociedad*; es decir, un estado donde la colectividad sabe que sus instituciones son su propia creación y se ha vuelto capaz de mirarlas como tales, de retomarlas y de transformarlas. Si se la acepta, esta idea define una unidad del proyecto revolucionario.*

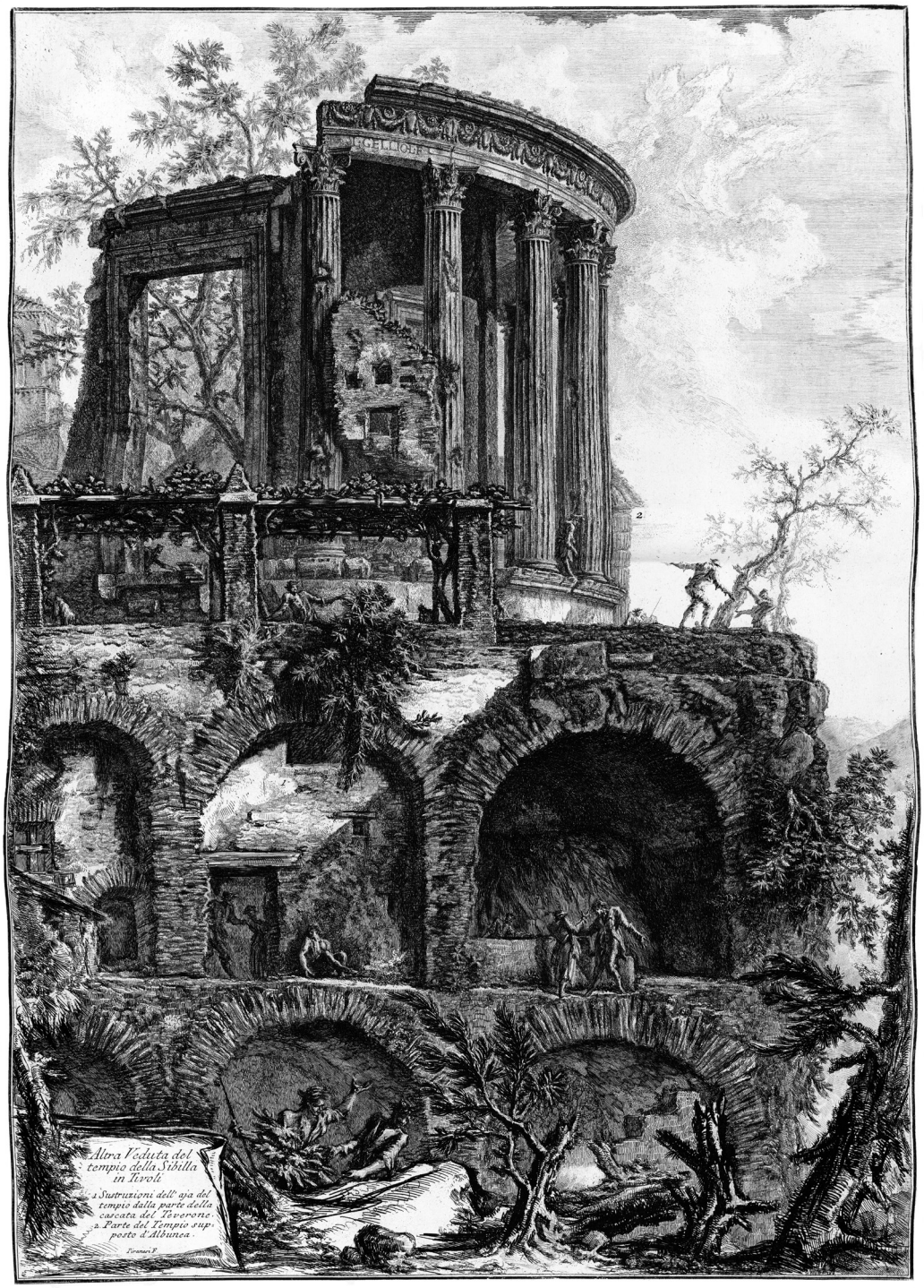
Cornelius Castoriadis. "Por qué ya no soy marxista". En *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates (1974-1997)*. Katz. Buenos Aires, 2006. Traducción de Sandra Garzonio.

Se están produciendo cambios drásticos en aquello que las sociedades democráticas enseñan a sus jóvenes, pero se trata de cambios que aún no se sometieron a un análisis profundo. Sedientos de dinero, los estados nacionales y sus sistemas de educación están descartando sin advertirlo ciertas aptitudes que son necesarias para mantener viva a la democracia. Si esta tendencia se prolonga, las naciones de todo el mundo en breve producirán generaciones enteras de máquinas utilitarias, en lugar de ciudadanos cabales con la capacidad de pensar por sí mismos, poseer una mirada crítica sobre las tradiciones y comprender la importancia de los logros y los sufrimientos ajenos. El futuro de la democracia a escala mundial pende de un hilo.

Ahora bien, ¿cuáles son esos cambios tan drásticos? En casi todas las naciones del mundo se están erradicando las materias y las carreras relacionadas con las artes y las humanidades, tanto a nivel primario y secundario como a nivel terciario y universitario. Concebidas como ornamentos inútiles por quienes definen las políticas estatales en un momento en que las naciones deben eliminar todo lo que no tenga ninguna utilidad para ser competitivas en el mercado global, estas carreras y materias pierden terreno a gran velocidad, tanto en los programas curriculares como en la mente y el corazón de padres e hijos. Es más, aquello que podríamos describir como el aspecto humanístico de las ciencias, es decir, el aspecto relacionado con la imaginación, la creatividad y la rigurosidad en el pensamiento crítico, también está perdiendo terreno en la medida en que los países optan por fomentar la rentabilidad a corto plazo mediante el cultivo de capacidades utilitarias y prácticas, aptas para generar renta.

La crisis nos mira de frente, pero aún no la hemos enfrentado. Continuamos como si todo siguiera igual que siempre, cuando en realidad resulta evidente en todas partes que ya no se pone el acento en lo mismo que antes. En ningún momento hemos deliberado acerca de estos cambios ni los hemos elegido a conciencia, pero aun así, cada vez limitan más nuestro futuro...

Marta C. Nussbaum. *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Katz editores. España, 2010. Traducción de María Victoria Rodil.


Altra Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli
a Sustruzioni dell' aja del tempio dalla parte della cascata del Teverone.
b Parte del Tempio supposto d'Albunea.
Piranesi F.

El cine es otra vida

Por Raúl Ruiz

Traducción de Rafa Martín

Damas y caballeros, queridos amigos,

Hoy, bajo el disfraz de un agradecimiento, quiero contaros un secreto. El cine, este arte de la luz, existe. Pero si existe, es gracias a la sombra que le sirve de respaldo poético. Es esta sombra –o, si se prefiere, la oscuridad-, la que permite construir el cine (como si de un puzzle se tratara) un edificio, un palacio mental o un laberinto, donde vive una bestia salvaje, nuestro doble animal, una *felgya*, como era denominado por los antiguos vikingos; y esta bestia nos mira, nos espera, y se prepara para devorarnos.

Para encarnarse, el cine, este arte mecánico, hace uso de una herramienta bastante práctica conocida como obturador. Es este maravilloso obstáculo el que determina cómo vamos a ser invadidos por la penumbra específica que es la oscuridad entre dos fotogramas. Y este es el secreto: queridos amigos, por cada minuto de filme que vemos, también vemos treinta segundos de oscuridad cinemática. Gracias al obturador, se nos implanta una oscuridad en la que encontramos, nutridos y alimentados, una especie de contra-película compuesta por nosotros mismos, en la que, entre los restos de las sombras, compone un mundo entero, un mundo entero habitado por nuestros dobles.

Dobles feroces, por supuesto, pero también ligeramente bienintencionados, dobles humanos, si bien algunas veces terminan convirtiéndose en bromistas o embaucadores. Santos, dirían algunos, espíritus; los vikingos zanjarían la cuestión con su propio nombre: *Hamrs*.

Debemos concluir, por tanto, que cada vez que vemos un filme en realidad estamos viendo dos: el que miramos y el que nos mira. Este segundo filme es una ilusión basada en eso que los positivistas se empeñan en llamar "persistencia de la visión" de la retina. Pero esta segunda película es creada en la penumbra, de alguna forma

es “soñada”. Hecha de pánico y éxtasis. Un sueño agitado y subversivo, un espejo turbulento, como dirían los poetas distraídos por las paradojas de los enunciados de la física cuántica. Un filme formado por dobles, un duplicado del mismo filme que estamos en proceso de ver, armado con líneas de diálogo ligeramente desfasadas, paisajes fantasmales, *felgyas* y *Hamrs*.

Y es en este mundo duplicado en el que se haya un doble bastante particular, de hecho el doble de cada uno de nosotros, espectadores activos. Él es quien nos mira mientras miramos; es quien nos desea bien o mal, dependiendo del caso. Es él quien personaliza, por así decirlo, este filme en penumbra. Pero, ¿quién es este otro singular? Nuestros amados vikingos, una vez más, lo habrían denominado *Hugr*, el alma de cada uno de nosotros que, emergiendo de un oscuro más allá, viene para reunirse con nosotros. Sí, amigos, el cine es otra vida.

Sea el tipo de cine que sea, no hace falta decirlo: en este arte, como en todos los demás, siempre hay problemas de dosis, de ajustes. Pero más allá de todo eso, podemos afirmar que, de las numerosas funciones de la visión que se pueden distinguir (y hay al menos treinta), dos son particularmente importantes en este contexto: la fascinación y el distanciamiento. O: vértigo y contemplación. A veces se alternan entre ellas, a veces se superponen. Cuando hay distanciamiento, nuestro ojo vaga, ya no permite verse arrastrado por las intrigas; se separa de las cosas que pertenecen a una narrativa y se convierte en algo “inteligente”, poniendo en marcha una función de descubrimiento, de heurística, una desregulación razonada de la visión. Pero en este filme (este kino) que nos concierne, también hay “trama”, una tesis, intriga –y, por lo tanto, fascinación-. Y esta fascinación nos transporta a la turbulencia dentro del espejo, hacia el desorden y la dispersión; estamos encantados de perdernos en ello. Poseídos, perdidos, recibimos cosquillas hasta morir: estamos en el ojo del huracán.

Pero es un Ojo Maligno. En su tratado sobre la fascinación, Enrique de Aragón (1384-1434), Marqués de Villena, conocido como “El Mago”, pensó que era capaz de aseverar que el Ojo Maligno, para entrar en acción, requiere de nuestra mirada cómplice: así, para caer víctimas del Ojo Maligno, primero es necesario desear el mal, en nuestra contemplación, en nuestra mirada maliciosa. De hecho, gracias a que el rey Carlos II, el “Hechizado”, deseaba el mal, según el veredicto de los brujos éstos pudieron introducirse en el cerebro del rey, a quien dejaron ciego ante las cosas de este mundo, convirtiéndolo en un amante de las mariposas y las chucherías.

Fascinación vertiginosa y distanciación inteligente. Participación ciega y relativa distancia. Estos son los dos movimientos de la penumbra autopoética.

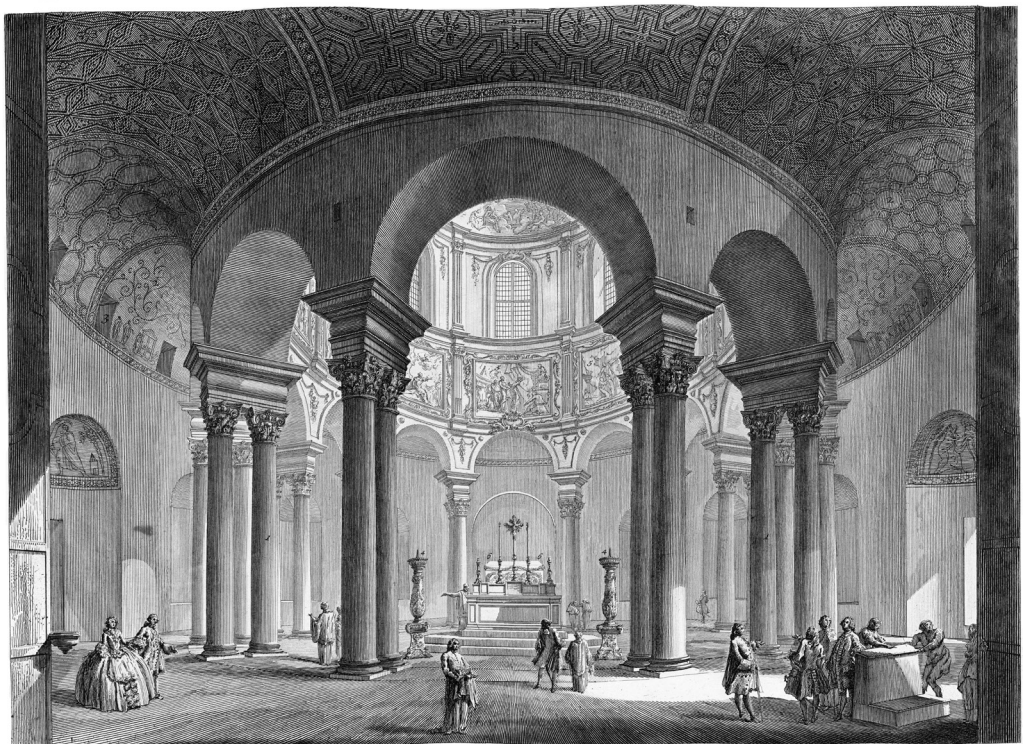
Y diréis, con razón: ¿cómo hacemos arte de esta turbulencia? ¿Cómo medimos esta tormenta, cómo sometemos la incertidumbre de las nubes a la certidumbre de los relojes? El filósofo Karl Popper replicaría, pero su respuesta, creo, es insuficiente.

Permitidme que regrese a un viejo tratado de magia –porque algunos de vosotros os habréis dado cuenta a estas alturas, desde el inicio de este discurso, de que nunca he hablado de otra cosa que de magia.

En su libro *De vinculis in genere* (*Acerca de los vínculos en general*), Giordano Bruno, experto en relaciones públicas y políticas, nos aconseja en los siguientes términos: "Cualquiera que tenga el poder de vincular debe contar, hasta cierto punto, con una teoría universal de las cosas para ser capaz de unir a los humanos (quienes son, por supuesto, la culminación de todo)". Muy bien. Teoría universal... ¿de qué? Culminación... ¿de qué y por qué? Culminación o *récapitulation* en francés, procede de la traducción italiana; en el texto en latín es *epilogus quidam omnium*. Siempre hay que desconfiar de las traducciones, pues a veces son demasiado estrictas. "Teoría universal", según el texto italiano, es *universalem rationem* en el original.

Pero quién es este hombre-epílogo al que la razón universal debe unir. ¿Nosotros? ¿Hombre de humanidad? ¿O bien esta bestia obscena a quienes nuestros magos modernos denominan el "público", la "audiencia", este hombre aritmético formado a través de la intersección de las entradas que se compran y venden?

No, queridos amigos, no puedo aceptarlo, este hombre que culmina, este hombre-epílogo, este hombre destinado a ser unido no pertenece al filme nacido



en la sombra entre dos fotogramas. Este hombre llega a través del filme de la luz. Nuestro filme, el que nos concierne en este otoño y esta tarde, permanecerá cuando el otro haya muerto al acabar los créditos. Atended a esto: durante la noche que siga a la proyección del filme, cada uno de los espectadores verá cómo la película fantasma, que creemos que podemos predecir, se desvanecerá en el sueño. Nuestras tres almas, el alma animal (la *felgya*), nuestros dobles innumerables (los *Hamrs*), y nuestra alma única, desaparecerán para integrarse en esta película múltiple que es nuestra vida. Y esta película holística, que no empieza ni termina, tiene la tarea de integrar el vasto proceso de creación que hemos visto pero, por encima de todo, hemos soñado. La creación, así, se convierte en un proceso.

Dejadme proponer, antes de que concluya este discurso otoñal, una nota optimista. Nuestra película no puede morir así. La penumbra no tiene por qué ser melancólica, y el sueño no es aflicción, ese octavo pecado capital. Yo, por mi parte, afirmo que en este filme soñado hay algo que, al menos durante un tiempo –el tiempo que dura nuestra vida- no puede morir. Hablo de la estructura ósea del trabajo soñado. Nuestros amados vikingos, por última vez, nos ayudan en este aspecto: me refiero al alma número cuatro, al alma-hueso. El alma que hace girar nuestras nubes de sueño y nuestros relojes.

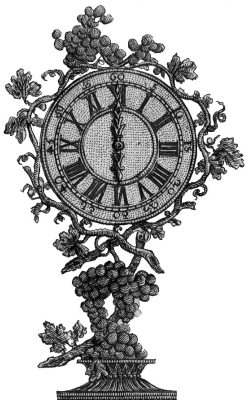
Esta es la emoción singular –para la que no tenemos nombre- que el filme nos transmite. Pero, ¿qué diablo nos encontramos aquí, en la penumbra del cerebro que sueña con esta pila de huesos? ¿Qué relación hay entre la película anticipada, que rápidamente se olvida, y esta alma nórdica que anima el hueso? Vamos a mirar de cerca.

El hueso, que lleva un esqueleto, que lleva el rastro de un cuerpo. Rastro que lleva a la resurrección. ¿A la resurrección de la carne? ¿Os reís? De hecho, la carne se resucita a sí misma cada siete años, solo hace falta un punto. Dado que el filme está completamente ahí, podemos resucitarlo cuando queramos, solo con pulsar un interruptor. Entonces, ¿qué forma el alma-hueso? Veamos.

Cuando volvemos a visionar un filme lo animamos, lo agotamos. Nos sumergimos en él y notamos un número bastante sorprendente de detalles: un beso aquí, un disparo allí. La totalidad se nos escapa y apenas nos concierne... menos cuando el alma de la película nocturna está presente, dedicada a animar y resucitar, en hueso, el filme íntegro. Vivo. Solar.

Gracias al alma-hueso, a esta catedral devoradora, el filme arquetipo se manifiesta a sí mismo. Esta alma, lo sé, tiene una vida muy larga. ¿Por qué? No soy consciente de las razones. Pero desde este conocimiento inverso que es la ignorancia, puedo esbozar una modesta superstición: que la película evidente, la película que –como dicen los positivistas- se ha visto realmente, se compone de celuloide y de un rollo de película cocinado de un caldo de hueso de caballo: y por eso sé, mi superstición me dice, que esta alma tendrá una vida larga y fuerte, y por eso sabré que está hecha de viejos huesos.

Amén.



Este texto pertenece a la transcripción que se hiciera del discurso pronunciado por el cineasta Raúl Ruiz (1941-2011) durante la ceremonia de aceptación del Doctorado Honoris Causa que le otorgó la École Normale Supérieure de Lyon el día 18 de noviembre de 2005.

Todo el cine de Ruiz es un cine "torcido", porque es visto a través de curiosos prismas, siempre desnaturalizando la perspectiva clásica: un cine de "tuerto" (que es el título de una de sus películas). Así como cada plano ruiziano lleva una marca, una cifra, o un secreto (un poco como Welles, y los más grandes), una torsión, él propone ejes de punto de vista imposibles, utiliza todos los trucos; la banda sonora a su vez es polifónica, multilingüe, resuena con tantos acentos diferentes como co-producciones o personajes hay en la ficción.

Nota editorial. En *Cahiers du Cinéma* Nº 345, 1983

Hay en el cine una virulencia, un poder de subversión de las proporciones y de las jerarquías, un poder de subversión lógica que Raúl Ruiz pone en acción implacablemente, sin remordimiento, sin nunca plantearse la pregunta de saber si será seguido, si el público comprenderá, si incluso habrá para eso un público, si incluso el filme será exhibido. No ya que no desee que sus filmes sean vistos y apreciados, sino que él sabe que nada debe retardarlo, hacerlo flaquear, distraerlo de su voluntad corruptora, ni siquiera y menos que nada la esperanza de una 'comunicación' con el público, la esperanza del feed-back, esa plaga de nuestro tiempo.

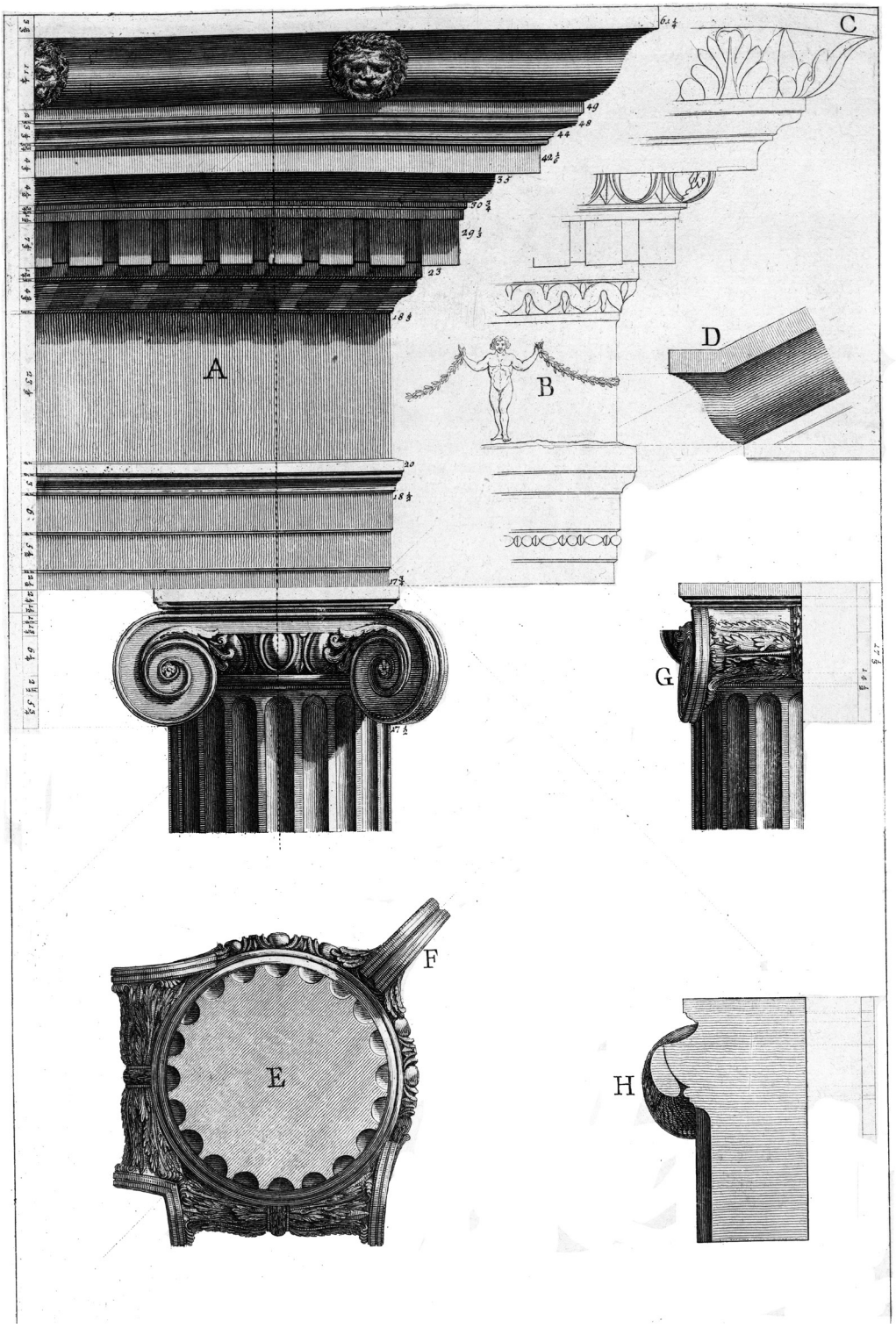
Pascal Bonitzer. En *Cahiers du Cinéma* Nº 345, 1983.

En el cine de Ruiz, como en un poema auténtico, todo es materia significativa, sin desechos ni sobrantes. Todo es, además, material probado y su uso escapa al empleo efractivo: no hay en el cine de Raúl Ruiz veleidades experimentalistas, búsqueda con efracción. Un raro clasicismo, muy a menudo advertido por sus críticos más severos, domina por el contrario en las soluciones propiamente fílmicas. Nada que no haya sido propuesto y testado por la mejor tradición del cine, desde Meliés y Murnau a nuestros días. Sin embargo, la obediencia de Ruiz a la norma clásica no es alegable. Se acepta, en general, designar su naturaleza heterogénea respecto de ésta y otras normas como la expresión de una irremediable voluntad barroca. Explícitamente Ruiz acepta lo barroco como proliferación en lo exiguo, o sea, como economía y no como dispendio ostentoso: adonde debería primar la línea recta, traza una curva, adonde una superficie lisa, una corruscación, un repliegue, adonde un movimiento articulado, una contorsión. En el tejido mismo de las situaciones fílmicas, la exuberancia de las ramificaciones determina espacios vacíos, calas, por los que circularía el relato, bajo el modo de una ausencia. Paralelamente, un relato impostor, simulador y parásito, finge ser el principio organizador de nudos y desenlaces, pretende reformar la dispersión de imágenes y de enunciados verbales. En verdad, entre las conexiones voluntarias de imágenes y de palabras circula un flujo de analogías incontrolables y sin fajamiento.

Waldo Rojas. "Raúl Ruiz: imágenes de paso". Revista *Enfoque* Nº 2. Santiago de Chile, 1984.

Las imágenes sobre la pantalla son un sortilegio de la cámara y no son más que fantasmas de una realidad que esconde otros fantasmas que los acompañan ya en la vida real. (…) Incluso si las imágenes se muestran muy realistas no son sino cine y tomadas en la ficción o directamente en la vida real, son ya inmateriales, son todavía y siempre fantasmas, de algo que ya no está o que nunca ha sido.

Manoel de Oliveira. "Petit dialogue". En *Positif* Nº 436. París, 1997.


A
B
C
D
E
F
G
H

¿Se puede hablar de un filme?

Por Alain Badiou

Traducción de María del Carmen Rodríguez

Hay una primera manera de hablar de un filme, que consiste en decir "me gustó" o "no me entusiasmó". Esas palabras son indistintas, pues la regla del "gustar" oculta su norma. ¿En relación con qué expectativa se pronuncia ese juicio? También una novela policial puede gustar o no gustar, ser buena o mala. Esas distinciones no hacen de la novela policial en cuestión una obra de arte literaria, designan más bien la cualidad o el color del breve tiempo pasado en su compañía. Tras lo cual sobreviene una indiferente pérdida de la memoria. Denominemos a este primer tiempo de la palabra "el juicio indistinto". Concierne al indispensable intercambio de opiniones que, a partir de la consideración de cómo está el tiempo, suele centrarse en los momentos agradables y precarios que la vida promete o sustrae.

Hay una segunda manera de hablar de un filme, que es precisamente defenderlo contra el juicio indistinto. Mostrar -lo cual supone ya algunos argumentos- que ese filme no solo es situable en la hiancia entre placer y olvido. No se trata meramente de que sea bueno, bueno en su género, sino de que a propósito de él alguna Idea se deje prever, o fijar. Uno de los signos superficiales de ese cambio de registro es que se menciona al autor del filme, se lo menciona como autor, mientras que el juicio indistinto menciona prioritariamente a los actores, o los efectos o una escena sorprendente o la historia narrada. Esa segunda especie de juicio busca designar una singularidad cuyo emblema es el autor. Esa singularidad es lo que resiste al juicio indistinto, lo que intenta separar lo que se dice del filme del movimiento general de la opinión. Esa separación es también la que aísla a un espectador -que ha percibido y nombra la singularidad- de la masa de un público. Denominemos juicio diacrítico a este juicio que argumenta en favor de la consideración del filme como estilo. El estilo es lo que se opone a lo indistinto. Al vincular el estilo al autor, el juicio diacrítico propone que se salve algo del cine, que no se lo condene al olvido propio de los placeres, que algunos nombres del cine, algunas figuras, se señalen en el tiempo.

El juicio diacrítico no es en realidad sino la negación frágil del juicio indistinto. La experiencia demuestra que salva menos los filmes que los nombres propios de autores, menos el arte del cine que algunos elementos dispersos de las estilísticas. Estaría tentado de decir que el juicio diacrítico es a los autores lo que el juicio indistinto es a los actores: el índice de una rememoración provisoria. Al final de cuentas, el juicio diacrítico define una forma sofisticada, o diferencial, de la opinión. Designa, constituye el cine "de calidad". Pero la historia del cine de calidad no esboza a la larga ninguna configuración artística. Esboza más bien la historia, siempre sorprendente, de la crítica de cine, ya que es la crítica, en todas las épocas, la que proporciona al juicio diacrítico sus referencias. La crítica nombra la calidad, pero al hacerlo, ella misma es todavía demasiado indistinta. El arte es infinitamente más infrecuente que lo que la mejor crítica puede suponer. Eso es algo que sabemos incluso al leer actualmente a los críticos literarios de tiempos lejanos, como por ejemplo Sainte-Beuve. La visión que su sentido innegable de la calidad -su vigor diacrítico- ofrece de su siglo es artísticamente absurda.

En realidad, un segundo olvido envuelve los efectos del juicio diacrítico, en una duración por cierto diferente de la del olvido que provoca el juicio indistinto, pero al fin y al cabo igualmente perentorio. Cementerio de autores, la calidad designa menos el arte de una época que su ideología artística. Ideología en la cual el arte verdadero es siempre una horadación.

Hay que imaginar entonces una tercera manera de hablar de un filme, que no sea ni indistinta ni diacrítica.

Veo en ella dos rasgos exteriores.

En primer lugar, el juicio le es indiferente, ya que se abandona toda posición defensiva. Que el filme sea bueno, que haya gustado, que no se pueda medir con los objetos del juicio indistinto, que haya que distinguirlo: todo ello está supuesto silenciosamente en el simple hecho de que se hable de él, y no es para nada el objetivo a alcanzar. ¿No es esa la regla que se aplica a las obras artísticas establecidas del pasado? ¿Se le ocurre a uno encontrar significativo que la *Orestíada* de Esquilo o *La Comedia Humana* de Balzac le hayan "gustado mucho"? ¿Que sean "francamente buenas"? El juicio indistinto es en tal caso ridículo, pero tanto como lo es el juicio diacrítico. Tampoco es necesario deslomarse para probar que el estilo de Mallarmé es superior al de Sully-Prudhomme, que -dicho sea entre paréntesis- pasaba en su época por ser de la más excelsa calidad. Se hablará entonces del filme en el compromiso incondicionado de una convicción de arte, no con el fin de establecerlo, sino con el fin de extraer consecuencias al respecto. Digamos que pasamos del juicio normativo, indistinto ("es bueno") o diacrítico ("es superior") a una actitud axiomática, que se pregunta cuáles son, para el pensamiento, los efectos de tal o cual filme.

Hablemos entonces del juicio axiomático.

La segunda característica del juicio sobre un filme es que ningún elemento del filme puede ser convocado en el juicio sin que se establezca su vínculo con el pasaje de una Idea impura.

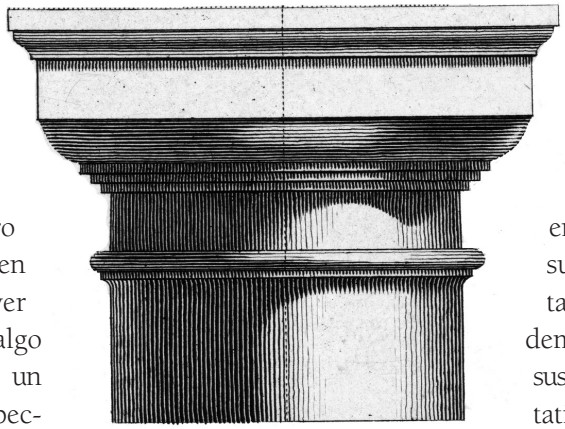
En mi conferencia anterior, que tuvo lugar aquí mismo, dije del arte del cine dos cosas:

- Que trataba la idea a la manera de una visitación, de un pasaje.

- Que se refería a todas las otras artes, que era su más-uno. Y que, por lo tanto, su tratamiento de la idea capturaba singularmente la impureza de la idea.

Hablar de un filme es examinar las consecuencias del modo propio en que una idea es tratada así por ese filme. Las consideraciones formales sobre el corte, el plano, el movimiento global o local, el color, los actantes corporales, el sonido, etc., no deben citarse sino en la medida en que contribuyen al "toque" de la idea y a la captura de su impureza nativa.

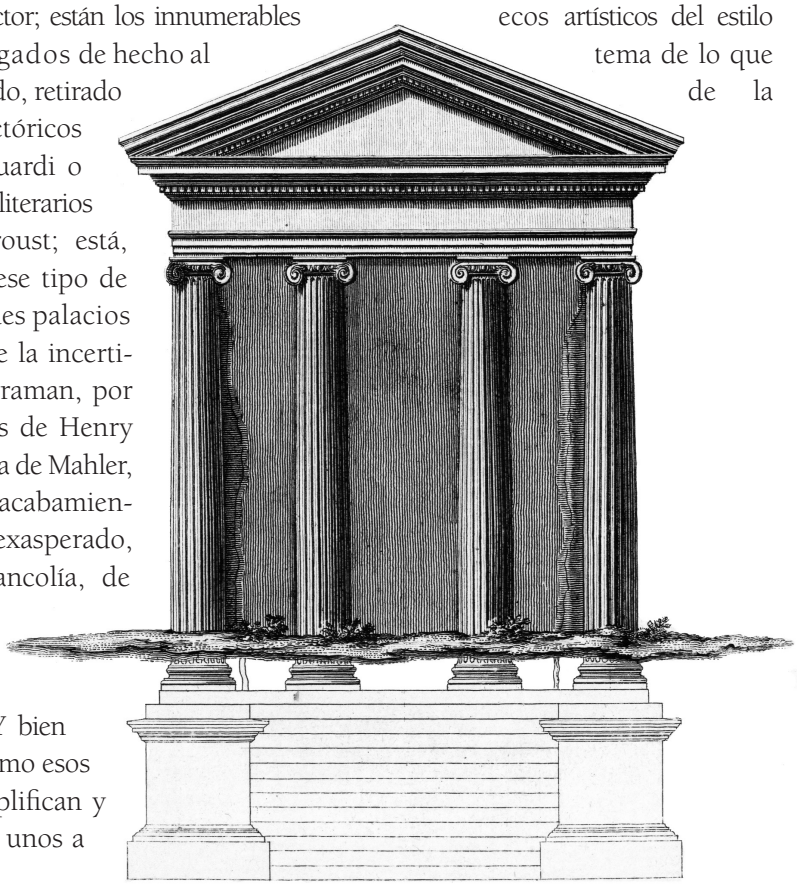
Un ejemplo: la sucesión de planos que, en el *Nosferatu* de Murnau, marcan el acercamiento al lugar donde se aloja el príncipe de los muertos. Sobreexposición de las praderas, caballos despavoridos, cortes tormentosos, todo ello despliega la idea de un toque de la inminencia, de una visitación anticipada del día por la noche, de un *no man's land* entre la vida y la muerte. Pero en lugar de darnos a ver esa visitación en su contorno establecido, nos da a ver también su carácter mixto impuro, algo demasiado evidentemente poético, un suspenso que desvía la visión hacia la expectativa y la inquietud. Nuestro pensamiento no es aquí contemplativo, él mismo está arrebatado, viaja en compañía de la idea en lugar de apoderarse de ella. La consecuencia que extraemos es que justamente el pensamiento es posible por un pensamiento-poema que atraviesa la idea, que es menos un recorte que una aprehensión por la pérdida.



Hablar de un filme será a menudo mostrar cómo nos convoca a tal idea en la fuerza de su pérdida; al revés de la pintura, por ejemplo, que es por excelencia el arte de la idea minuciosa e íntegramente *dada*.

Este contraste me introduce en lo que considero la dificultad principal que supone hablar axiomáticamente de un filme. Es el hecho de hablar de él *en tanto filme*. Pues cuando el filme organiza realmente la visitación de una idea -y es lo que suponemos, puesto que hablamos de ello-, es siempre en una relación sustractiva, o defectiva, respecto de una o varias artes. Lo más delicado es sostener el movimiento de la defección y no la plenitud de su soporte, sobre todo porque la vía formalista, que conduce a pretendidas operaciones fílmicas "puras", es un callejón sin salida. Nada es puro en el cine, que está interior e íntegramente contaminado por su situación de más-uno de las otras artes.

Sea, por ejemplo, la larga travesía de los canales de Venecia al comienzo de *La morte a Venezia* (*Muerte en Venecia*), de Visconti. La idea que pasa -y que todo el resto del filme satura y a la vez invalida- es la de un hombre que ha hecho lo que tenía que hacer en la existencia, y que por lo tanto está en espera, ya sea de un final, ya de otra vida. Pero esa idea se organiza en virtud de la convergencia de una cantidad de ingredientes dispares. Está el rostro del actor Dirk Bogard, la calidad particular de opacidad y de interrogante que ese rostro entraña, y que sin duda depende, quiérase o no, del arte del actor; están los innumerables ecos artísticos del estilo veneciano, todos ligados de hecho al tema de lo que está acabado, saldado, retirado de la Historia, temas pictóricos ya presentes en Guardi o en Canaletto, temas literarios de Rousseau a Proust; está, para nosotros, en ese tipo de viajero de los grandes palacios europeos, el eco de la incertidumbre sutil que traman, por ejemplo, los héroes de Henry James; está la música de Mahler, que es también el acabamiento distendido, exasperado, de una total melancolía, de la sinfonía tonal y de su conjunto de timbres (aquí, solo las cuerdas). Y bien puede mostrarse cómo esos ingredientes se amplifican y a la vez se corroen unos a



otros, en una suerte de descomposición *por exceso*, que justamente da la idea, como pasaje y como impureza. Pero, ¿qué es aquí propiamente *el filme*?

Después de todo, el cine no es más que toma y montaje. No hay nada más. Quiero decir: nada más que sea "el filme". Hay que sostener entonces que, considerado según el juicio axiomático, un filme es lo que expone el pasaje de la idea según la toma y el montaje. ¿Cómo llega la idea a su toma, y hasta a ser tomada por sorpresa? ¿Y cómo es montada? Pero sobre todo: el hecho de que sea tomada y montada en el más-uno heteróclito de las artes, ¿qué nos revela de *singular* y que no hubiéramos podido anteriormente saber, o pensar, sobre esa idea?

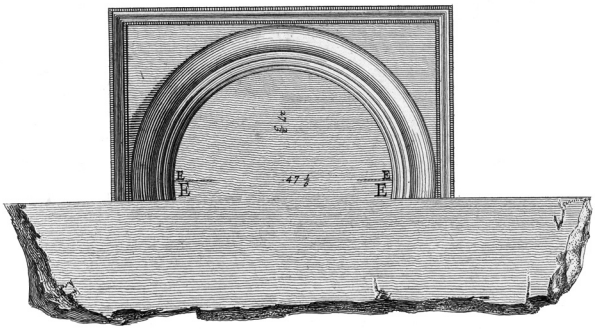
En el ejemplo de la película de Visconti, es claro que toma y montaje conspiran para establecer una duración. Duración excesiva, homogénea a la perpetuación vacía de Venecia, como al estancamiento del adagio de Mahler, como también a la *performance* de un actor inmóvil, inactivo, del que sólo se requiere, interminablemente, el rostro. Y, consecuentemente, lo que de la idea de un hombre en suspenso o en espera de su ser, o de su deseo, resulta aquí capturado, es de hecho que este hombre está *por sí mismo* inmóvil. Los antiguos recursos están agotados, las nuevas posibilidades están ausentes. La duración fílmica, compuesta por la combinación de varias artes libradas a su defecto, es la visitación de una inmovilidad subjetiva. He aquí lo que es un hombre librado en adelante al capricho de un encuentro. Un hombre, como diría Samuel Beckett, "inmóvil en la oscuridad", hasta que le llegue la delicia incalculable de su verdugo, es decir, de su nuevo deseo, si llega.

Que lo que se libra de esta idea sea la vertiente inmóvil es lo que aquí opera, propiamente, el pasaje. Se podría mostrar que las otras artes, o bien libran la idea como donación -en el colmo de esas artes, la pintura-, o bien inventan un tiempo puro de la idea, exploran las configuraciones de la oscilación de lo pensable -en el colmo de esas artes, la música-. El cine, por la posibilidad que le es propia -gracias a la captura y al montaje- de amalgamar las otras artes sin presentarlas, puede y debe organizar el *pasaje de lo inmóvil*.

Pero también *la inmovilidad del pasaje*, como podría mostrarse fácilmente en la relación que ciertos planos de los Straub mantienen con el texto literario, con su escansión, su progresión. O también con lo que el comienzo de *Playtime*, de Tati, instituye como dialéctica del movimiento de una multitud y la vacuidad de lo que podría llamarse su comprensión atómica. Con lo cual Tati trata el espacio como condición para un pasaje inmóvil. Hablar axiomáticamente de un filme resultará siempre una decepción, ya que uno siempre se expondrá a no hacer de él más que un rival caótico de las artes primordiales. Pero podemos sostener ese hilo: mostrar cómo ese filme nos hace viajar con esa idea, de tal suerte que descubrimos lo que ninguna otra cosa nos

podría hacer descubrir: que, como pensaba ya Platón, lo impuro de la idea es siempre que una inmovilidad pasa, o que un pasaje es inmóvil. Y que es por eso que olvidamos las Ideas.

Contra el olvido, Platón convoca el mito de una visión primera y de una reminiscencia. Hablar de un filme es siempre hablar de una reminiscencia: tal o cual idea, ¿de qué advenimiento, de qué reminiscencia es capaz, capaz para nosotros? Sobre este punto trata todo filme verdadero -idea por idea-, sobre los vínculos entre lo impuro, el movimiento y el reposo, el olvido y la reminiscencia. No tanto sobre lo que sabemos sino sobre lo que podemos saber. Hablar de un filme es hablar menos de los recursos del pensamiento que de sus posibles, una vez que sus recursos, a la manera de los de las otras artes, están asegurados. Indicar lo que podría haber allí además de lo que hay. O incluso: cómo la impurificación de lo puro abre la vía a otras purezas.



Texto de la conferencia pronunciada en el Studio des Ursulines el 7 de junio de 1994. En *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Ediciones Manantial. Buenos Aires, 2005.

Mi auténtico aprendizaje como director tuvo lugar unos años después, cuando estuve trabajando de crítico. Creo que hay dos maneras concretas de aprender a hacer películas: la primera, por supuesto, es hacerlas; la segunda es escribir críticas. La escritura te obliga a llevar más lejos el análisis al tratar de definir y explicar de una forma concreta (para los demás y, sobre todo, para ti mismo) por qué una película funciona o fracasa.

Wim Wenders

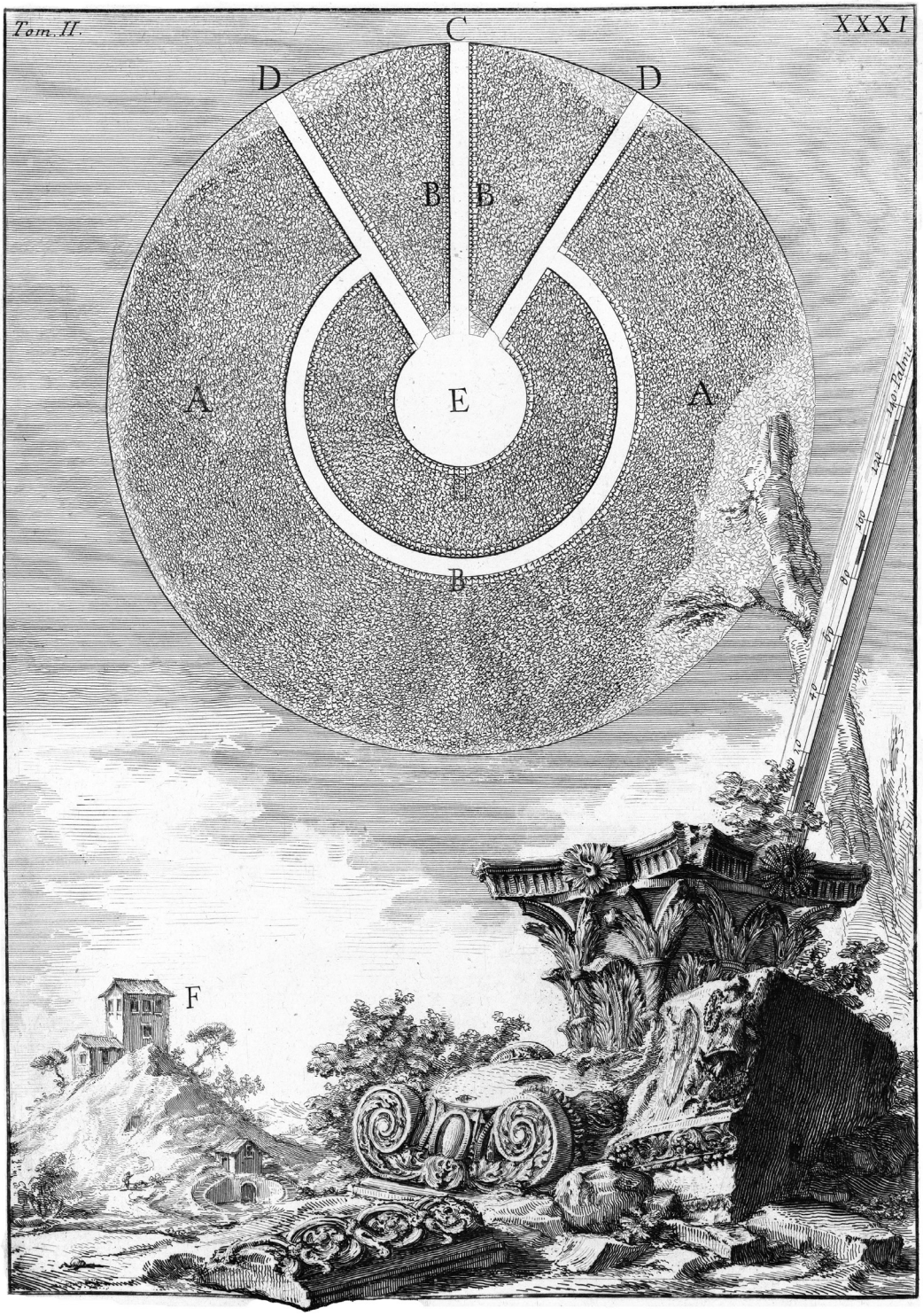
El cine es un lenguaje. Puede decir cosas: grandes, abstractas. Y eso me encanta.

No siempre se me dan bien las palabras. Algunas personas son poetas y dicen las cosas con palabras bellas. Pero el cine posee un lenguaje propio. Y con él pueden decirse muchas cosas porque cuentas con el tiempo y las secuencias. Tienes diálogos. Tienes música. Tienes efectos sonoros. Tienes muchísimas herramientas. Y, por tanto, puedes expresar un sentimiento o un pensamiento que no podrían comunicarse de ningún otro modo. Es un medio mágico.

A mí me parece muy bello pensar en imágenes y sonidos que fluyen juntos en el tiempo y en una secuencia, creando algo que solo puede hacerse mediante el cine. No son solo palabras o música, sino toda una gama de elementos que se unen para componer eso que antes no existía. Se trata de contar historias. De inventar un mundo, una experiencia que la gente no tendría de no ver esa película.

Cuando pesco una idea para una película, me enamoro del modo en que el cine es capaz de expresarla. Me gustan las historias que contienen abstracciones, y eso es lo que el cine puede hacer.

David Lynch. *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Mondadori. Barcelona, 2008. Traducción de Cruz Rodríguez Juiz.


Tom. II.
XXXI
C
D
D
B
B
A
E
A
B
F
140 Palmi
120
100
80
60
40
20

El escritor como montajista

Por Jacques Derrida

Traducción de Fernando La Valle

Entre la escritura de tipo desconstructivo que me interesa y el cine, hay una relación esencial. Se trata de la explotación en la escritura, ya sea la escritura de Platón, Dante o Blanchot, de todas las posibilidades de montaje, es decir de juegos sobre los ritmos, de injertos de citas, de inserciones, de cambios de tono, de cambios de lengua, de cruces entre las "disciplinas" y las reglas del arte, de las artes. El cine, en este dominio, no tiene equivalente, salvo, quizás, en la música. Pero la escritura es como inspirada y aspirada por esta "idea" del montaje. Además, la escritura, o digamos la discursividad, y el cine son arrastrados en la misma evolución técnica, y en consecuencia estética, la de las posibilidades cada vez más finas, rápidas, aceleradas, que ofrece la transformación técnica (computadoras, internet, imágenes de síntesis). Existe a partir de ahora, en cierto modo, una oferta o una demanda de desconstrucción inigualada, tanto en la escritura como en el cine. Todo reside en saber qué hacer con ella. Cortar y pegar, la recomposición de los textos, la inserción de citas facilitada, todo lo que permite la computadora, acerca cada vez más la escritura al montaje cinematográfico, e inversamente. De modo que el cine está a punto de convertirse, paradójicamente –a medida que aumenta su nivel de tecnicidad–, en una disciplina más "literaria", y a la inversa: es evidente que la escritura, desde hace algún tiempo, participa un poco de cierta visión cinematográfica del mundo. Se trate de desconstrucción o no, un escritor siempre ha sido un montajista. Y hoy, lo es incluso más.

[…]

No creo ir demasiado lejos si digo que, conscientemente, cuando escribo un texto, "proyecto" una suerte de filme. Tengo el proyecto, y lo proyecto. Lo que me interesa en la escritura es menos, digamos, el "contenido", que la "forma": la composición, el ritmo, el esbozo de una narratividad particular. Un desfile de poderes espectrales que produce ciertos efectos bastante comparables al desarrollo de un filme. Esto va

acompañado de una palabra, sobre la que trabajo como en otra banda, por paradójico que parezca. Es cine, sin duda. Cuando gozo, y si gozo, escribiendo, es de eso de lo que gozo. Mi goce no está, ante todo, en decir "la" verdad, o el "sentido" de la "verdad", tiene que ver más bien con la puesta en escena, ya sea por la escritura en los libros, o por la palabra en la enseñanza. Y siento gran envidia por esos cineastas que, ahora, realizan el montaje sobre máquinas ultrasensibles que permiten componer un filme de una manera extremadamente precisa. Eso es lo que yo busco constantemente en la escritura o la palabra, aun cuando en mi caso se trata de un trabajo más artesanal, y tengo la debilidad de creer que el "efecto" de sentido, o el "efecto" de verdad, siguen siendo el mejor cine.

[...]

En una ideología espontánea de la imagen, se olvidan a menudo dos cosas: la técnica y la creencia. La técnica, es decir que allí donde la imagen (el documental o el filme) se supone que nos pone ante la cosa misma, sin trucos ni artificios, hay un deseo de olvidar que la técnica puede transformar absolutamente, recomponer, artificializar la cosa. Y luego, está este fenómeno tan extraño que es el de la creencia. Incluso en un filme de ficción, hay un fenómeno de creencia, de hacer "como si", que guarda una especificidad muy difícil de analizar: se "cree" más en un filme. Se cree menos, o de otro modo, en una novela. En cuanto a la música, es una cosa diferente, no implica creencia. Desde el momento en que hay representación novelesca, o ficción cinematográfica, hay un fenómeno de creencia que es sostenido por la representación. La espectralidad, en cambio, es un elemento en el que la creencia no es asegurada ni desmentida. Por esta razón creo que hay que unir el problema de la técnica con el de la fe, en el sentido religioso y fiduciario, es decir, el crédito concedido a la imagen. Y al fantasma. En griego, y no sólo en griego, fantasma designa a la imagen y al aparecido. El fantasma es un espectro.

[...]

Si escribiera sobre el cine, lo que me interesaría sería sobre todo su modo y su régimen de creencia. Hay en el cine una modalidad del creer absolutamente singular: hace ya un siglo se inventó una experiencia sin precedentes de la creencia. Sería apasionante analizar el régimen del crédito en todas las artes: cómo se cree en una novela, en ciertos momentos de una representación teatral, en lo que está inscripto en la pintura, y, por supuesto –algo totalmente diferente– en lo que el cine nos muestra y nos relata. En la pantalla, tenemos que habérnoslas, con voz o sin ella, con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree, apariciones que a veces idolatra. Ya que la dimensión espectral no es la del viviente ni la del muerto, ni la de la alucinación, ni la de la percepción; la modalidad del creer relacionada con ella debe ser analizada de modo absolutamente original. Esta fenomenología no era posible

antes del cinematógrafo pues esta experiencia del creer está ligada a una técnica particular, la del cine, siendo histórica en su totalidad. Con esa aura suplementaria, esa memoria particular que nos permite proyectarnos en los films de antaño. Es por esto que la visión del cine es tan rica. Permite ver aparecer nuevos espectros aún manteniendo en la memoria (y proyectándolos sobre la pantalla a su vez) los fantasmas que habitaban los filmes ya vistos.

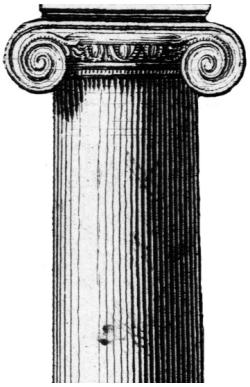
Extractos de las entrevistas realizadas por Antoine de Baecque y Thierry Jousse en 1998 y 2000. En *Cahiers du cinéma*, nº 556, abril 2001.

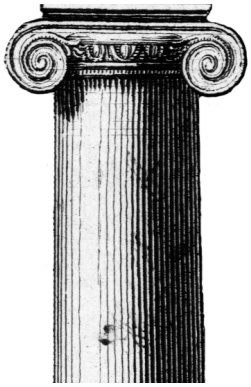
La imagen cinematográfica es una imagen necesariamente connotada, no solo por las características adjetivas del objeto o sujeto mostrado, por los atributos afectivos del referente, sino sobre todo por el punto de vista elegido para la cámara, su angulación, la iluminación que baña al sujeto u objeto, etcétera. En el acto de encuadrar e iluminar un objeto, el director no puede renunciar a una muy específica producción de sentido, producto de una investidura emocional o crítica, que se corresponde precisamente con su punto de vista psicológico o moral sobre el sujeto u objeto encuadrado e iluminado.

Román Gubern. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1994.

Es evidente que si se entiende por lenguaje un medio que permite intercambios de conversación, el cine no podría ser un lenguaje. Sin embargo, al no ser empleadas las imágenes como una simple reproducción fotográfica, sino como un medio de expresar ideas en virtud de un encadenamiento de relaciones lógicas y significantes, se trata sin duda de un lenguaje. Un lenguaje en el cual la imagen representa a la vez el papel de verbo y de sujeto, de sustantivo y de predicado por su simbólica y sus cualidades de signo eventual. Un lenguaje gracias al cual la equivalencia de los datos del mundo sensible ya no se obtiene por mediación de figuras abstractas más o menos convencionales, sino por medio de la reproducción de lo real concreto. Así la realidad ya no es "representada" por un sustituto gráfico o simbólico cualquiera. Es dada en imagen y es esta imagen, ahora, la que sirve para significar.

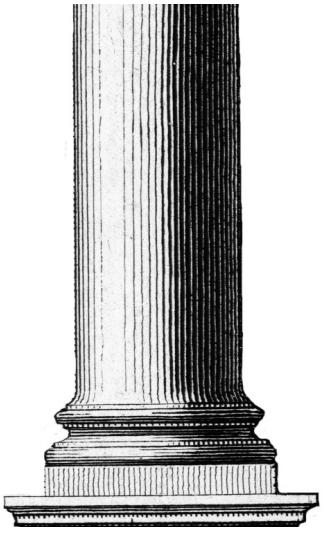
Jean Mitry. *La semiología en tela de juicio. (Cine y lenguaje)*. Akal Comunicación. Madrid, 1990. Traducción de Mar Llinares García.

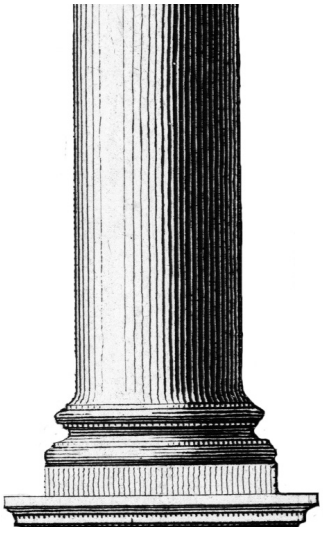


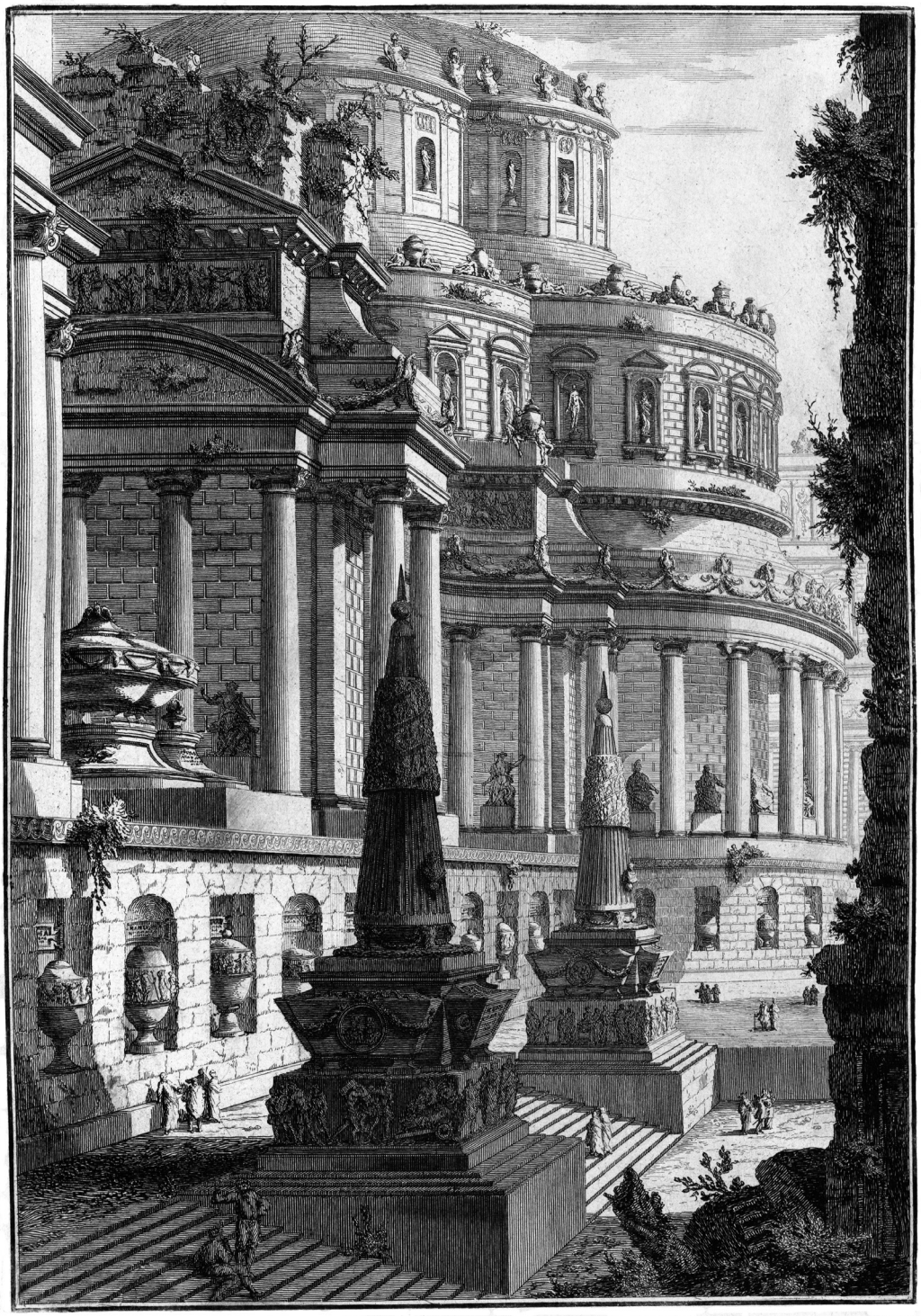


La representación, en su definición más general, es la paradoja misma de una presencia ausente, de una presencia realizada gracias a una ausencia - la del objeto representado - y a costa de la institución de un sustituto. Artefacto plenamente cultural, basado en convenciones socializadas que rigen su campo y su naturaleza, ese sustituto siempre es fabricado, lo delimitan la técnica y la ideología: creo que hoy nadie imagina ya que una representación sea en ningún aspecto una copia del objeto tal cual y ni siquiera de uno de sus aspectos.

Jacques Aumont. *El ojo interminable*. Paidós. Barcelona, 1997. Traducción de Antonio López Ruiz.







Samuel Beckett. Premio Nobel 1969

Por Juan Benet

Bien se puede decir que, por esta vez, el Premio Nobel de Literatura ha sido concedido con absoluta justeza y oportunidad. Pues es lo cierto que con excesiva frecuencia la Academia Sueca ha otorgado el galardón mediante determinaciones un tanto excéntricas, cuando no por razones completamente extrañas al quehacer literario. Influencias políticas y personales, el prurito por una distribución geográfica que no deje de lado ningún área donde se cultiva la literatura, el deseo de enmendar omisiones flagrantes y -a veces- una excesiva atención a nuevos o casi ignorados nombres a fin de eludir la siempre temida acusación de anacronismo, han hecho recaer el premio en los últimos años, sobre un buen número de escritores (Saint-John Perse, Kawabata, Quasimodo, Lagerkvist, Asturias...) que cualquier profesional colocaría después de una primera centena de nombres merecedores de tal honor.

Pero en esta ocasión la Academia Sueca (distribuidora de un premio que no es sinónimo ni de calidad ni de originalidad, ni siquiera de la importancia literaria del galardonado) ha dado en un blanco, justo es decirlo, en el que no había acertado de manera tan plena en veinte años, exactamente. Veinte años para dar con otro hombre que ha inventado literatura.

Para empezar Samuel Beckett es un hombre de letras de una vez, de una pureza que se da cada vez menos (apenas quedan ya ejemplares de esa raza que se extingue y que sin duda se despidió del mundo como estirpe el día que Kafka bajó a la tumba) desde que se inventó la cultura de masas y se descubrieron las mil y una posibles ocupaciones del escritor en el seno de la sociedad de la competencia, industrial de día y culta a partir de las siete de la tarde. Sociedad que -no resulta difícil adivinarlo- a Beckett no debe satisfacerle del todo, ni lo que es ni lo que se proponen (en Nueva York, en Pekín o en Estocolmo) que sea, razón por la cual es de presumir que no vaya a Suecia a recibir el premio y pronunciar el obligado discurso de reconocimiento. Y no

me refiero tanto a la categoría de pureza de su obra literaria -al emplear una palabra que se presta a demasiados equívocos- como a la simplicidad de una vida que (por lo poco que se sabe de ella) tan sólo está dedicada a las letras y al aspecto más noble de ellas: porque desde hace mucho tiempo ni se ocupa de labores menores ni aprovecha las oportunidades que la sociedad de la competencia le ofrece y que tan deseosa estaría de contarle entre sus deudos: ni colabora en las revistas literarias, ni asoma a los medios de difusión ni busca el aplauso del gran público.

Su vida es conocida en la medida dada por las solapas de los libros. El público está informado de que nació en Dublín en 1906, se trasladó a Francia, colaboró con Joyce, rehuyó el asedio de su hija... y algo más, no mucho más. Lo que ningún experto nos ha dicho todavía es dónde adquirió esa visión tan cerrada, absoluta y obsesiva del hombre, emparedado entre futilidad y destinación. ¿En el Trinity? ¿En la École Normale Supérieure? No sería -me digo- en la compañía de Joyce, un hombre de derechas aunque complejo. ¿Tal vez huyendo de su hija, como la asexuada madre de Molloy del propio Molloy? Así que ¿de dónde ha salido este sujeto?, ¿cuándo adquirió esa clara noción de la esperanza, la falacia que permite a la persona soportar su propia inanidad? No deja de ser curioso que al propio Beckett le ocurra lo que a alguno de sus personajes, biografiados por otros con medios bien rústicos, la hoja de una libreta escrita con una punta de lápiz o una pared blanca rayada con un palo: apenas se sabe nada de sus infancias, están alojados en una situación fija que apenas se altera y sólo esperan el fin. Hay alguno que recuerda un rasgo decisivo de su niñez, con una mezcla de placer y repugnancia, y todo parece indicar que de súbito, con el despertar de la conciencia del fin, un paraíso que no se recuerda ni se conoce ni se presume (pues para algo fue la conciencia la encargada de la derelicción) quedó perdido para siempre. Nada induce a abrigar una esperanza de salir de esa penúltima situación y sin embargo aún quedan algunos que no pueden evitar que se engendre. Hay otros, en cambio, más rigurosos y lacónicos, que la aceptan tal cual es y no hacen sino manifestar su menosprecio hacia los primeros, de una forma que se acerca siempre a la crueldad. Así pues, los primeros hablan y los otros no y a veces ni aparecen en escena como para dar a entender que, siendo su caso muy parecido, no les merece la pena abundar en la palabrería para explicar una cosa de todos conocida y de todos sufrida. De suerte que, por lo común, una obra en prosa de Beckett es el monólogo de un hombre que, careciendo de toda esperanza, toma a regañadientes la palabra para protestar del silencio con que sus semejantes le rodean. Y así el Innombrable dice: "...estoy en las

palabras, hecho de palabras, palabras de otros...", mientras que el narrador *De una obra abandonada* confiesa que "...estoy enamorado de la palabra, las palabras han sido mis únicos amores, no muchos...", reflexión que quizá el propio Beckett se ha venido repitiendo para sí, desde que salió huyendo de casa de Joyce, perseguido por su hija.

De lo que se divierten los personajes en esa penúltima situación, esperando el fin, el lector más apresurado puede darse cuenta cabal con sólo abrir una obra de Beckett por cualquier página. Lo que ocurre lo dice sin ambages Estragón, nada más levantarse el telón de *Esperando a Godot*: "No hay nada que hacer". Y eso es lo que justamente puede ver el espectador, conducido por una mano rigurosa que tan sólo se permite el juego de demostrar la futilidad de la esperanza. El propio Vladimiro demuestra bien palmariamente que el fundamento de ella es una fruslería. Hacia el final de la obra -cuando ya quedan bien pocas ilusiones-, entra el segundo muchacho -o el primero por segunda vez- para traer noticias del señor Godot:

VLADIMIR: - ¿El señor Godot tiene barba?

MUCHACHO: - Sí, señor.

VLADIMIR: - ¿Rubia o... negra?

MUCHACHO (vacilante): - Creo que blanca, señor. (Silencio).

VLADIMIR: - Misericordia.

Pero la ineluctabilidad del fin y la imposibilidad de salir de la situación quedan acentuadas por la conciencia, que a menudo se permite el gusto de hacer bromas respecto a ello.

VLADIMIR: - Velada encantadora.

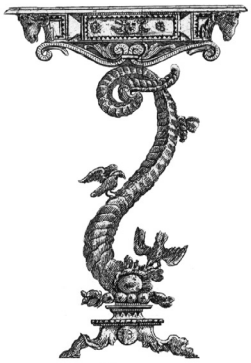
ESTRAGON: - Inolvidable.

VLADIMIR: - Y aún no ha terminado.

ESTRAGON: - Se diría que no.

VLADIMIR: - Apenas si empieza.

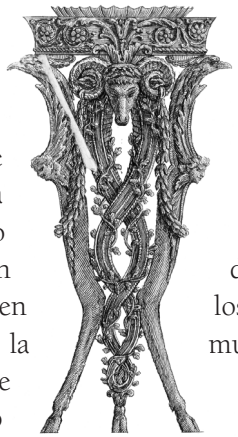
ESTRAGON: - Es terrible.



Y todo ello porque ninguno de ellos es dueño de la situación; el albedrío para una conciencia en la determinación es pura filfa y todo lo que ocurre está dominado por una fuerza impersonal.

HAMM: - ¿Pero qué es lo que pasa?
CLOV: - Algo sigue su curso.

De una manera un tanto chabacana y aburrida la crítica ha optado por encajar la obra de Beckett mediante dos simplificaciones; la primera, englobarla dentro de la llamada literatura del absurdo; la segunda -para no entrar en valoración y distingos engorrosos- afirmar que toda ella es una unidad que no se compone de partes sino de un sólo modo. Y esto constituye una manera de pensar y juzgar, muy a la francesa, siempre deseosa de encontrar una razón final que sirva como principio de clasificación y como clave de intelección y recurrencia. Pero nada más lejos que el absurdo en toda la obra de Beckett. Por el contrario es la literatura del rigor y de un rigor descarnado, exclusivamente intelectual. No hay ninguna contradicción en decir que no cabe esperar nada y en levantar un monumento literario a la futilidad de la vida humana. Ni siquiera es pesimista, un adjetivo demasiado utilizado por los cronistas que -en su fuero interno- cobijan todavía una visión dialéctica de la existencia. Así que -en rigor- sólo cabe hablar del absurdo para aquella literatura basada en la esperanza y, si se quiere, en una visión del hombre dada por la teodicea pero negada por la historia. Pero para aquellos que pronto se desprendieron de toda concepción escatológica y no supieron ya hablar más que en los términos más contingentes de la condición humana, destinada a la muerte y reducida a unos pocos gestos baldíos, ¿qué sentido tiene hablar del absurdo? Puestos a hablar con propiedad, yo creo que el absurdo domina mucho más a San Agustín, a Cervantes, a Schiller y a Camus (con todo su optimismo *sans en avoir l 'air)* que a Kafka y Beckett.



Para él la situación es dada, irreversible e inmodificable. Y la conciencia de esa situación solo invita a contemplar una -a menudo larga y penosa- decadencia en espera de un fin que no vale la pena anticipar porque apenas añadirá un cambio sustancial. Los personajes se hallan rodeados de una cuasinada y todo el mundo exterior -y el propio vivir- solo puede ser percibido por los síntomas de descomposición:

HAMM: - La naturaleza nos ha olvidado.

CLOV: - Ya no hay naturaleza.

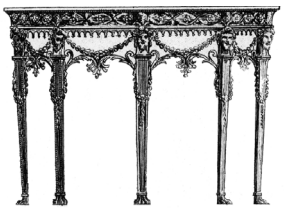
HAMM: - ¡Ya no hay naturaleza! Exageras.

CLOV: - En los alrededores.

HAMM: - ¡Pero respiramos, cambiamos! ¡Se nos cae el pelo, los dientes! ¡Nuestra lozanía! ¡Nuestros ideales!

Llevado del rigor, Beckett ha reducido el héroe de la comedia a su esencia, lo único que de él se necesita para que tome cuerpo un léxico. Tal vez un tullido se da cuenta de manera más clara de la imposibilidad de salir de la situación que un ser normal y completo. En tal trance muchos de los atributos del hombre resultan no solo superfluos, sino que inducen a confundirle, concediéndole un siniestro optimismo y una falaz confianza en unas posibilidades de las que en realidad carece. Ni las manos ni los pies ni el sexo sirven para gran cosa. Los que dicen otra cosa se engañan. Así que lo más noble -o más completo- que asoma en toda su obra es un par de vagabundos, unos seres asexuados que en ulteriores obras se reducen a personajes de una actividad única, metidos en unos cubos o enterrados hasta la cabeza, que reptan hasta un agujero próximo donde atormentan a otro semejante y a la postre -como los descritos en *Imaginación muerta imagina* o en *Bing*[1]- meros entes de los que se describe no ya su acción, sino su escasa capacidad de movimiento.

En cuanto a la unidad de la obra de Beckett, si bien toda ella está informada de un "modo" único, no se puede decir que no tenga altibajos, como no podía ser de otra manera. Ninguna de sus obras de teatro -ni siquiera *Final de partida* o *Días felices*- tienen la grandeza, lucidez y perfección de *Esperando a Godot*. Tal vez en virtud de aquella apreciación tan simplista el lector español -seguramente menos familiarizado con sus novelas que con sus piezas teatrales- se dirigirá a cualquiera de ellas en la inteligencia de que leyendo una conocerá todas. Nada más erróneo. Sin duda su obra más acabada y significativa está constituida por la trilogía *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, escritas después de la guerra, publicadas entre 1951 y 1953, y con las que su prosa da el gran salto hacia adelante respecto a su producción anterior. Por el contrario yo considero *Cómo es* -aparecido en 1961- como un intento en cierto modo fallido, un experimento con la palabra -último residuo de una situación que toca a su fin-. Recientemente ha aparecido en España, en excelente traducción de Félix de Azúa, un pequeño volumen titulado *Residua*[2] (Barcelona, 1969) que incluye cuatro pequeñas obras en prosa, prueba elocuente de la diversidad de la obra de Beckett. Sirva el contraste entre *Basta* y *Bing* (dos de ellas) para que Azúa reconozca el error a que le ha arrastrado su obediencia a la escuela francesa.



En *Revista de Occidente*, Nº 83, febrero de 1970.

Notas del editor:

1- *Bing* (Éditions de Minuit, 1966) e *Imagination morte imaginez*. Ambos textos tienen traducción inglesa del propio Beckett en *No's Knife: Collected Shorter Prose 1945-1966* (que incluía 'Stories and Texts for Nothing', 'From an Abandoned Work', 'Enough', 'Imagination Dead Imagine' y 'Ping'). 1967.

2- *Residua*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1969. Traducción y prólogo de Félix de Azúa. Los textos que recoge el volumen son “De una obra abandonada”, “Basta”, “Imaginación muerta imagina” y “Bing”.

Un hombre que habla bellamente en inglés elige hablar en francés, que habla con mayor dificultad, que lo obliga a elegir sus palabras con cuidado, forzándolo a renunciar a la fluidez y a encontrar las duras palabras que le vienen con dificultad, y luego de toda esa búsqueda las lleva nuevamente al inglés, un inglés nuevo que contiene toda la dificultad del francés, del forjado del pensamiento en una segunda lengua, un inglés renovado que cambia el inglés para siempre. Este es Samuel Beckett. Esta es su gran labor. Es la cosa que habla.

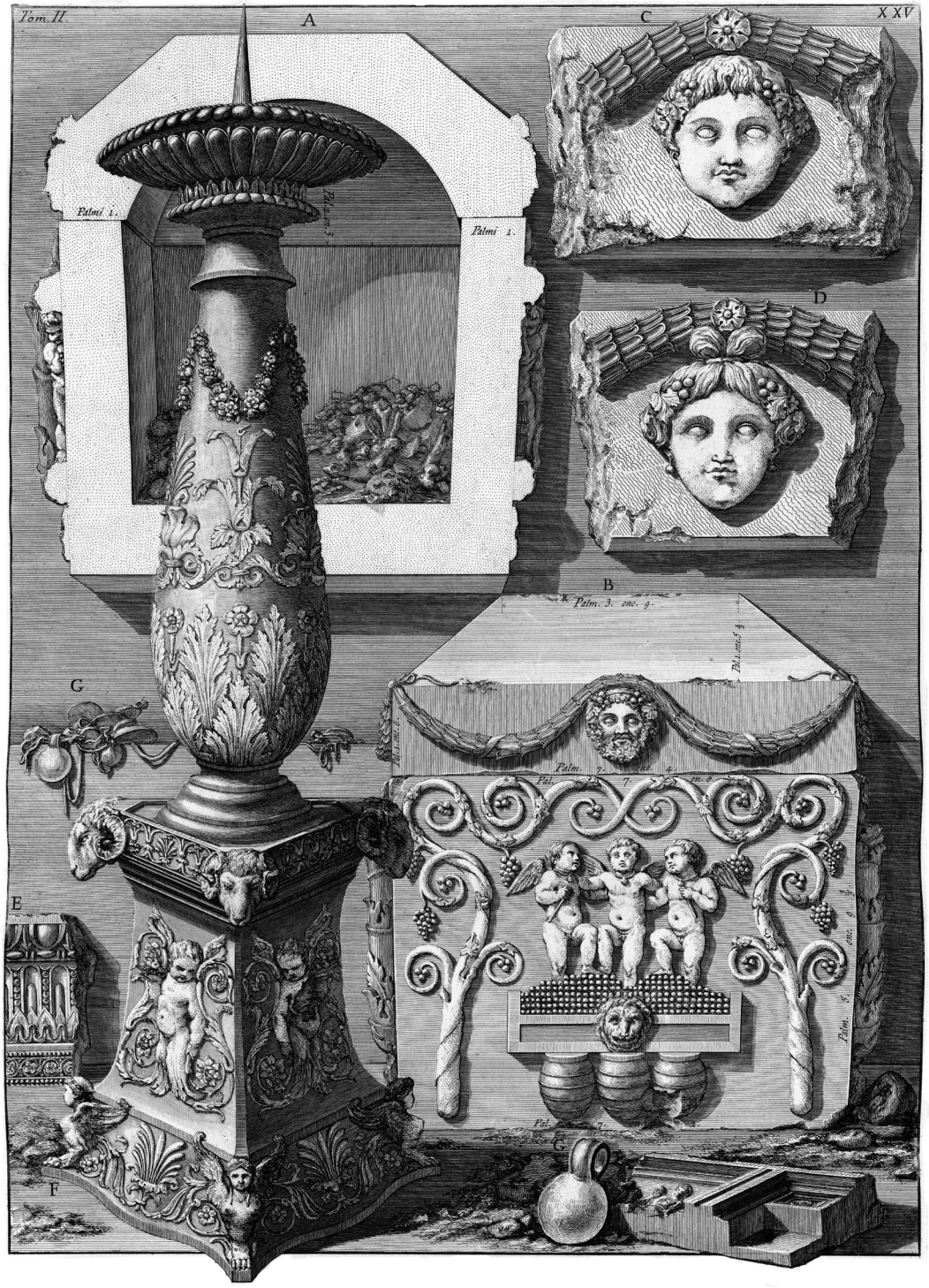
Rendíos.

Salman Rushdie. Introducción al *Volumen II* de la Grove Press Centenary Editions. Nueva York, 2006. Traducción de E. B.

12 de diciembre de 1969

Tiene que haber algún grado de cinismo para contrarrestar los excesos poéticos; de otra forma, se corre el riesgo de caer en lo insípido, lo infantil, lo sublime o lo anémico. Cada vez que Beckett está a punto de caer en el lirismo o la metafísica, hace que sus personajes tengan un ataque de hipo o cualquier otro arranque por el estilo. Este cambio brusco, que permite al personaje tomarse un respiro, no puede resultar más afortunado o más contemporáneo.

E.M. Cioran. *Cahiers, 1957-1972*. Gallimard. París, 1987. Traducción de E. B.


Tom. II.
XXV
A
B
C
D
E
F
G
Palmi 1.
Palmi 1.
Palm. 3. onc. 9.

Cuarenta y dos años después de que Juan Benet se hiciera las preguntas que expone en su noticia del Premio Nobel de 1969 ("¿de dónde ha salido este sujeto?, ¿cuándo adquirió esa clara noción de la esperanza, la falacia que permite a la persona soportar su propia inanidad?"), la editorial segoviana La uÑa RoTa publicó en España la primera biografía de Samuel Beckett (1906-1989) traducida al castellano. Uno de sus editores, Carlos Rod., cuenta los derroteros de esta enmienda acuciante.

Como si la intimidad violada fuera la suya

(en torno de la edición de *Samuel Beckett, el último modernista*)

Por Carlos Rod.

Como siempre que Beckett está de por medio,
para M.M-L, in memoriam

Si hay un autor que atraviese verticalmente, casi en línea recta, casi sin quererlo, el catálogo de la editorial La uÑa RoTa es sin duda Samuel Beckett, cuyo primer título publicamos en enero de 2003. *Deseos del hombre / Carta alemana , La capital de las ruinas* seguido de *F–, La vieja canción* y *A vueltas quietas*, conforman un peculiar acercamiento a su obra que culmina en mayo de 2012 con la publicación de la biografía *Samuel Beckett, el último modernista*, de Anthony Cronin, la primera que se edita en castellano.

Estos títulos, traducidos por Miguel Martínez-Lage, no sólo trazan, como digo, una suerte de médula espinal del catálogo, sino que en conjunto, ordenados de forma cronológica, revelarían a su vez un bosquejo biográfico del escritor, habida cuenta de que el origen de cada uno de estos textos (que algún insensato se atrevería a calificar de "menores") coincide con periodos cardinales de su vida.

Así, tanto la obra primeriza *Deseos del hombre* (2004), pieza inacabada de la que solo se conserva el primer acto en torno de Samuel Johnson (para algunos, aunque suene exagerado, una prefiguración de *Esperando a Godot*), como la llamada "Carta alemana" (que escribe al librero y editor Axel Kaun, "una declaración insólitamente explícita por parte de Samuel Beckett sobre su credo estético", como acierta a decir Martínez-Lage) se arraigan en un año clave: 1937. Año en que, apenas entrado en la treintena, Beckett viaja a Alemania sin un motivo preciso ("Mis planes consisten en llegar a Alemania, y después... espero estar lejos mucho, mucho tiempo") y rumia

seriamente la posibilidad de abandonar para siempre su ciudad natal, Dublín, para trasladarse a París; decisión que tomó a finales de ese mismo año.

Y mientras, *A vueltas quietas* (2004), en el otro extremo, casi al otro lado de la frontera vital. Es su último aliento –si se exceptúa un poema final, titulado en inglés "What is the Word" y en francés "Comment dire"–, que se publica el 31 de diciembre de 1988, prácticamente un año antes de su muerte. Hay en este texto, señala Martínez-Lage, "vestigios del pasado, como es el Darly que aparece", y que hace referencia a Arhur Darley joven amigo y cirujano en Saint-Lô, muerto de tuberculosis en 1948, a quien ya dedicó el poema "Mort de A. D." en sus comienzos. Poema incluido, no por casualidad, en *La capital de las ruinas* seguido de *F*– (2007), que reúne cinco textos, tres de ellos hasta entonces inéditos, que el autor irlandés escribió durante su estancia en la ciudad derruida de Saint-Lô, entre agosto de 1945 y enero de 1946, como miembro de la Cruz Roja irlandesa –donde desempeñó las funciones propias de un encargado de almacén al tiempo que hizo de traductor, conductor de ambulancias, exterminador de ratas y otros empleos– poco antes de mudarse de lengua e instalarse definitivamente en París. En mi opinión, la edición de *La capital de las ruinas* seguido de *F*– escenifica el final de un largo y tortuoso proceso creativo que encuentra su expresión más exacta mediante la redacción de la mencionada "Carta alemana" en 1937, y por otro, el inicio de una nueva etapa cuyo momento culmen supondría para Beckett, a sus 45 años, su eclosión como escritor con la publicación en Éditions de Minuit de las novelas *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable* y el estreno de su obra de teatro más célebre.

Con Miguel veníamos rumiando el sueño de publicar un día una biografía de Samuel Beckett. ¿Cronin o Knowlson? ¿*The Last Modernist* o *Damned to Fame*? El eterno dilema. Martínez-Lage respondió con su particular sentido del humor: "Creo que nin, pero Know que nolson". De la primera, Banville dijo que "es de lejos la más amena y elegante". La segunda, de un corte más literal y académica, era la preferida por los beckettianos más acérrimos. Probamos con Cronin. Pero Cronin, por lo visto, no usa correo electrónico. Tiramos de algunos hilos, casi siempre en vano. Y pasaron los años. Títulos publicados con cuentagotas. Y entre libro y libro, proyectos malogrados, ideas nuevas. La sorpresa llegó el miércoles 23 de enero de 2008. Según el buscador de mensajes de Yahoo, a la 1:13 pm recibo el siguiente correo:

> Querido, mira quién escribe cuando ya todo parecía perdido!!! Abrazos
>
> M.

A renglón seguido, el siguiente mensaje, de Anthony Cronin, que había recibido apenas trece minutos antes:

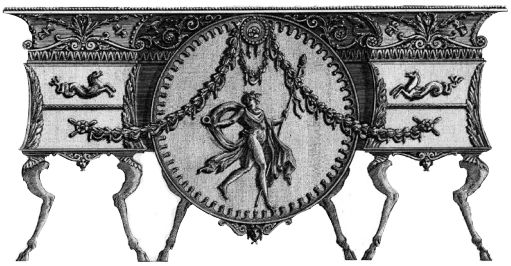
Dear Miguel Martinez-Lage, thank you for your enquiry which has reached me belatedly. The publisher should get in touch with my agent. You have my goodwill and best wishes and if you should need to get in touch with me again please do not hesitate.

Anthony Cronin

Querido Miguel Martinez-Lage, gracias por su interés, que ha llegado a mis oídos con retraso. El editor deberá ponerse en contacto con mi agente. Tiene mi consentimiento y mis mejores deseos, y si necesita ponerse en contacto conmigo otra vez, no dude en hacerlo.

Anthony Cronin

Y desde entonces, incontables correos electrónicos, llamadas telefónicas, lecturas, dudas, cotejos, libros de consulta, sesiones de trabajo en Garrucha (Almería), retrasos, primeras entregas... Un largo viaje que La uÑa Rota remató en mayo de 2012 después de varios incidentes, imprevistos, más sorpresas (como la decisión irrevocable del grupo Norma de cerrar la editorial La otra orilla, albacea inicial del proyecto con Ilse Font y Pere Sureda al frente), y un hecho luctuoso, inesperado: el repentino fallecimiento de Miguel el 13 de abril de 2011, precisamente el día en que se celebra el nacimiento de Samuel Beckett.



***

Es curioso, Beckett detestaba las biografías. Las biografías y la publicación de cartas personales y de todo libro que ahondara en la intimidad de la vida de los otros. En un artículo publicado el 9 de enero de 1990, la periodista israelí Mira Averich (¿una de sus incidentales amantes? que conoció y trató a menudo en la Academie der Kunste de Berlín), da cuenta de un demostrativo episodio que tuvo lugar una tarde de septiembre de 1967 en su propio apartamento: "Beckett me dijo que le gustaba Kafka y me compré las cartas a Milena […]. Cuando vio el volumen en mi habitación, estalló lleno de vehemencia: '¡Lo que Max Brod hizo es criminal! […] No tenía derecho a modificar los términos del testamento de Kafka o a permitir que el mundo invadiera su intimad', replicó furioso como si la intimidad violada fuera la suya". Para Beckett, visto lo leído por quienes lo frecuentaron, la intimidad era una auténtica obsesión.

Si bien es cierto que disfrutaba sembrando confusión sobre sí mismo y su extendida leyenda de hombre ermitaño, acaso de una forma no exenta de coquetería, como insinúa Cronin en su biografía.

Pero como dice el refrán, donde dan las toman y callar es bueno, y esta inquina no fue óbice para que, en vida, fuera objeto de centenares de libros y de ensayos de crítica de toda clase, "la que sea", ironiza Anthony Cronin. Tanto es así que antes y después de la concesión del Nobel en 1969, la obra de Samuel Beckett ha suscitado un descomunal corpus exegético que todavía sigue creciendo de manera torrencial y a un ritmo imparable. Se dice que es el autor del siglo XX sobre el que más se ha escrito. Puede que sea verdad. Raro es el año en que no se acreciente, con nuevas publicaciones, la propia obra de Beckett, que él mismo dio por finiquitada en vida. Publicaciones en gran medida de contenido íntimo que, a tenor de la opinión que le mereció el comportamiento de Max Brod, no dudaría en tachar de "criminales". Más aún si ahondan en su vida privada, como lo hace la edición del ingente epistolario que Cambridge University Press viene publicando desde 2009 bajo el título *The Letters of Samuel Beckett*, del que hasta la fecha han aparecido dos volúmenes; o el reciente *Samuel Beckett's German Diaries (1936-1937)*, editado el año pasado por Mark Nixon, director de la fundación Beckett International en Reading. Pero hay más, Cambridge University Press anuncia para últimos de abril, el esperado *Beckett's Library,* que no deja ser, a fin de cuentas, una singular biografía escrita bajo un punto de vista distinto: los libros de su biblioteca y las anotaciones que el autor irlandés escribía en los márgenes de sus lecturas.

Beckett detestaba las biografías, sí, pero es evidente que gustaba y mucho de devorar las ajenas. A muchos, entre los que me cuento, al menos en lo referente a su persona, también.

Lo que Beckett nos invita a pensar en su arte, en su teatro, en su prosa, en su cine, en su radio, en su televisión, en su crítica, no es ese hundimiento tenebroso y corporal en una existencia desvalida, en un abatimiento desesperado. No es tampoco, por cierto, lo contrario que se ha intentado hacer valer: farsa, irrisión, un sabor concreto, un Rabelais enflaquecido. Ni existencialismo ni barroco moderno. La lección de Beckett es una lección de mesura, de exactitud y de valentía.

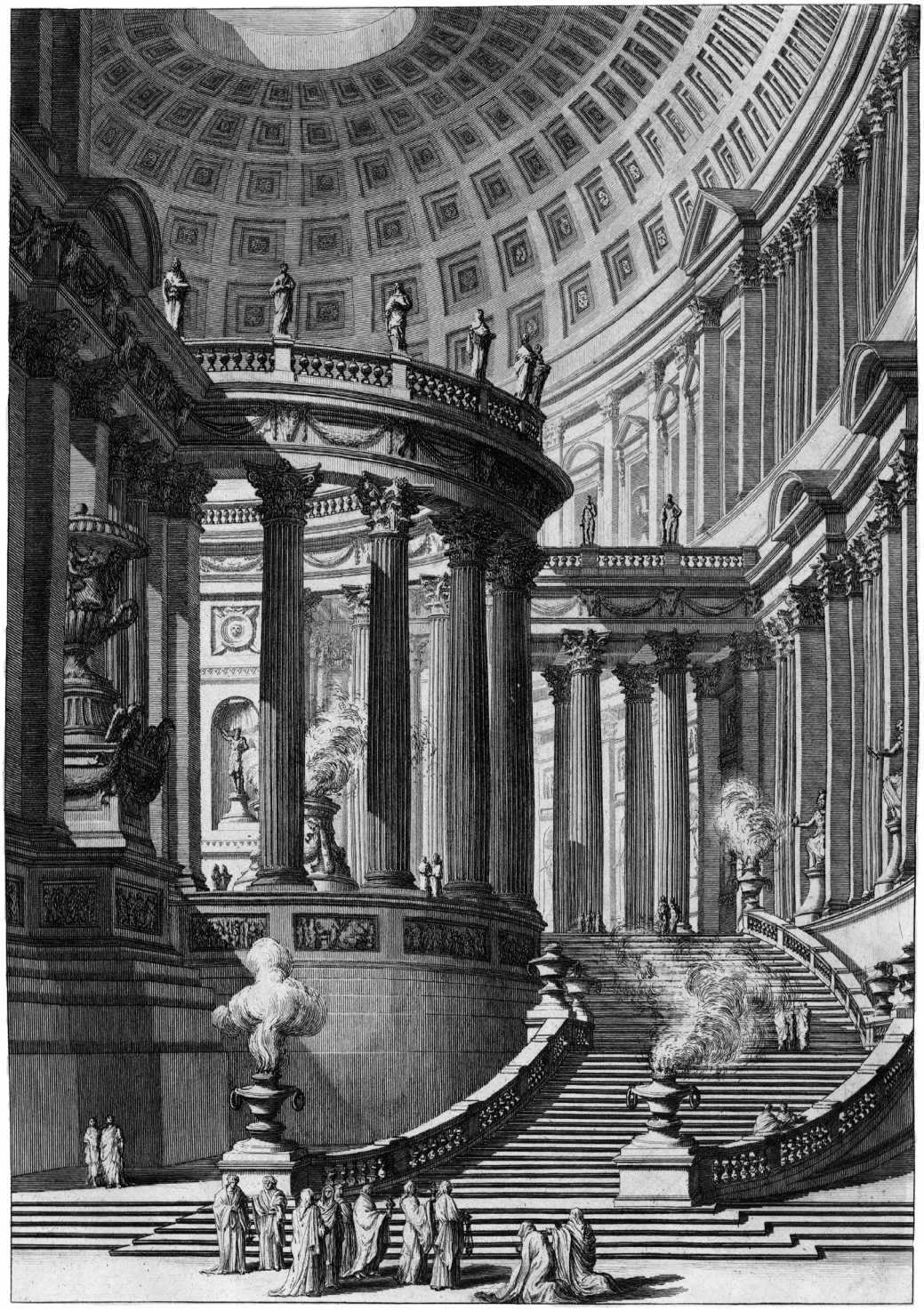
[…]

Hay que interpretar a Beckett con el más intenso humorismo, en la variedad constante de los tipos teatrales heredados, y solamente entonces es cuando se ve surgir lo que de hecho es la verdadera razón de lo cómico: no un símbolo, tampoco una metafísica disfrazada, mucho menos un escarnio, sino un amor poderoso por la obstinación humana, por el infatigable deseo, por la humanidad reducida a su malicia y a su terquedad. Los personajes de Beckett son esos anónimos del quehacer humano que lo cómico vuelve a la vez intercambiable e irremplazable.

Alain Badiou. *Beckett. El infatigable deseo*. Arena Libros. Madrid, 2007. Traducción de Ricardo Tejada.

Perdido en el laberinto de sus espejismos, en los límites en que el lenguaje casi ya no es lenguaje, Samuel Beckett ni siquiera se pregunta ya por el ser, por el sentido, por la salvación o la destrucción, por la espera y el tiempo. Cuando todas las respuestas y las preguntas últimas han sido agotadas, el hombre recurre al poema para preguntarse todavía sobre "cómo decir". Decir, no importa qué. Decir, que significa durar todavía.

Laura Cerrato. "Samuel Beckett: Una poética de balbuceo y de los límites". En *Doce vueltas a la literatura*. Botella al mar. Buenos Aires, 1992.



Narrativa, poesía y transferencia escénica

Por Laura Cerrato

En esta oportunidad me voy a referir a algunos aspectos del pasaje de textos no dramáticos a un lenguaje escénico. En un fenómeno cada vez más creciente y que habría tal vez que estudiar en sí mismo, la obra narrativa y poética de Beckett está recibiendo cada vez más atención por parte de los dramaturgistas, contribuyendo a replantear los alcances y características de lo que se entiende hoy día por teatro.

En el contexto de la obra beckettiana, este tipo de traducción o traslación se vuelve doblemente problemática. A la natural dificultad de adaptar un texto narrativo o poético a la escena, debe añadirse la actitud intransigente que Beckett tuvo hacia ese tipo de trabajo durante toda su vida. Como ejemplo, tenemos su temprana renuencia, en 1969, a autorizar el montaje escénico de *All That Fall*, concebida originariamente para radio. En estos casos Beckett pone en evidencia su pertenencia a una estética de la modernidad, que privilegia el papel del autor, la intangibilidad del texto, la función de actores y directores como meros vehículos e instrumentos de la concepción del dramaturgo. En su caso, esta exigencia estaba avalada por su propia actividad como director de teatro, muy intensa en la parte final de su carrera, y que parecía tornar prescindible cualquier otra forma de abordaje del texto. Sin embargo esta actitud, en principio coherente, no deja de exponer una paradoja esencial: si Beckett aportó una concepción modernista a la actividad teatral, las características de su escritura, sin distingo de género, evidencian una afinidad notable y pionera con una estética de la postmodernidad, aunque muchos especialistas la nieguen y, contradictoriamente, sostengan esa misma intangibilidad del texto que él defendía.

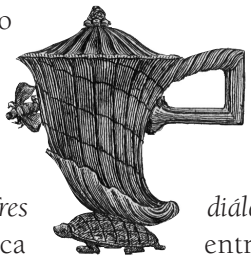
Lo que puede llegar a ser de gran utilidad para la gente de teatro es plantearse, por un lado, las aporías y labilidades de las etiquetas genéricas, frente a la exigencia del autor, en tanto también director de su propia obra, para que sus puntos de vista sean respetados. Porque en realidad su labor escénica difiere de la de un director

convencional: i.e., no interpreta un significado que ya estaba allí, aunque incompleto. Samuel Beckett parte de la casi inexistencia del texto previo y se lo replantea cada vez. No hay diálogos definitivos, no hay mensaje, por más mínimo, que resulte inamovible, irreductible. Todo está sujeto a revisión y no en nombre de una lectura distinta (como puede ser la de un director X), sino de un teatro "in the making", mucho más provisorio en su finalidad (o final en su provisoriedad) que el "Work in Progress" de Joyce, que sí parecería haber encontrado su forma definitiva.

Este sería el motivo principal de la renuencia de Samuel Beckett a aceptar lecturas divergentes con la suya; por ejemplo, un *Godot* femenino en Holanda y el *Fin de partida*, dirigido por Gildas Bourdet para la Comédie Française en 1989 y que finalmente éste se negó a avalar, cuando mediante un juicio Samuel Beckett consiguió que se eliminaran los cambios no autorizados por él [1].

No se trata de la vanidad del autor que cree que su versión resulta insuperable, sino de la comprensible irritación de alguien que está luchando con su propio borrador (no hay más que borradores) ante una mano intrusa que impone de pronto sus propias variantes a un texto que no está terminado ni lo estará nunca. En tanto otro director se decide a "adaptar" a Samuel Beckett, le está negando a su texto la misma potencialidad de cambio que invoca para realizar sus propios cambios. Es decir que el adaptador, en nombre de la provisoriedad de todo texto, toma éste, que para su autor es sólo un texto intermedio en su proceso de búsqueda, y decide que está tan terminado que cualquiera puede superponerle sus comentarios.

Pero, por otra parte, la obra y la actividad del propio Beckett abunda en ejemplos de cómo él transgredía sus propias reglas. Billie Whitelaw, bajo su dirección, convierte la mera lectura de su relato breve "Enough" ("Suficiente") en una representación deslumbrante. Beckett mismo entrega al músico Morton Feldman el poema "Neither" ("Ni"), compuesto especialmente para él y destinado a convertirse en una ópera. Además, de acuerdo con Ruby Cohn en su prólogo a *Disjecta* [2], Beckett escribe los *Tres diálogos con Georges Duthuit*, como si se tratara de una auténtica entrevista, siguiendo el formato y requisitos de este subgénero, pero otorgando especial atención a sus inmensas posibilidades dramáticas. Se trataría entonces de una doble superchería: una entrevista que en realidad no lo es, con características de ensayo, y un drama camuflado, tal como las acotaciones, del tipo "B sale llorando" (D 142), muestran claramente.



Los ejemplos antes mencionados, de cómo el propio Beckett infringía sus reglas, podrían sugerirnos la necesidad de una revisión de sus deseos. Al mismo tiempo subraya la naturaleza indiferenciada de los géneros literarios. Al fin y al cabo la división básica en poesía lírica, épica y drama evidencia una marca neoclásica no demasiado

adecuada a posteriores desarrollos del drama y la literatura. Tampoco Aristóteles habría incluido esta clasificación en su poética, según señala acertadamente Gérard Genette [3]. Aun así, se sostiene sin embargo la objeción de que si Beckett concibió determinado texto para determinado medio, no tendría demasiado sentido traducirlo y/o transferirlo a otro.

Mi tesis es que la distinción entre los géneros, en el caso de los textos de Beckett, es más aparente que real, que toda la obra del irlandés tiende hacia un discurso poético, y que, visto desde esa perspectiva, las traiciones concernientes a cuestiones de género son relativas y, tal vez, no las más graves. Porque si en toda su escritura existe una corriente subterránea de intencionalidad poética, tal vez deberíamos comenzar a preguntarnos cómo accionar frente a un texto poético en el teatro.

Para constatar esta tendencia hacia lo poético de los textos beckettianos, me permitiré rescatar aquí tres rasgos básicos de la poesía lírica como existentes ubicuamente en la obra de Beckett. Uno es el concepto de poesía como *écart*, o desvío de la norma (i.e. la prosa), propuesto por Jean Cohen [4]. Este principio aparece ya en consonancia con las declaraciones de Beckett en su "Carta alemana", cuando se refiere a su búsqueda de la "literatura de la despalabra" y a la necesidad de abandonar un inglés oficial. Más concretamente, en *Molloy* nos dice: "Il me semble que tout langage est un écart de langage" ("Me parece que todo lenguaje es un desvío del lenguaje", p.93). Otro rasgo es que la poesía no se constituye en lenguaje para la comunicación, sino que incluye todo aquello que, para la norma, atenta contra la misma: ruido, interferencia, y redundancia. Estos elementos que, para Shannon y los teóricos de la comunicación, son negativos por antieconómicos, en poesía son precisamente los que enriquecen el texto, y lo erotizan, según Roland Barthes [5]. Finalmente, el tercer rasgo de lo poético podría expresarse con palabras de Martine Broda, al referirse a Hölderlin: "un lyrisme objectif, un lyrisme de la destitution du sujet" [6] ("Un lirismo objetivo, un lirismo de la destitución del sujeto").

Otro aspecto a considerar es cómo se lee un poema. Aparentemente, no habría diferencia entre leer un poema en voz alta o leer otro tipo de texto. Una puesta en escena es otra forma de dar voz a un texto silenciado, e incluye todas las posibilidades vocales no verbales. Una pieza "para voces" como *All That Fall* ha hecho del texto segundo una máquina de sonidos, tanto de animales como mecánicos, tal como lo indican las acotaciones de Beckett, y las sugerencias de su primer director, Donald McWhinnie. La necesidad de des-realizar y desfamiliarizar estos efectos sonoros, descartando el recurso a la biblioteca de sonidos grabados de la BBC, de considerables dimensiones, motiva una verdadera investigación en el campo de los sonidos, y su tratamiento electrónico. "Estos experimentos -narra Esslin- y los descubrimientos realizados al

desarrollarse los mismos, llevaron directamente a la creación del Taller Radiofónico de la BBC. De esta manera, Beckett y *All That Fall* contribuyeron directamente a uno de los progresos técnicos más importantes en el arte de la radio [...]" [7]. Cuando leemos en voz alta alguno de los textos no dramáticos de Beckett lo estamos convirtiendo al mismo tiempo en un drama potencial y en un poema. Y esto último es posible porque todos los textos de Beckett, no importa el género, cumplen por lo menos con estos tres requisitos de la poesía lírica:

1. El desvío de la lengua "oficial", que incluye tanto la experimentación con imágenes, metáforas o coloquialismos, como la meta de realizar "un agujero tras otro en el lenguaje" ("one hole after another in it [language]"."German Letter". En *Disjecta*, p.172).
2. La idea fundamental de que no se aboca a comunicar nada. Por ejemplo, el texto para "Neither", la ópera de Feldman, es desfigurado por éste hasta su irreconocibilidad.
3. Se trata de un lirismo de la destitución del sujeto, donde sujeto, tanto en inglés como en francés, tiene el doble sentido de sujeto pronominal y del tema de que trata.

Podríamos agregar lo que Hugo Friedrich ha llamado "una trascendencia vacua", como uno de los principales rasgos de la poesía moderna [8].

La puesta en escena por François Lazaro de *Pour finir encore* es un buen ejemplo de lo que se puede hacer de innovador con Beckett, incluso no contando con un texto dramático ni acotaciones escénicas, y manteniendo, sin embargo, fidelidad al espíritu del dramaturgo.

En primer lugar, cabría destacar el estudio serio hecho por el director para seleccionar los fragmentos que iba a incluir. Esta puesta toma textos narrativos de *Pour finir encore et autres foirades* [9]. El conjunto así titulado es de por sí fragmentario y discontinuo, pero igualmente soporta la fragmentación adicional a la que lo somete el proceso de selección. Los pasajes elegidos hacen honor al título del libro, tanto en francés como en inglés, ya que *foirades* o *fizzles* aluden, según el propio Beckett, a "un lamentable fracaso", y, además, al flato húmedo [10]. Es decir, un *detritus* o *exudación* del cuerpo que este *expele* o *eyecta*, palabras todas presentes (tácita o explícitamente) en distintos títulos beckettianos: "The expelled" (El expulsado), *Disjecta*, "Sanies".

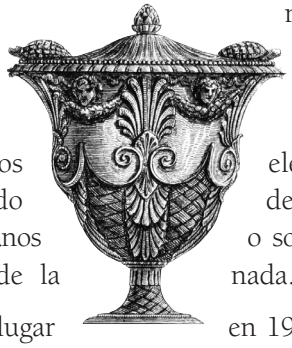
Los textos elegidos por Lazaro para su puesta son: "Vieille terre" ("Vieja tierra"), "J'ai renoncé avant de naître" ("Renuncié antes de nacer"), "Horn venait la nuit" ("Horn venía de noche",) "Il est tête nus" ("Tiene la cabeza descubierta"), "Au loin un oiseau" ("A lo lejos un pájaro"), y dos pasajes de "Pour finir encore" ("Para terminar otra vez").

De acuerdo con las “Notas para la puesta en escena” [11] de Lazaro, su selección y articulación de los fragmentos elegidos apuntó a subrayar “un fuerte punto en común ofrecido por estos textos breves con respecto a la multiplicidad de despliegues del yo mediante el uso de una marioneta” [12]. Más adelante agrega:

> Estos textos me traspasan en mi interrogación de titiritero, de director, de hombre de teatro, de mostrador de personajes, de mostrador de mí mismo. ¿Quién ve a quién? ¿Quién manipula? ¿Quién habla? (Iba. 60)

La marioneta creada por Lazaro es similar en apariencia a esos muñecos articulados que se usan como modelos posicionales para dibujantes, pero realizada con otra textura y color, que sugiere la blancura del hueso, a menudo mencionado en la obra: "Estaré adentro, él se pudrirá, yo estaré adentro, yo no me pudriré, no quedará nada de él, salvo los huesos". ("I Gave Up Before Birth").

Las luces fueron hábilmente empleadas, especialmente al comienzo de la primera secuencia en que Pierre Alanic, único actor, recita en la oscuridad, con apenas una fracción del cuerpo iluminada por vez, mediante una linterna que el mismo sostiene, pero que no es visible. Así, parte de la mano, el rostro, el brazo, bailaban en la oscuridad, una y otra vez, como una imagen fractal que pugna por alcanzar la integridad fugaz a partir del fragmento, un orden a partir del caos, anticipando la naturaleza reiterativa de todo proceso de creación y destrucción. Como un dios, experimentando con su propio cuerpo lo que experimentará luego en su criatura. El alucinante efecto de fragmentación fue notable. El muñeco era movido por Alanic sobre una plataforma o mesa baja cubierta con arena y cenizas, obteniendo un efecto semejante al de una superficie lunar que daba al conjunto una atmósfera de extraterritorialidad. Los pocos elementos de utilería necesarios para la puesta iban emergiendo de esta superficie, cuando el actor los desenterraba con sus manos o soplaba la arena que los cubría. Como un mundo creado de la nada.



La *première* parisina tuvo lugar en 1989, después de que la negativa firme de Beckett de autorizar la puesta se convirtiera en un otorgamiento de permiso. Este cambio se debió al informe positivo de James Knowlson, quien había visto el video de Lazaro. La esposa de Beckett, Suzanne Dumésnil, aprobó asimismo otra puesta de Lazaro, la de “Le Horla” de Maupassant, que recurría a las mismas técnicas. La presencia de la marioneta acentúa la atmósfera de “yo no, no se trata de mí” que campea en la pieza, como sutil eco de la pieza breve homónima de Beckett, y la proyección que el personaje hace de su experiencia hacia el otro, el

muñeco sin vida, volviendo así objetivo lo que es personal. En este contexto, la imposibilidad del pronombre, de cualquier pronombre, se vuelve evidente, exactamente como Beckett lo afirma en sus conversaciones con Charles Juliet: "Al final, ya no se sabe quién habla. Hay una total desaparición del sujeto. Pero, cómo decirlo... No hay pronombre... Ni el yo, ni el él, ni el nosotros, nada sirve" [13]. Aquí asoma todavía la vocación impersonalista del joven Beckett (a partir de Pound y Joyce), que ostentara en sus primeros poemas, así como la conciencia de la desintegración del sujeto que se refleja en el carácter fragmentario de los textos narrativos utilizados. La marioneta también realza la impenetrabilidad de mente y materia que ha obsesionado a Beckett desde su *Proust*. La acción de mutilar al muñeco y volver a recomponerlo enfatiza la naturaleza interminable de la sucesión de destrucción y renacimiento, adicionando a todo el horror de su no ser una situación definitiva, con la amenaza pendiente de que "él pueda amar de nuevo, perder de nuevo..." ("I Gave Up Before Birth"). La vida y los sentimientos que sobrecogedoramente retornan es otra obsesión beckettiana y este continuado movimiento desde algo hacia la nada y viceversa, este interminable "ir y venir" se aproxima notablemente a la moderna teoría del caos, en el sentido de que "el orden puede generar su propia clase de caos" [14] (y viceversa).

Cuando Lazaro explica sus búsquedas como "una puesta del yo", también está hablando de los objetivos de la poesía, tal como Beckett la concibió en sus últimos años y expresó eficazmente en su poema "Comment dire" ("Cómo decir").

Dice Lazaro:

> Hay como la puesta en escena de las puestas en escena interiores del yo, que incansablemente representa su propio drama para sí, lo repite y ensaya, buscando su mejor interpretación. Como si esos personajes y textos no pudiesen hacer otra cosa que acabar en el teatro. Estas acumulaciones de dudas, de incertidumbres, de aperturas dolorosas, van formando poco a poco la emoción, la textura, la fibra de ese teatro, como si en lugar de mirar el cuerpo uno escrutara sus sombras. (60-61)

Cuando Miguel Guerberof decidió hacer la puesta de *Company*, uno de sus textos favoritos, invitó a Luis González Bruno, actor y dramaturgo, a realizar la adaptación dramática. Luis González estaba ya muy familiarizado con Beckett, tanto en su calidad de estudiante de Letras que frecuentaba mi seminario en la Universidad de Buenos Aires, como de director teatral, con varias puestas en escenas de piezas breves de Beckett. Dos conocidos escritores habían admitido su fracaso cuando Luis González aceptó el desafío. Según me manifestó, trabajó con la traducción española del francés. Las versiones de España siempre requieren bastante revisión para la Argentina,

especialmente cuando se trata de puestas, debido a una considerable diferencia en el vocabulario y en el lenguaje coloquial, así como en el uso de pronombres y tiempos verbales. En esta oportunidad, Luis González decidió verificar también con la versión inglesa, intentando lograr una especie de promedio que apuntara a la mayor fluidez posible. Admitió que le llevó varios meses de infructuosas reflexiones sobre cómo poblar el escenario con criaturas que satisficieran el doble requisito del texto: "compañía" y "soledad". Es decir, cómo lograr la situación dialógica sin renunciar a la sugerencia especial de un discurso monológico. Pensó que, dramáticamente, un mero monólogo no traduciría eficazmente la doble voz que existe en la conciencia del personaje. La solución llegó súbitamente y, una vez formulada, siguió trabajando por sí misma. De todos modos, durante los primeros ensayos el libreto sufrió un proceso cuidadoso de *timing* que muestra un gran respeto por el mundo beckettiano, a la par que un profundo conocimiento del mismo. Después de ensayar el texto completo, la obra fue sometida a un proceso de poda, por cuestiones de extensión, pero el texto fue usado *verbatim*. La adaptación de González no buscaba una "nueva lectura" del texto de Beckett, sino que se proponía simplemente traducirlo a obra escénica. La voz solitaria que se habla a sí misma fue desplegada en dos discursos pronunciados por Guerberof como Narrador y Horacio Acosta como Voz. El Narrador es responsable del hilo principal de reminiscencias, pero también es destinatario de lo que la Voz le dice. La Voz repite el texto que el Narrador de la obra de Beckett pronuncia en sus ensoñaciones, como en el caso de las palabras de apertura: "Une voix parvient à quelqu'un dans le noir" [15] ("Una voz llega a alguien en la oscuridad").

Ambas puestas a las que me estoy refiriendo evidencian su preocupación por preservar el subtexto poético que es un rasgo de la escritura beckettiana en general. Y, en ambos casos, la clave principal es la que *Compagnie* utiliza como comienzo: "Une voix parvient à quelqu'un dans le noir". Lazaro parece estar evocando esto cuando en sus "Notas" dice que "dans le noir une voix parle, égrène des mots" ("en lo negro, una voz habla, desgrana palabras", 59).

Una voz que emerge de la oscuridad y llega a alguien en la oscuridad es el elemento fundante del acto poético. No sabemos de dónde viene, adónde va. Se agota en pura articulación, sobrepasando en gran medida la función comunicadora. Lo primero que hace una voz es crear una segunda persona. Que sea externa o interna no importa. "L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre" ("El empleo de la segunda persona es el hecho de la voz. El de la tercera, el del otro". C.9).

En un discurso poético el sujeto emisor se desliza libremente de la primera a la segunda o tercera persona. Es por ello que González pensó en distribuir el texto de *Company* entre VOZ y NARRADOR, mientras el silencioso ÉL de la narración, el

auditor o el escucha, se mueve por el escenario encarnando a la persona de quien los otros hablan en determinados momentos: el joven, el otro, lo irrecuperable. Esta alteridad la produce el tiempo. En cierto modo, el EL está siempre en tiempo pasado. La inmediatez del yo y el tú, por otra parte, está dada por la simultaneidad en el tiempo. Pero todos estos seres no son más que una única ficción: "Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi même... Il parle de soi comme d'un autre" ("Inventor de la voz y del escucha y de sí mismo... Habla de sí como de otro". C. 33).

Un lenguaje lo suficientemente imperfecto como para mezclar los pronombres. Pero un lenguaje eficaz al punto de obtener su fuerza de su debilidad: "La confusion elle aussi tient compagnie" ("La confusión también acompaña". C 33). Es interesante confirmar que tanto el adaptador argentino como el director francés de *Pour finir encore* coinciden en preservar esta confusión de la voz que profiere el texto, esta difuminación de la idea de la otredad que sugiere la identidad de las voces, mientras al mismo tiempo intentan establecer una estructura dialógica, más acorde con la escena. En la puesta de Lazaro el muñeco enfatiza el grado de alienación de la voz, a pesar de su irreductible unicidad. Y este doble procedimiento (identidad/alienación) es esencial para la búsqueda del director:

> He aquí lo que quiero poner en obra: la teatralidad de esta emoción de un ser que se descubre por pedazos, que se toca, se palpa, se toma, se suelta, vuelve a sí, se deja, se tortura, se abandona, se retoma... esos actos primordiales del hombre en su tentativa por volver a decirse infinitamente [16].

Lazaro también sugiere, mediante este recurso, la existencia de una fuerza externa que mueve al muñeco, mientras insufla lenguaje en la escena.

> El teatro con marionetas [...] en su estructura misma se vuelve pertinente por lo que nos dice del ser, debido a la dicotomía primitiva que impone: lo que manipula en el ser y lo que es manipulado o, más precisamente, lo que cree manipular en el seno del ser y lo que se cree manipulado [17].

En la obra de Guerberof, los tres personajes en escena, dramatizando una reunificación de las tres personas que subyacen en la conciencia del sujeto, aluden también en cierto modo a una superpresencia que es más que la suma de estas tres personas.

Aparte de una indispensable abreviación de *Company*, la única modificación se relaciona con la distribución del texto entre Narrador y Voz, aunque esto está ya mayormente sugerido por la escritura del propio Beckett. Además, al tratarse de un texto en segunda persona, este despliegue es perfectamente natural. Para ejemplificar, citaré el comienzo de la novela *Compagnie*:

Una voz llega a alguien en la oscuridad. Imaginar.

Una voz llega a alguien echado sobre la espalda en la oscuridad. [...] Solo puede verificarse una ínfima parte de lo que se dice. Como por ejemplo cuando escucha, Estás echado sobre la espalda en la oscuridad.

Y su versión teatral:

Narrador. Una voz llega a alguien en la oscuridad. Imaginar. A alguien echado sobre la espalda en la oscuridad. [...] Solo puede verificarse una ínfima parte. Como por ejemplo cuando escucha:

Voz. Estás echado sobre la espalda en la oscuridad.

A medida que el texto progresa, sin embargo, la imbricación de las voces se vuelve más y más compleja, exigiendo un sentido especial del *timing* y de las pausas y silencios necesarios. Esta puesta no ha intentado convertir a la narrativa en puro diálogo, sino preservar un delicado equilibrio entre el principio narrativo y el principio dialógico. En algunos momentos, la insistente voz se embarca en una conversación más animada, obligando al recuerdo y a la asunción del yo por parte del narrador. En otros, la voz se convierte en una voz narrativa ella misma, mientras el narrador se niega a escuchar y hace, en cambio, acotaciones escénicas. Y las obedece. Por ejemplo:

Narrador. (Aterrado). Pausa. (Hace una pausa).

Por su parte, Lazaro no fragmenta su texto. Solo hay un corte en "Horn venait la nuit". De "For to end yet again" incluye sólo las líneas finales, menos cinco que también fueron eliminadas. No explica por qué. De todos modos, se trata de un procedimiento muy similar al de Luis González en *Company*, en el sentido de que la segunda persona también está presente en la marioneta. La selección de fragmentos se ha dado a partir de una lectura de la que *Company* no está ausente.

La posibilidad de transferencia sin alteración de significado me evoca las palabras de Jacques Derrida en *La voz y el fenómeno*: “Cuando la segunda persona aparece en el lenguaje interior, se trata de una ficción”. Que es exactamente lo que Beckett propone cuando nos dice:

Inventor de la voz y del escucha y de sí mismo. Inventor de sí mismo para tenerse compañía. Quedar ahí. Habla de sí mismo como de otro. (p.33)

Todo este texto es la reconstrucción de una segunda persona ficcionalizada, el destinatario de la voz. Tal como un poema de amor inventa al amado para poder invocarlo: "Tú eres la persona por mí amada / por mí inventada / y verdaderamente falsa". (Pierre Jean Jouve).

La segunda persona es una ficción creada por el lenguaje. El otro sólo puede estar presente en y a través del lenguaje. Esta es, esencialmente, la función de la poesía, la forma en que la poesía funciona. Pero en el instante en que esto es dicho en voz alta se convierte en drama. Las obras de Beckett son poemas dichos en voz alta, y como poemas, admiten muy pocas paráfrasis. Meramente, lo que es estrictamente necesario para acentuar su naturaleza dramática.

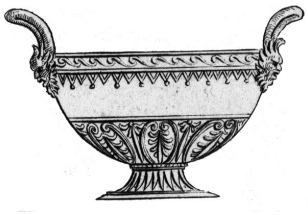
Lazaro y su *doppelgänger* inanimado, y la fragmentación del yo en la puesta de Guerberof no son sólo recursos para producir una situación dialógica en esta transferencia del lenguaje narrativo al dramático. Ambas soluciones del problema están relacionadas y obedecen a una de las mayores obsesiones de Beckett: la labilidad del yo y, por ende, la imposibilidad del pronombre en un yo fragmentado.

Las aporías pronominales determinan también la difusa divisoria entre los géneros literarios. En la obra de Beckett cada cosa tiende a ser otra cosa: el drama es monólogo poético (como en *Not I*), y aun, narrativo (*Ohio Impromptu*), la narrativa es lírica (*Stirrings Still*), la poesía es dramática (*Whoroscope*); hasta las entrevistas son en realidad algo diferentes, como en "Three Dialogues with Georges Duthuit".

Este juego constante con las alternativas del yo/tú/él, y la mezcla de voces literarias dan cuenta de la frecuencia de las transferencias dramáticas de la escritura de Samuel Beckett. Pero estas transferencias estarán más logradas si tomamos en consideración que todas las posibles variantes siempre connotan una lucha con el lenguaje desde un punto de vista poético. Para que la transferencia sea viable el elemento poético no puede ser dejado de lado: es el común denominador que vuelve fluido el paso de un género al otro.

Este texto de Laura Cerrato apareció originalmente publicado en *Samuel Beckett: el primer siglo*. Editorial Colihue. Buenos Aires, 2007. pp. 93-106. Laura Cerrato es una de las mayores especialistas internacionales en la obra de Samuel Beckett. Es miembro de la *Samuel Beckett International Society* y de *CIRET-UNESCO* (*Centre International*

pour les Études et la Recherche Transdisciplinaires). Dirige la publicación anual *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre sus publicaciones sobre la obra de Beckett destacan *Beckett para principiantes* (Buenos Aires: Era Naciente, 2008), *Samuel Beckett: el primer siglo* (Buenos Aires: Colihue, 2007), *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999), además de múltiples colaboraciones en libros colectivos y decenas de artículos en prensa y publicaciones especializadas. Sus trabajos de investigación sobre manuscritos y genética textual se han realizado en la *Nouvelle Bibliothéque Nationale* y archivos del *IMEC*, en el archivo de la *Beckett International Foundation* (Universidad de Reading, Reino Unido), la *New British Library*, el archivo de *Trinity College* (Dublín, Irlanda) y la *British Library* (Londres, British Museum).



Notas:

1- Además de problemas de marcación, el principal motivo de protesta de Beckett fue que Bourdet había sustituido los tonos grises de la escenografía, por otros rosados, argumentando que los grises de Beckett ya no podían *épater*, en esta época, como los por él elegidos.

2- Ruby Cohn (ed.). *Disjecta*. "Foreword". Calder. Londres, 1983. p.4. De ahora en adelante, abreviado D.

3- Gérard Genette. *Introduction à l'architexte*. Seuil. París, 1979. p.15. "[Aristóteles] deja deliberadamente fuera del campo a toda la poesía no representativa, y por excelencia, la que llamamos poesía lírica...".

4- Jean Cohen. *Structure du langage poétique*. Flammarion. París, 1966. p.13.

5- En K. Hayles (ed.). "Chaos Bound. Orderly Disorder". En *Contemporary Literature and Science*. Cornell University Press, 1990. Trad. española: Gedisa. Barcelona, 1993. p.240.

6- Martine Broda. *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*. Corti. París, 1997. p.22.

7- Martin Esslin. *Mediations. Essays on Brecht, Beckett and the Media*. Abacus. Londres, 1980. p.129.

8- Hugo Friedrich. *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral. Barcelona, 1958. pp.22 y 44.

9- Samuel Beckett. *Pour finir encore et autres foirades*. Minuit. París, 1976.

10- *Explicó su reacción al "asqueante" de Jean-Paul señalando que, por cierto, había "elegido 'foirade' cuidadosamente", y que ahora estaba trabajando "en busca del equivalente inglés perfecto" [a su título francés "Foirade"]. "¿Foirade, asqueante? ¡Qué disparate! Una foirade es un lamentable fracaso . . . algo que uno intenta y que está destinado a fracasar, pero debe ser intentado, a pesar de todo, porque es indudablemente digno del esfuerzo . . . por lo tanto, un lamentable fracaso. [...] Y Beckett agregó, con una levísima sonrisa, "¡Por supuesto, foirade también quiere decir flato húmedo!"*. Citado por Israel Horowitz: http://www.samuel-beckett.net/beckett_friend.html (29.01.13).

11- *Beckettiana 2*. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 1993. p.59-61.

12- François Lazaro. "Notes pour la mise en scène de Pour finir encore". Manuscrito. Ver también *Beckettiana 2*. p.59.

13- Charles Juliet. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Fata Morgana. París, 1986. "A la fin, on ne sait plus qui parle. Il y a une totale disparition du sujet. Mais comment dire cela... Il n'y a pas de pronom... Le je, le il, le nous, rien ne convient". p.39.

14- Ian Stewart. *Does God Play Dice? The new mathematics of chaos*. Penguin. Londres, 1992.

15- Samuel Beckett. *Compagnie*. Minuit. París, 1980. p.7. A partir de aquí, las citas son todas de esta edición, con la paginación entre paréntesis.

16- François Lazaro. *Fragmento de una carta a Samuel Beckett*. Manuscrito. París, 27.4.87.

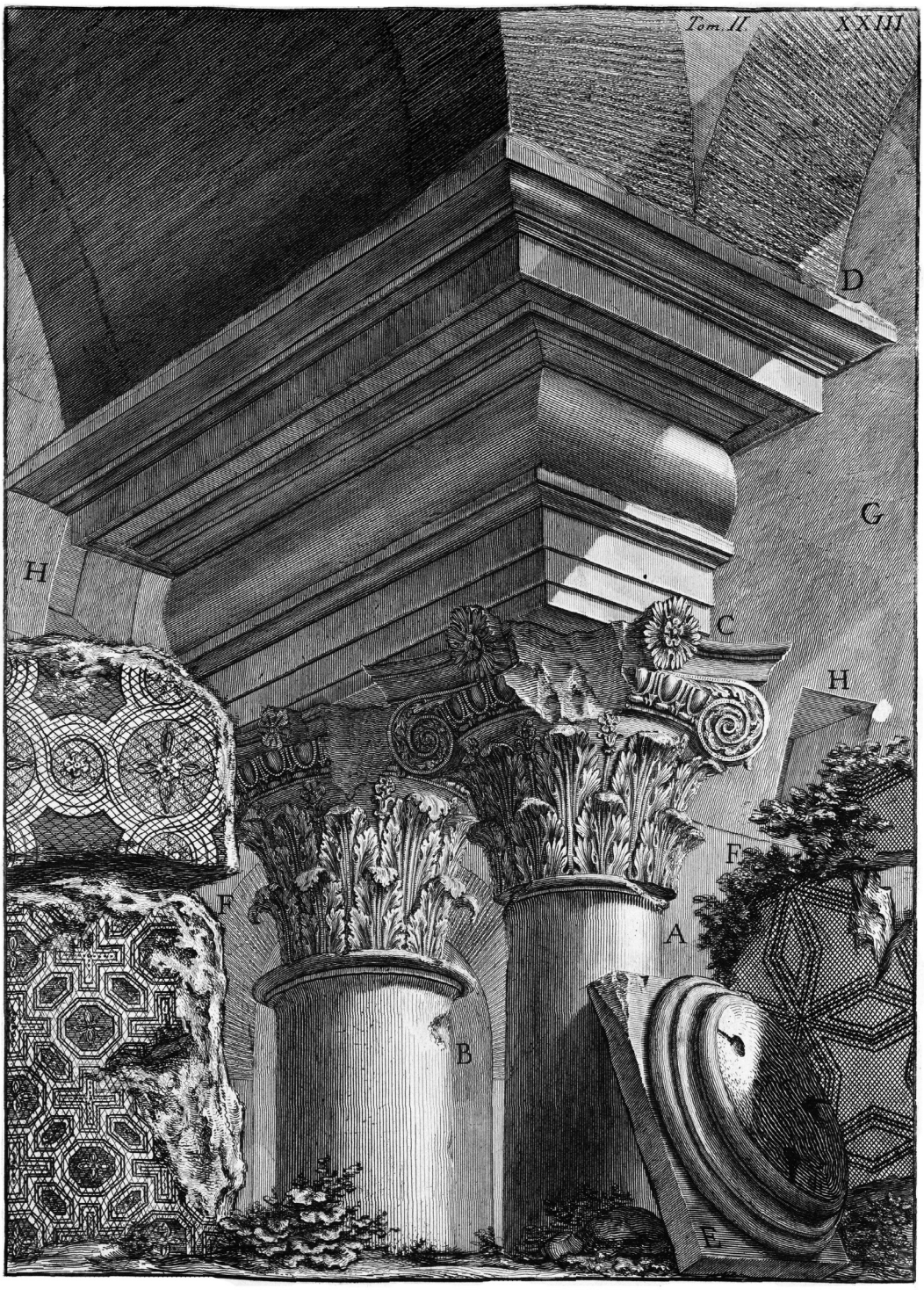
17- Íbidem.

***VERBO**. La creación literaria no se manifiesta únicamente a través de lo relatado ni tampoco a través de las palabras empleadas. No es solo estilo ni peripecia ni personajes ni estructura narrativa ni elaboración conceptual ni belleza sonora o plástica, aunque, por supuesto, participa de todo ello. ¿Qué es entonces la creación literaria? Verbo que inspira las palabras, que más allá o antes o por encima de ellas, las precisa para materializarse y hacerse así perceptible a la inteligencia y a los sentidos. Verbo que lleva la lengua al límite, para hacerle decir lo que por sí sola no dice. Adición, en suma, de naturaleza distinta a la suma de los sumandos. Imposible de ser reducida a otros términos, la presencia de esa suma explica la dificultad de exponer o resumir toda gran obra de creación sin falsearla o mutilar su sentido respecto a lo que realmente es, toda vez que para conseguirlo habría que recurrir a las palabras utilizadas por el autor, desde la primera hasta la última.*

Luis Goytisolo. *Diario de 360º*. Editorial Siruela. Madrid, 2010.

Si el libro que leemos no nos despierta con un puñetazo en el cráneo, ¿para qué leemos entonces el libro? ¿Para que nos haga felices…? Dios mío, felices seríamos también igual aunque no tuviéramos libros, y libros tales que nos hagan felices, en caso necesario, los podríamos escribir nosotros mismos… Un libro debe ser un hacha para el mar congelado en nosotros. Eso creo yo.

Franz Kafka. Carta a Oskar Pollack, 27 de enero de 1904. *Brief 1902-1924*. Fischer Verlag. Francfort del Meno, 1958.


Tom. II
XXIII
D
G
H
C
H
F
F
A
B
E

Samuel Beckett: hacia una poética del desgarro

Por Lucas Margarit

Digas la palabra
que digas
agradeces
el deterioro

Paul Celan

La palabra "poesía" tiene su origen en el vocablo griego ποιειω, que significa en primer término "hacer" y "producir", pero que también puede ser traducido, bajo una segunda acepción, como "engendrar". A partir de estas definiciones, ya es posible establecer una relación entre el hacer y la realidad poética. De algún modo, si el poeta es ese "yo" que engendra el texto, se trata de una "voz" que, en realidad, se presentará, ocultará o quebrantará entre las palabras. En este sentido, será Ezra Pound quien provocará una de las mayores inflexiones en la concepción que hasta entonces se tenía de la figura del poeta: las máscaras –*personae*– que utiliza en sus libros de poemas, nos muestran un sujeto de enunciación mediatizado y alejado del objeto de su escritura[1]. Es decir, produce un personaje a partir del cual el poeta toma la palabra y marca una distancia mientras se oculta tras un "yo" que enuncia. Por su parte, cuando T. S. Eliot[2] propone una idea similar –a la que denomina "correlato objetivo" y que define como "un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular"– no hace sino declarar la pérdida de autonomía del sujeto frente a un imperativo técnico o "*medium* específico" al que debe obedecer. Esta perspectiva impersonal del texto fue emulada por poetas como Marianne Moore, Hilda Dolittle o Amy Lowell y representan una clara muestra de la corriente anti-romántica en la poesía anglosajona de principios del siglo XX: un "yo", en suma, relegado a un segundo plano, que vacía el sentido de una identidad plena y sustituye la individualidad por la idea de "la voz del otro".

A partir de esta paradójica ausencia de un "yo" que enuncia, podremos seguir uno de los derroteros de la evolución poética de Samuel Beckett, donde la disgregación y fragmentación de esa "primera persona" se acentúa cada vez más a lo largo de su producción hasta resultar casi imperceptible la demarcación de la voz poética. En ocasiones, puede aparecer velada, mientras estructura el poema y marca ciertas intertextualidades o, incluso, cuando elude su identidad por medio de una voz que será la única huella de su presencia. En esa elección por la ausencia está la presencia de un desvío con respecto a una norma. En cuanto a esta problemática, Jean Cohen se pregunta por las características de lo que se ha clasificado como poesía, ante lo cual, asumiendo su deuda con otros teóricos como Bruneau o Bally, responde: "En nuestro caso se trata de confrontar el poema con la prosa. Y ya que la prosa es el lenguaje corriente, se la puede tomar por norma y considerar el poema como una *desviación* con respecto a ella"[3]. Cohen llama a este desvío "estilo poético" y lo define como "un algo invariable que se mantiene a través de todas las variantes individuales". El "estilo poético" se opone al pensamiento científico ya que se presenta como un acto de reflexión, en cambio aquel se manifiesta como un acto de consumación[4]. Quizás podamos agregar que este acto estético no solo es tomado como un lenguaje que sustituye las cosas, sino también como una experiencia en sí misma, todo lo cual, nuevamente, remite a su aspecto autorreferencial.

En algunas de las poéticas más recientes, es, precisamente, ese movimiento acumulativo el que permite que el "yo" se constituya y luego se manifieste o se disperse entre las palabras. En cambio, en la obra de Samuel Beckett, el "yo" se pierde cuando rastrea el despojamiento del lenguaje y todo lo que reste ante su capacidad de nombrar. Frente a la imposibilidad de encontrar las palabras necesarias en la precariedad del lenguaje, el poeta, en una primera instancia, se dirige de forma clara hacia "la voz del otro", es decir, explícitamente se manifiesta como deudor de otros textos. Si tomamos algunos poemas o incluso sus últimas prosas, veremos cómo fagocitan las otras voces que se presentan como intertextuales, neutralizando los diferentes discursos particulares, reduciéndolos a una voz poética que se apropia de ellos eliminando marcas referenciales. Una especie de *logofagia* donde los discursos e influencias quedan sometidos a una voz poética íntima y oculta. Podremos observar también, que la propia voz del texto se consume sobre sí misma para intentar recuperar el silencio original, allí donde las palabras nombran por primera vez. Así, el poeta lleva su escritura hacia un arte de la culminación incesante o, en otras palabras, en cada culminación se produce el comienzo de un nuevo final. Quizá se trate de un intento de resquebrajamiento del lenguaje poético que podría fundarse a partir de lo que el poeta calla. Esto, sin embargo, sucede solo en los primeros poemas, en donde la referencia alude a las voces –los textos– de la antigüedad, el Renacimiento, la ciencia o la filosofía. En sus trabajos posteriores veremos cómo la voz del poeta se retrotrae y se pliega sobre sí misma,

abandonando muchas veces toda referencia directa a las voces ajenas: la uniformidad de la enunciación se manifestará a través de una voz que parece sostenerse en el silencio.

A lo largo de la obra beckettiana, la palabra se va perdiendo bajo un cuadro poético de "desrrealización": frente a la imposibilidad de decir, el sentido se pierde en el vacío. De este modo, hacia el final de su producción, esa expresión se reduce a lo mínimo del balbuceo y como tal, el signo se retrotrae hacia su propia significación, hacia su propia superficie: el significante. Así, el texto poético se sostiene a partir de la tensión entre lo (mínimamente) dicho y lo callado o silenciado. El lenguaje dice a través de la palabra y de la voz únicamente lo mínimo necesario para constituirse y producir un rechazo de sí mismo en cuanto uso o praxis, ya que se muestra como presencia, pero no como utilidad para quien nombra. Si el nombre se aleja de las cosas[5] y marca la ausencia por medio de la enunciación oral o gráfica, indudablemente esa ausencia señala la presencia indiscutida de unas palabras que se reúnen, una por una como las pisadas[6], todo lo cual no hace sino reafirmar la presencia real en un discurso que se quiere impronunciable.

A este respecto, el ejercicio hermenéutico que propone el "segundo" Heidegger por las sendas del bosque del ser, marca el compromiso con una palabra poética que se convierte en un vehículo adecuado para llegar a las raíces de ese "yo" escindido. En uno de sus ensayos sobre la poesía de Georg Trakl[7] enuncia que "el decir de un poeta permanece en lo no dicho", lo cual está señalando la inserción del texto en un cuerpo mayor que es indecible. Ante tal enunciado, es dable sospechar que también se está planteando un dilema: en el silencio del poema se encuentra la posibilidad de decir. Incluso, según el filósofo, es posible diversificar esta problemática "puesto que el poema único permanece en el ámbito de lo no dicho, solo podemos dilucidar su lugar procurando indicarlo a partir de lo hablado en poemas particulares"[8]. De tal modo, toda enunciación poética corresponde a la participación de aquello que no se puede decir. Es en este callar donde podemos colocar la transgresión del lenguaje poético, es decir, en la invalidación de las palabras. En todo caso, cada palabra que se enuncia en el poema siempre nombra por primera vez. "Hablar no es en su esencia un expresar", dice Heidegger en otro ensayo sobre Trakl[9], lo cual estaría definiendo el lenguaje puro al que se acerca el poema pero que, sin embargo, termina ineludiblemente en la expresión, o en "el día" como diría Blanchot cuando reflexiona, a partir del mito de Orfeo, sobre la poesía[10]. De este modo, el silencio aparece como el espacio necesario para el desarrollo del texto poético y como parte esencial de la escritura del poema. Estos

conceptos de Heidegger se relacionan, a su vez, con las implicancias de la imposibilidad de decir que Beckett ya había señalado en algunos de sus ensayos teóricos, sobre todo en la "German Letter", donde leemos "Y cada vez más mi propio leguaje se me aparece como un velo que debe ser desgarrado para alcanzar aquello (o la Nada) que hay detrás"[11]. Su lenguaje, el inglés oficial –en palabras del propio Beckett–, necesitará de una violentación que se realizará a partir de la toma de distancia en el cambio de idioma, el francés. La escritura, de esta manera, perderá la retórica automatizada de la lengua materna y comenzará a fluir por otros espacios más cercanos, vinculados con esa desarticulación del lenguaje que ofrece la repetición, la pregunta sobre las formas gramaticales y la fragmentación del texto poético. Si recordamos que toda retórica establece una normativa, veremos que esta desarticulación se aparta de la ley y se aproxima a una instancia caótica de enunciación. El sentido único ya no corresponde al poema sino que se disgrega en la sugerencia que exponen las palabras. El poeta debe ir apartando los estratos de ese lenguaje para ver qué se encuentra detrás de ellas, en suma, debe ir desgarrando cada capa de sentido dado por el hábito.

Por lo general, las perspectivas poéticas que se desprenden de la historia literaria siempre producen diferentes horizontes de sentido que se funden entre sí, creando una tensión textual que resemantiza lo dicho y propone nuevos caminos de interpretación. A este respecto, Beckett se mostrará particularmente interesado por las obras de Dante y Shakespeare, dos fuertes hipotextos que no solo representarán una indudable fuente de lecturas, sino dos objetos de reapropiación y reescritura. Así, Beckett atenderá a esa visión particular del mundo que produce una *tensión* entre los aspectos lírico, religioso y lingüístico del universo dantesco y cuyo principal resultado no será sino la presencia de un lenguaje ideal. Con respecto a Shakespeare, le interesará, sobre todo, la manera en que lo histórico y lo lírico armonizan con la necesidad de representar una cosmovisión determinada. Samuel Beckett resuelve su poética en varias direcciones las cuales, a su vez, marcan la traza de sus lecturas. Estas direcciones que se quieren múltiples y heterogéneas también circulan por una tradición filosófica que pone en duda la posibilidad de un conocimiento empírico seguro. Entre aquellas podemos encontrar, por ejemplo, el Mauthner de *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, las teorías solipsistas de Descartes, el ocasionalismo de Malebranche y de Geulincx o el Vico de *La ciencia nueva*. Tal es así que las corrientes filosóficas se funden con su potencialidad poética. A partir de estas intertextualidades –veladas o no– es posible observar cómo Beckett rearma una poética estructurada a partir del despojamiento continuo y, en ocasiones,

sin hacer del todo explícitas sus fuentes e inspiraciones. Uno de los fines de este trabajo es, precisamente, constatar qué tipo de influjo pudieron ejercer aquellas poéticas en su producción literaria y cómo esas teorías –tras la vía metapoética– se infiltraron en su poesía. Sin embargo, no se trata de una búsqueda lineal. Beckett ha escrito y reescrito su obra de manera incesante y, tras su decurso, los caminos de su poética han ido tomando un perfil oblicuo con relación al contexto intelectual y a sus influencias. Es decir, se ha producido un proceso de distanciamiento respecto de los elementos que alguna vez la originaron, aunque nada de esto llegó a significar una completa supresión de la remisión erudita. El progresivo abandono de ciertos matices tal como la elaboración de complejos juegos de palabras, el elemento narrativo de algunos de sus primeros poemas, velar sus referencias o solo declararlas de manera críptica y cruzada, ha fundado una escritura que sobrepasa los límites del sentido directo que imponen las palabras. De algún modo, el lector se ve enfrentado a un tortuoso camino de reconstrucción hermenéutica y, como ocurre con sus últimos poemas, desafiando la sugerencia que ofrece el vacío, la repetición y el silencio.

Por otro lado, la investigación sobre la obra de Samuel Beckett ha mantenido, por lo general, un rumbo tripartito claramente definido: o bien ha revisado su obra dramática, o bien su narrativa o incluso –respecto, sobre todo, de sus primeros textos– las relaciones que lo unen con la escritura de James Joyce, a quien algunos consideran (aun el propio Beckett) un genuino punto de partida para la reflexión sobre el lenguaje. Sin embargo, si existe algún lugar de su obra donde puede rastrearse una suerte de *Ars poetica*, ese lugar lo marca, ante todo, su poesía y luego, en segundo plano, la última época de su prosa, ya decididamente poética. Toda esta producción –de algún modo ensombrecida por el éxito de su teatro– es la que conduce al escritor a formular una reflexión que se extiende e introduce en la totalidad de su obra. Esto, por ejemplo, sucede en sus ensayos cuando manifiesta una preocupación constante por el quehacer poético o el proceso creativo, y en la narrativa, al sugerir la idea de repetición y la disolución del sujeto que enuncia, marcas que, previamente, ya han sido esbozadas en la poesía. Es más, se trata de una reflexión sobre el lenguaje bastante más amplia que atraviesa las sucesivas fases de su escritura, pese a que en muchas ocasiones, dichas ideas se deslicen de manera subterránea por su obra. Por lo general, sus textos breves en prosa manifiestan una correspondencia directa con esa actitud, donde lo críptico está relacionado con una particular puesta en escena de su poética. En este sentido, cabe interrogar esa búsqueda, ese camino que abandona una herencia literaria o filosófica manifiesta e intentar determinar si aquella fue realmente neutralizada en su actitud y hacer poéticos: una "voz" que remite a su olvido y a la necesidad y obligación de decir.

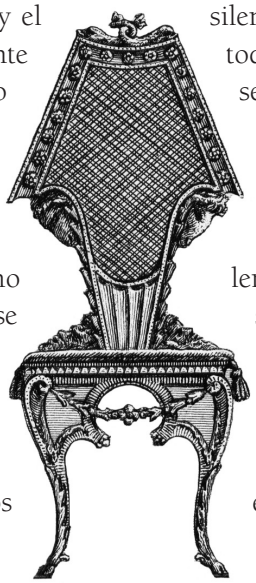
Se conforma una enunciación poética que borra de la superficie cualquier huella intertextual que permita un reconocimiento inmediato de otra voz. *Echo's Bones*

(1933-1935), su segundo poemario, manifiesta referencias más autobiográficas que el anterior, *(W)Horoscope* (1930), y funcionará como una reformulación con respecto al problema de la "voz poética": tras ella se ocultará el decir de los otros –Ovidio, los poetas provenzales o Dante, por ejemplo– y es aquí donde la escritura perderá su eje estructural y comenzará a agrietarse. Tal el modo en que el silencio tomará cuerpo y el lenguaje mostrará su naturaleza fragmentaria. Es en este punto donde la investigación de los textos inéditos puede ayudar a comprender una escritura que se muestra cada vez más oscura. Los manuscritos, los cuadernos de notas y los textos no publicados, sin duda marcan una zona de clivaje en esta reflexión sobre una escritura que no quiere –o no puede– decir. Creemos entender que para leer el silencio de una voz, esta "otra" escritura de Samuel Beckett, tal vez señale una pauta nueva, un camino distinto para un "*comment dire*" [cómo decir] que sirva para divisar los textos que estructuraron su poética a partir de una fragmentación más empírica y material. En *Mirlitonnades* (1976-1978), su último conjunto de textos, nos encontramos ante mínimos fragmentos que se suceden. El centro se desplaza, la intertextualidad no se manifiesta explícitamente y la voz funciona como golpes que cuestionan la palabra mientras se preguntan, una y otra vez, qué hacer con la materia poética, todo lo cual se incorpora en una escritura que se presenta inacabada, en silencio y por demás imposible. Una imagen de la brevedad que, en todo caso, marca en la obra de Beckett la impronta de una mínima expresión. Bajo este aspecto, sus últimas prosas también se convierten en pequeños espacios de escritura donde el cuerpo prácticamente desaparece y donde la voz siempre habla desde un sitio oscuro o indeterminado, una característica que, además, también se encuentra en sus últimas obras teatrales. La fragmentación y la reducción funcionan como la arquitectura de una poética que, desde la inmovilidad, recorre un camino hacia el inconveniente del lenguaje y su imposición. Su último poema "Comment dire" condensa sus ideas y representa una especie de culminación para su *Ars poetica*. A partir de este camino inverso, podremos reformular la concepción de toda su poesía, dudar de aquel eje primero, de aquella "máscara" inicial que ahora muestra sus quiebres. Un poema que, en el desenlace de su producción, expone, paradójicamente, un programa poético. Una escritura que se va diluyendo, que se torna cada vez más silenciosa, más neutra y que se repliega sobre sí misma para dar paso a una voz profundamente fragmentaria cuyo límite será la contracción de sí misma.

La descentralización en su escritura –marca esencial de su poética– remite a un doble movimiento: por un lado, a la extensión de las palabras hacia un afuera y, por otro, a la implosión de una voz que se concentra y se oculta por detrás de la letra. Un trayecto donde la escritura se ve sometida a un movimiento pendular y continuo, a partir del cual intenta reflexionar sobre las maneras de "decir el silencio". Tal es el gran problema que plantea su escritura: si los elementos con que cuenta el poeta son

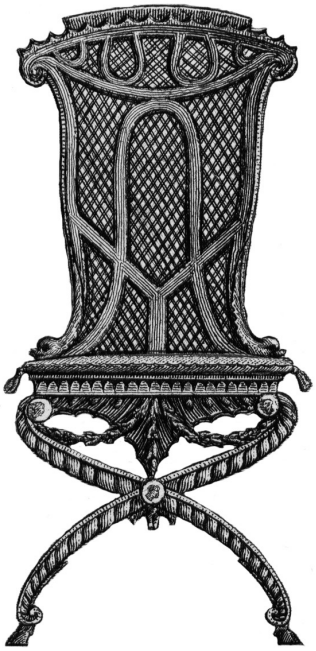
insuficientes, pues entonces, ¿qué lugar podría ocupar allí una palabra cuya condición de posibilidad solo radica en lo que no puede decir? A partir de allí, explora los límites de un pensamiento que trasciende las fronteras de lo meramente literario para introducirse en la naturaleza misma del lenguaje. Beckett formula y lleva al límite las posibilidades de un lenguaje poético o, en palabras de John Barth, de una *literatura del agotamiento*[12]. Esto aparece planteado en uno de los trabajos más importantes e interesantes de Beckett, *Three Dialogues*, publicado por primera vez en la revista *transition* en diciembre de 1949. En el diálogo ficcional acerca de la pintura de Tal Coat, B –quizá Beckett– nos dice: "*La expresión de que no hay nada que expresar, nada con lo cual expresar, nada desde donde expresar, no poder expresar, no desear expresar, todo junto con la obligación de expresar*"[13]. De este modo, la tensión se convierte en un campo de batalla entre la negación de los recursos y la obligación de expresar esa misma negación.

En suma, ¿de qué modo se resuelve la imposibilidad de decir en la poesía de Beckett? ¿Cómo funcionan la palabra y el silencio cuando se entrecruzan en un texto poético que plantea, ante todo, el problema de la fractura del discurso? ¿De qué modo se constituye una poética con relación a la identidad en la escritura? Sus últimos textos poéticos quizás permitan esbozar una respuesta ya que presentan una estructura a-personal: el sujeto de enunciación se modifica y se transforma en el objeto referencial y, por lo tanto, deviene en no lenguaje. Cuando la metamorfosis de la voz que dice expulsa a ese sujeto y lo deja al margen, este ocupa un lugar detrás de las palabras mientras observa desde fuera sus propias huellas[14], entonces ¿conserva alguna posibilidad de mantenerse como sujeto poético? Por otro lado y dentro de los límites de su producción en verso (1930-1988), nos preguntamos en qué medida el eje teórico de su escritura no estará signado por una relación intertextual que escindiría la voz del sujeto y por un deslizamiento que la torne más neutra y ensimismada. Un "hacer" que más bien propone la anulación de un tipo discursivo vinculado con la idea de comunicación, cuestión que, a su vez, también recorre buena parte de su obra dramática, narrativa y ensayística.



Ahora bien, entendemos que su producción poética puede ser dividida en tres etapas. La primera de ellas se extiende desde 1930 a 1937 e incluye poemas escritos únicamente en inglés: *(W)Horoscope* y *Echo´s Bones*, junto con algunos poemas diseminados en antologías, revistas e incluso en una partitura. La segunda, mucho más extensa, se prolonga desde 1938 hasta 1962 y cuenta con una serie de poemas dispersos, algunos de ellos luego compilados en el volumen *The Collected Poems*. Finalmente, la última etapa comprende el período 1974-1988 y corresponde a textos

centrales como *Mirlitonnades* y "Comment dire". Es interesante señalar que tal cronología comienza con dos volúmenes escritos en inglés y concluye con una serie de textos en francés, una transición que nos remite nuevamente a su "German Letter", escrita luego de *Echo´s Bones*: el fracaso de la palabra se traduce en una alternancia idiomática que utiliza para expulsar los vestigios retóricos del inglés y reducir hacia el menos su propia escritura a través de la despalabra o *unword*[15]. Esta literatura del despojo se bifurca en un doble sentido: un camino *sincrónico* que atraviesa el desarrollo de cada uno de los textos –claramente atestiguado en sus manuscritos– y otro de carácter *diacrónico* que concierne al desarrollo total de su obra. En definitiva, si la poética de Beckett no acumula normas ni preceptos de composición, sino que más bien los desmorona y disuelve, ¿estamos ante un sujeto poético que, ante la imposibilidad de decir y conocer, erige una poética del vaciamiento compuesta únicamente de restos y sucesivos fracasos?



Este texto es un fragmento de la introducción a la tesis doctoral de Lucas Margarit, *La poesía de Samuel Beckett: silencio y fracaso de una poética*. Poeta, profesor y traductor, Margarit publicó los libros de poesía *Círculos y piedras*, *Lazlo y Alvis* y *El libro de los elementos*, así como el ensayo *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío.*

Notas:

1- Según Ezra Pound, *personae*, cuya traducción puede ser máscara, es la forma del monólogo dramático practicado en la antigüedad latina y que luego ha sido reelaborado por el poeta inglés Robert Browning. Pound se sirvió de este recurso para alejar la subjetividad del poeta en el momento de la enunciación poética. [Cf. Ezra Pound. *ABC de la lectura*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1977. p. 62].

2- T. S. Eliot. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión I*. Emecé. Buenos Aires, 1944. p. 184. En todo caso, la propuesta de Ezra Pound respecto de las *personae* parece estar más vinculada con la escritura de "(W)Horoscope" (1930), el primer poema de Beckett.

3- Jean Cohen. *Estructura del lenguaje poético*. Gredos. Madrid, 1984. pp. 14-15.

4- Ibidem. p. 16.

5- Como señala Michel Foucault, el camino de afirmación del lenguaje se encuentra en su propia forma (Cf. Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México, 1996. pp. 288-294).

6- Uno de los breves poemas de *Mirlitonnades* alude a esta imagen: "écoute-les/s'ajouter/les mots/aux mots/sans mots/les pas/aux pas/ un à/ un" (Cf. Samuel Beckett. *Poèmes suivi de mirlitonnades*. Minuit. París, 1992. p. 36).

7- Cf. Martin Heidegger. "El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl". En: *De camino al habla*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1987. p. 35.

8- Ibidem. p. 36.

9- Cf. Martin Heidegger. "El habla". En Op. cit. p. 18.

10- Cf. Maurice Blanchot. "La mirada de Orfeo". En *El espacio literario*. Paidós. Barcelona, 1992. p. 161.

11- Samuel Beckett. *Disjecta*, p. 171. La "Carta alemana" ha sido traducida al inglés por Martín Esslin, versión que utiliza Ruby Cohn para su compilación.

12- Cf. John Barth. "Literatura del agotamiento". En Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges*. Taurus. Madrid, 1976. pp. 170-182.

13- Samuel Beckett. Op. cit. p. 139.

14- Cf. Theodor Adorno. *Teoría estética*. Planeta. Barcelona, 1984. § "Expresión y lenguaje". pp. 150-152.

15- La traducción de este neologismo de Beckett corresponde a Laura Cerrato [Cf. Laura Cerrato. *Génesis de la poética textual de Samuel Beckett*. F.C.E. Buenos Aires, 1999. p. 12].

RCUS AGRIPPA L

Durante muchos años, por un error del editor, que se había equivocado en el retrato de la contratapa, leí obras de Balzac pensando que tenía el rostro de Amiel, es decir, un rostro alargado, magro, elegante, enfermizo y metafísico. Solo cuando más tarde descubrí el verdadero rostro de Balzac su obra para mí cambió de sentido y se me iluminó. Cada escritor tiene la cara de su obra. Así me divierto a veces pensando cómo leería las obras de Victor Hugo si tuviera la cara de Baudelaire o las de Vallejo si se hubiera parecido a Neruda. Pero es evidente que Vallejo no hubiera escrito los Poemas humanos *si hubiera tenido la cara de Neruda.*

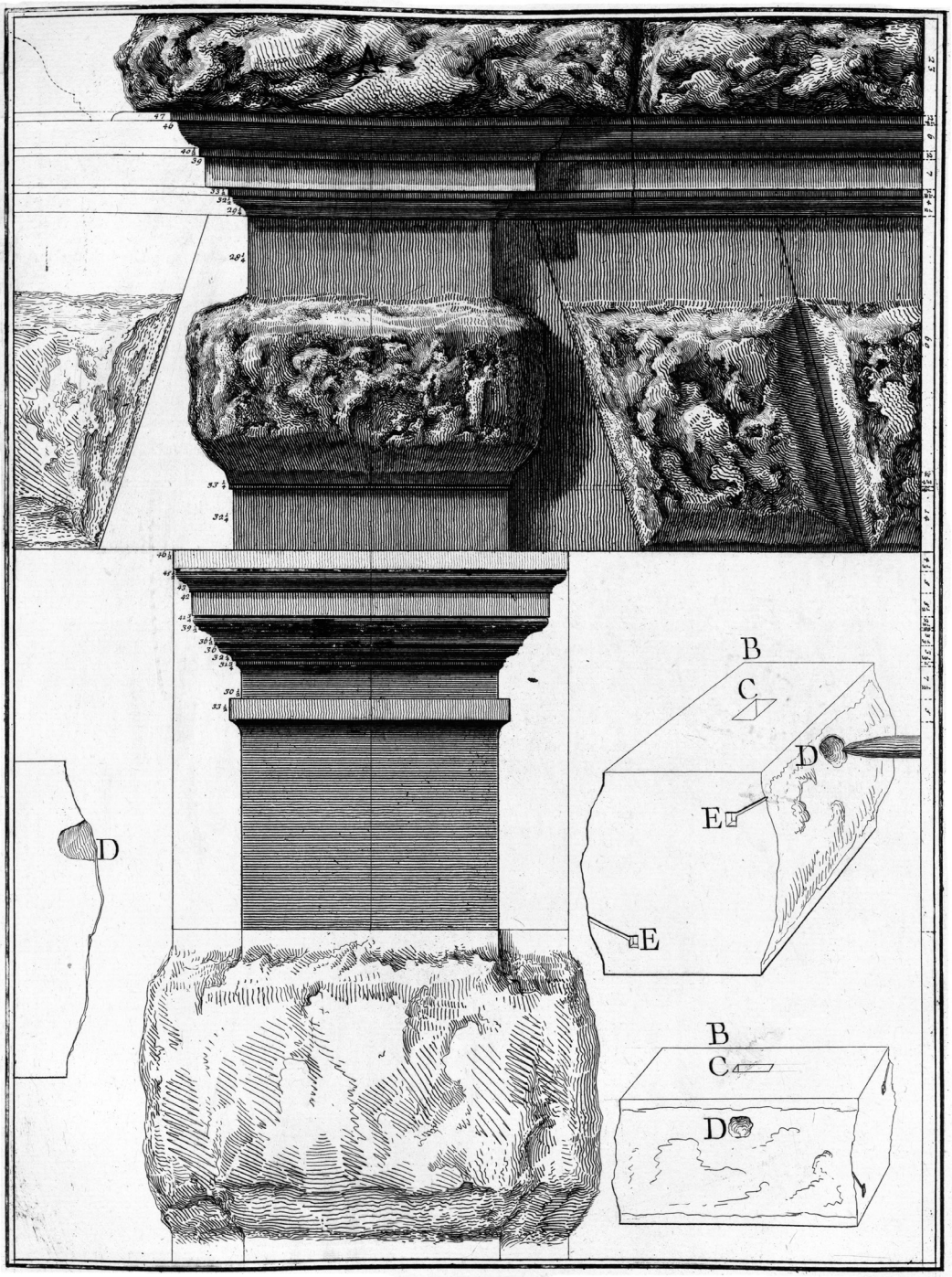
Julio Ramón Ribeyro. *Prosas apátridas*. Seix Barral. Barcelona, 2007.

La cara de Beckett se me apareció como si saliese de un muro. Un muro viejo, mohoso, agrietado, despedazado. Un muro con sus manchas, como las nubes del cielo, sugiere formas a la imaginación, combinaciones, pensamientos, paisajes. La de Beckett es una cara-paisaje, en la cual se expresa despóticamente el alma. Y todos los términos, como he dicho antes, que tienen en común paisaje y rostro, están encerrados en esos pocos centímetros cuadrados de piel: cortes, arrugas, hundimientos, estaciones, depresiones...

Un paisaje-mapa hacia el cual puede uno lanzarse en busca de aventuras, las mas tentadoras y terribles.

Un muro-paisaje del después. Sobre esa superficie ha sucedido ya todo, al igual que, por otra parte, en sus textos, como si la palabra «fin» hubiese sido escrita antes de empezar.

Tullio Pericoli. *El alma del rostro*. Siruela. Madrid, 2006. Traducción de María Condor.


B
C
D
E
E
D
B
C
D

Sobre *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*, de Samuel Beckett

Por María Inés Castagnino

"Hechos, no lo repetiremos lo suficiente, lo que yo quiero son hechos, hechos a patadas"

Durante la primera mitad de 1932, el aún desconocido Samuel Beckett, entre 25 y 26 años de edad, se encontraba en París. Venía de renunciar a su cargo de profesor en el Trinity College de Dublín, abandonando así prematuramente una carrera académica; hasta entonces había logrado que se le publicaran algunos ensayos, poemas y textos breves en prosa en distintos medios. En ese entonces, escribió en inglés una novela a la que tituló *Dream of Fair to Middling Women*. La novela narra los vaivenes de un joven llamado Belacqua en torno a sus relaciones con dos mujeres, denominadas en el texto Smeraldina-Rima y Alba. A poco de escribirla, Beckett intentó lograr que fuera publicada en Londres, sin éxito. Consecuentemente, la archivó por tiempo indeterminado, aunque tomó de ella algunos fragmentos que incorporó a otros textos posteriores, notablemente su colección de cuentos *More Pricks than Kicks*. Cuando, varios años después, la oportunidad de publicarla se presentó, las circunstancias de Beckett habían cambiado sustancialmente. Ya no tenía las mismas razones literarias y económicas para querer verla publicada que en 1932-33, y, aunque consideró la posibilidad, el hecho es que no permitió la publicación de *Dream of Fair to Middling Women* durante su vida. No obstante, le comentó a Eoin O'Brien que no se oponía a la misma después de su muerte; en consecuencia, O'Brien, junto con Edith Fournier, editó la novela por primera vez en 1992 (unos tres años después de la muerte de Beckett), en Irlanda.

Dream of Fair to Middling Women tiene una acotada y singular historia de traducciones. Ha sido volcada al japonés, al neerlandés, al alemán y, finalmente, al español por José Francisco Fernández y Miguel Martínez-Lage en 2011, con el título *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*. A las características de esta última traducción nos referiremos un poco más adelante.

Estos hechos ("hechos a patadas", como reza la cita de la novela que encabeza este apartado) son provistos por Eoin O'Brian y Richard Seaver en sus prólogos a la primera edición de *Dream of Fair to Middling Women* en los Estados Unidos, de 1993; por James Knowlson en el capítulo 7 de *Damned to Fame*, su biografía de Beckett; y por José Francisco Fernández y Miguel Martínez-Lage en su posfacio a la edición en español.

Sobre el autor y su criatura

De los muchos hombres que era Beckett en 1932, en esta coyuntura nos interesan algunos. Para empezar, era un joven en crisis vital: venía de abandonar su país y sus expectativas, y había mantenido algunas relaciones amorosas insatisfactorias que gravitaban de distintas maneras sobre su conciencia. Para seguir, era un erudito: tenía una sólida formación académica, manejaba distintas lenguas, había estado expuesto a distintas culturas y ejercía la lectura con avidez y capacidad crítica. Para terminar, era un allegado de James Joyce: además de conocerlo en persona, había colaborado con él de distintas maneras y era capaz de apreciar y analizar su extraordinario arte literario.

El texto de *Dream of Fair to Middling Women* refleja estas facetas de Beckett. En primera instancia, tiene una dimensión agregada dada por el hecho de su fuerte impronta autobiográfica. Beckett puso mucho de sí mismo en Belacqua, el protagonista; la Smeraldina-Rima presenta rasgos propios de Peggy Sinclair, su prima y primer interés amoroso; y el personaje de Alba fue inspirado por Ethna MacCarthy, una compañera de estudios particularmente atractiva para Beckett. Varios personajes secundarios de la novela también tuvieron una inspiración concreta; un ejemplo notable es el de la Syra-Cusa, inspirada en Lucia Joyce, la hija de James Joyce, a quien Beckett conoció personalmente y no pudo corresponder en amores. Así, personas y episodios de la vida real de Beckett son versionados en la novela en clave ficcional y a menudo autoparódica.

En segunda instancia, *Dream of Fair to Middling Women* es un texto plurilingüe y multicultural. Está escrito mayormente en inglés, por cierto, pero no faltan palabras, frases e incluso fragmentos breves en alemán, francés, italiano, español y latín. El mismo inglés empleado se torna un idioma extraño no solo mediante la incorporación a sus estructuras y sus formas de términos en otro idioma, sin que medie ningún tipo de diferenciación, sino también merced al empleo de términos inusuales del inglés -parte de un vocabulario erudito y

elaborado-, neologismos bilingües, juegos de palabras y términos *portmanteau*. La pluralidad de lenguas remite a la pluralidad de culturas y lecturas en la experiencia de Beckett, quien no duda en desplegarlas mediante la mención de nombres de artistas, alusiones a distintas obras (no solo literarias, sino también pictóricas y musicales) y citas directas de obras literarias, en general tampoco señaladas como tales en el texto. Una lectura atenta, dedicada a rastrear las alusiones, citas y vocabulario (tarea que ya encaró John Pilling en su trabajo *A Companion to Dream of Fair to Middling Women*, de 2004), resulta extraordinariamente educativa.

Por último, esta explotación de la lengua y transgresión de sus límites emparenta al texto de Beckett con los más radicales de Joyce, particularmente con *Finnegans Wake* (no publicado aún como tal en 1932, pero sí serializado en parte como *Work in Progress*; Beckett había escrito sobre este texto en un ensayo, a pedido de Joyce). También hay rasgos de la influencia joyceana en el humor, a menudo sexual u obsceno, y en el abandono de una línea argumental convencional o clara en pos de un narración desarrollada como una sucesión de "viñetas" y digresiones asociativas.

Dar la nota

Estos rasgos del texto explican lo singular de su historia de traducciones, y dotan de valor la tarea de volcarlo al español emprendida por Fernández y Martínez-Lage. La misma comparte, desde un primer momento, una relativa desventaja con la traducción anteriormente realizada al alemán: la de ser una versión de *Dream of Fair to Middling Women* en uno de los idiomas "devorados" por el texto beckettiano. Mientras que el japonés y el neerlandés son idiomas enteramente ajenos a *Dream...*, el alemán y el español se asocian respectivamente con Smeraldina-Rima y Alba, que los hablan en forma intermitente (aunque, cabe mencionar, hay bastante más texto en alemán que en español en *Dream...*).

Para diferenciar lo que está en español en el original de la traducción, Fernández y Martínez-Lage recurren a notas al final de la novela. El mismo aparato de notas provee traducciones de los textos en alemán, francés, italiano y latín (una excepción, justificada por su extensión, es la carta de Lucien incluida en el capítulo 2, traducida directamente al español en el cuerpo principal de la traducción, aunque con nota indicativa de que está en francés en el original), así como referencias para las citas de textos ajenos (de Dante, Leopardi, Marcial, Ovidio, Plauto,

Horacio, Robert Burton, Perrault, Goethe...) y definiciones para algunas palabras inusuales y juegos de palabras. Las notas son someras, en consonancia con el propósito declarado de los traductores de solamente "ayudar al lector a salvar los pasajes multiidiomáticos, sin injerirnos en otros escollos del texto ni mucho menos pretender hacer una edición crítica".

A la vez, se proporcionan notas aclaratorias para algunas alusiones en el texto beckettiano, pero no para todas ellas. Así, la primera nota informa quién es la Rasima mencionada en el segundo párrafo del segundo capítulo, y la segunda nota quién es el tal Grock que aparece unas páginas más adelante, pero no hay notas respecto a Findlater, mencionado en el brevísimo primer capítulo, ni para muchos de los personajes históricos o literarios (La Fontaine, Confucio, Miranda) mencionados poco después de Grock. Esta aparente inconsistencia se justifica en el hecho de que las alusiones no anotadas pueden deducirse en cierta medida del contexto, como en el caso del susodicho Findlater, o remiten a entidades fácilmente identificables por un lector medianamente culto. Algo similar sucede con los juegos de palabras o los términos inusuales en inglés (hay una nota para *teleophony* pero no para *lallation*, por dar un ejemplo; diferencia justificada, en este caso, porque *lallation* puede hallarse en un diccionario de medicina, mientras *teleophony*, hasta donde hemos podido corroborar, rehúye los diccionarios en general). Haber mantenido un criterio uniforme en este aspecto habría redundado en una cantidad mucho mayor de notas, probablemente incómodas para la lectura fluida de la novela.

Algunas notas son quizás excesivamente someras. Tal sería el caso de la 137, que con respecto al nombre propio Ballyboghill reza "sería, aquí, Villaconejos de Abajo" sin dar mayores explicaciones respecto a los motivos de la equivalencia entre la pequeña localidad irlandesa de Ballyboghill y la española de Villaconejos; o la 210, que reemplaza el francés deformado de "Sans blahague... Ce qu'il est sentimentique" del original directamente por "¡En sererio!... ¡Qué sentimentomental!", sin aclarar cuál sería el francés correcto para la expresión. En este último caso, se omite una explicación que, sin necesidad de ser muy extensa, contribuiría a que se apreciara mejor la peculiaridad del original. Algo similar se da en el caso de palabras o expresiones bilingües como "Whorchen" (mitad inglés, mitad alemán), "Bitchlein" (ídem) o "Lil pute" (inglés y francés), traducidas directamente como "putita", "zorritas" y "putilla" respectivamente (ver las notas 92, 107 y 116), por dar solamente algunos de numerosos ejemplos. Algunos términos en otros idiomas que se encuentran particularmente imbricados en

una estructura en inglés son directamente traducidos, sin nota al final; por ejemplo, la frase "...that ought to dénouer that", donde *dénouer* está en francés, se traduce directamente por "...nos valdría como desenlace". Y en algunas instancias, la traducción propuesta no parece la más apropiada (como ejemplo, en la nota 16 se traduce la expresión en italiano *in petto* como "con sentimiento", cuando su sentido es más bien "en secreto" o "para sus adentros").

Este estado intermedio de las notas pone en evidencia los dos extremos indirectamente propuestos por *Dream...*: el del texto complejo desprovisto de todo tipo de aclaración, autocontenido en las reglas particulares de su juego verbal y literario, tal como lo concibió Beckett, y el del texto anotado en su totalidad, rastreado hasta las últimas consecuencias y dilucidado en la mayor medida posible, tal como lo propone Pilling en su ya mencionado *Companion*. La opacidad verbal y narrativa del texto no necesariamente sería menor en el caso de un extremo que en el del otro, y el aparato de notas en la traducción al español aboga por una claridad intermedia que es efectiva (en diferentes grados según el lector). Esto está en consonancia con la idea del estado límbico, que es caro a Belacqua, como mencionaremos un poco más adelante.

Entre lo literal y lo interpretativo

Dejando las notas de lado, los traductores responden imaginativamente a los términos y juegos de palabras del original, algunos de ellos bastante herméticos en cuanto a su sentido. El vocabulario inusual en inglés se refleja en términos similarmente inusuales en español, con mayor o menor grado de adecuación al sentido del original. Frases hechas o *clichés* de la lengua original son similarmente reemplazados por frases hechas o *clichés* en español, como puede apreciarse en la traducción del título, que reemplaza acertadamente la expresión "fair to middling" (que designa a algo que no es particularmente bueno ni malo) por "ni fu ni fa". Lo enrevesado de la estructura narrativa, de las estructuras sintácticas y de las formas verbales torna por momentos muy ardua la tarea de interpretación que contribuiría a establecer sentidos "claros", que simplificarían la tarea de traducir. A la vez, en el plano literal, es inevitable que se pierdan las aliteraciones, de las que Beckett hace uso abundante (la séxtuple repetición de la T en la frase del capítulo 3 "a tale told at twilight of tears idle tears" se vuelve "un cuento al crepúsculo de las lágrimas, oh lágrimas de cocodrilo").

Nada ilustrará mejor las vicisitudes de la traducción que la comparación de un fragmento del original con su versión traducida. A tal efecto, hemos elegido el siguiente párrafo (parte del capítulo 3), que describe el estado de conciencia favorito de Belacqua: una desconexión con respecto al acosante mundo exterior y sus

manifestaciones, un perderse en una dimensión mental que funciona como limbo entre el infierno de la vida y la calma de una suspensión solo alcanzable en un estado previo o posterior a la existencia (notemos, al pasar, que Beckett toma el nombre de su protagonista de un personaje del Purgatorio en la *Divina Comedia*). Belacqua suele referirse a este estado mental con la palabra portmanteau *wombtomb*, traducida razonable e inevitablemente como *úterotumba*, y aquí ya puede apreciarse cómo necesariamente se pierde la posibilidad de percibir la mínima diferencia y la rima entre las palabras que designan en inglés ese ya mentado estado previo o posterior a la existencia: *womb* (el vientre materno) y *tomb* (tumba).

> *But he waxed stiff, he heard no more that day. Suddenly there was no clot of moon there, no moon of any kind or description. It was the miracle, our old friend that whale of a miracle, taking him down from his pangs, sheathing him in the cerements of clarity. It was the descent and the emwombing, assumption upside down, tête-bêche, into the grayness, the dim press of disaffected angels. It was at last the hush and indolence of Limbo in his mind proddied and chivvied into taking thought, lounging against the willpricks. It was the mercy of salve on the prurigo of living, dousing the cock-robin of living. In a word in fact he was suddenly up to the eyes in his dear slush.*

> Pero él se cerró en banda, ese día no le iba a aguantar ni una palabra más. De pronto no había ni grumo de luna, no había luna que valiese. Fue un milagro, nuestro viejo amigo el milagro cetáceo, que vino a arrancarle de sus penas, envolviéndolo en el sudario de la claridad. Fue el descenso y la enuteración, la asunción del revés, *tête-bêche*[214], hacia la grisura, la tenue opresión de ángeles desafectos. Por fin la quietud e indolencia de su limbo anímico le apuraron y azuzaron para que tomara conciencia, repanchingado contra las ortigas de la voluntad. Fue la bondad del bálsamo sobre el prurigo de la vida, acallando el jilguero de la vida. Dicho en una palabra, de pronto se encontró metido hasta el cuello en su anhelado fango". (pág. 217)

> (Nota 214: *Tête-bêche*: "de pies a cabeza")

No se trata de un párrafo particularmente difícil desde el punto de vista de la estructura de las oraciones que lo componen y de su vocabulario, comparado con otros en el texto. Sin embargo, presenta sus dificultades. A continuación, algunos comentarios al respecto.

Se aprecia el empleo de estructuras y expresiones comunes en inglés, como el verbo *to wax* seguido de un adjetivo (en este caso "to wax stiff", literalmente "ponerse rígido"), o la frase "a whale of" seguida de un artículo indefinido y un sustantivo (en este caso "that whale of a miracle", traducido como "el milagro cetáceo", donde se ha tomado literalmente *whale* como "ballena", cuando la expresión es metafórica y tiene el sentido de algo muy grande o muy bueno: "nuestro viejo amigo ese gran milagro", aunque quizás Beckett, al asociar ballena y milagro mediante la expresión común, estuviera evocando el milagro de Jonás en el vientre de la ballena, en cuyo caso no estaría mal que el cetáceo apareciera de algún modo en la traducción o las notas). También se aprecia en el original la inclusión indiferenciada de una frase en otro idioma, en este caso el francés de *tête-bêche*, con su correspondiente nota aclaratoria en la versión en español.

La traducción oscila entre instancias de mayor o menor apego literal al original. Es mayor en "Fue la bondad del bálsamo sobre el prurigo de la vida, acallando el jilguero de la vida" o en "...envolviéndolo en el sudario de la claridad", que reproducen la estructura sintáctica del original y proveen equivalentes muy cercanos para la mayoría de los términos. Es menor en "Pero él se cerró en banda, ese día no le iba a aguantar ni una palabra más" o "no había luna que valiese", todas ellas variantes más interpretativas del original que atribuyen a Belacqua una voluntad personal de cerrarse al exterior y a la discusión que está manteniendo con una dama en esa instancia del texto. No parece posible establecer en forma general la conveniencia de una aproximación más literal o más interpretativa; la misma solo puede ser evaluada en forma particular para cada caso.

Emwombing en el original plantea una dificultad. No parece haber muchas opciones para la traducción del término fuera de "enuteración" o "enuteramiento", aunque se pierde de vista que el término común en inglés sería *entombing*, traducible por enterramiento o muy literalmente por "entumbamiento". Aquí Beckett juega con la ya mencionada similitud entre *tomb* y *womb*, y evoca en el original el descenso (de la cruz) y enterramiento de Cristo para ponerlo en paralelo con el descenso metafórico de Belacqua a las profundidades de su mente, su encierro en sí mismo y su estado límbico similar a la existencia anterior al nacimiento. La "asunción del revés" mencionada pone en evidencia el juego, al relacionar y contraponer el ascenso del alma de Cristo con el descenso de la mente de Belacqua. A la vez, hay por supuesto ecos del descenso

a los infiernos, evocado en la alusión a los “ángeles desafectos”, que no serían otra cosa que demonios; en este contexto, “press” en el original tiene más sentido como “multitud” que como “presión”, ya que aludiría a la multitud de demonios que se encuentran en el infierno). Aquí parece más conveniente una traducción interpretativa.

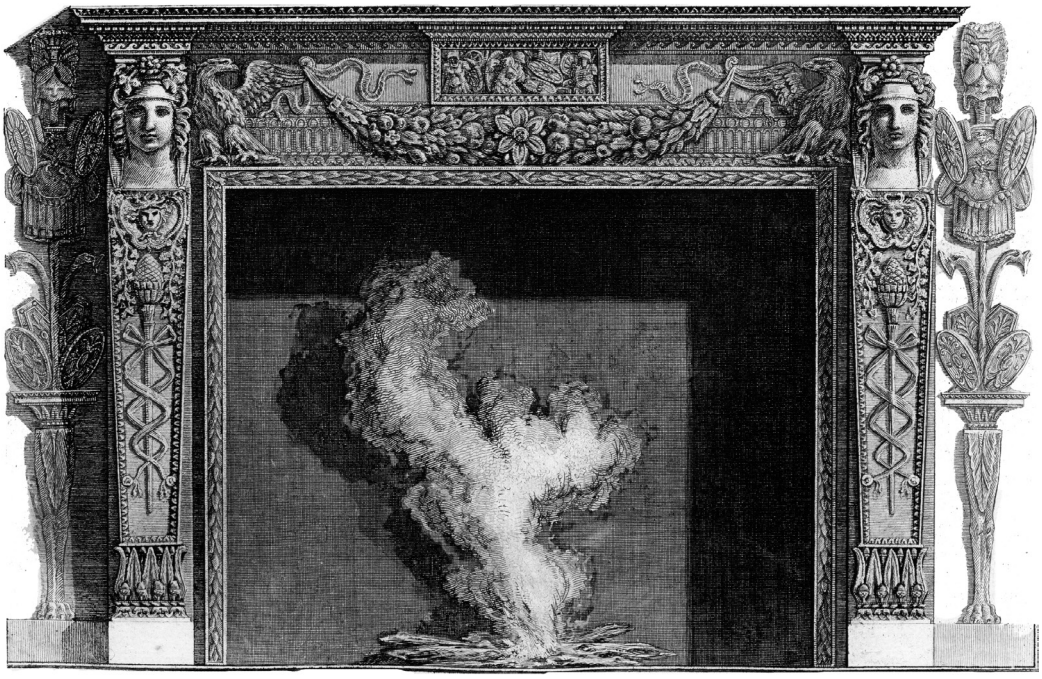
Por último, traducir “It was at last the hush and indolence of Limbo in his mind proddied and chivvied into taking thought” como “Por fin la quietud e indolencia de su limbo anímico le apuraron y azuzaron para que tomara conciencia” no resulta efectivo. El verbo principal de la oración es “was”, omitido en la traducción, y no “proddied and chivvied”, que no funcionan aquí como las formas del pretérito perfecto simple de los verbos “to prod” and “to chivvy”, como se los traduce, sino como sus participios pasados en función adjetiva, subordinados como complemento de “his mind”. El sentido de esta parte de la oración es más bien “Era al fin la quietud y la indolencia del Limbo en su mente apurada y azuzada a pensar”. El punto respecto al limbo preferido por Belacqua es, justamente, que allí la mente no se ve presionada para pensar convencionalmente, como le sucede cuando se encuentra conectada con el mundo real; allí la mente usualmente acicateada puede descansar del acoso al que la somete el mundo exterior, “repanchingarse contra las ortigas de la voluntad”. Aquí, un apego más literal al original habría sido más efectivo.

Prácticamente la traducción de cualquier párrafo de *Dream...* plantea cuestiones como éstas o de índole similar, con distintos niveles de dificultad. La novela del joven Beckett es despareja en tanto la narración (y con ella la traducción, naturalmente) fluye menos obstaculizada por barroquismos posmodernos en algunas instancias que en otras.

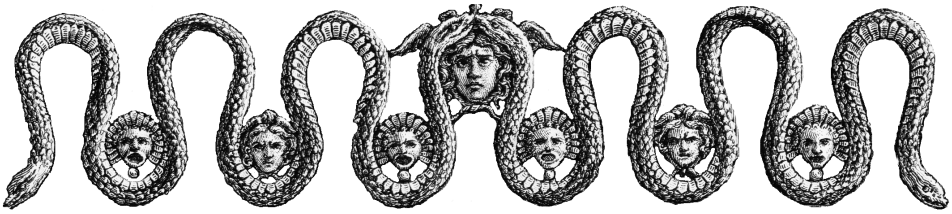
A la hora del balance

El mismo Samuel Beckett estuvo involucrado en la labor de traducción de textos propios y ajenos muchas veces a lo largo de su vida. Este proceso le interesaba por estar ligado a su propia poética, tal como la plasmó en algunos textos. Por ejemplo, los ensayos que escribió sobre la obra de los pintores Geer y Bram van Velde dan pautas significativas al respecto. En ellos se trasluce que, para Beckett, toda manifestación artística consiste en el traspaso de una imagen puramente mental a su versión 'material' en forma de música, palabra o imagen pictórica; y ese traspaso siempre es imperfecto, la cosa traducida siempre es otra. En este sentido, todo arte es en cierto modo una traducción condenada a una pérdida, a un relativo fracaso. Pero el artista no puede hacer otra cosa que seguir intentando ese traspaso, con miras a fracasar un poco más dignamente cada vez.

La traducción de una novela como *Dream of Fair to Middling Women*, como la de todo texto compuesto a conciencia en un lenguaje determinado por un autor con claros propósitos estéticos y artísticos, no puede más que tener un grado de pérdida elevado por los motivos que aquí se ha intentado dilucidar. Esto no oscurece la gran ganancia que implica la aparición en español de esta novela llena de humor e interés como reflejo del Beckett anterior a la epifanía minimalista que guiara luego la escritura de su teatro y prosa, ni la dignidad y la utilidad del esfuerzo de sus traductores.



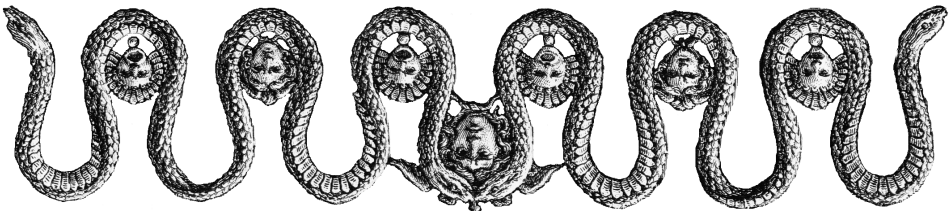
María Inés Castagnino es docente en la Cátedra de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires, investigadora y traductora. Como ensayista ha publicado *Tom Stoppard. El Camaleón y sus Voces* (Atuel. Biblioteca de historia del teatro occidental. Bs. As., 2005).



El traductor es a la vez lector y traductor, porque traducir es leer, y la traducción es tan solo una lectura. Yo diría que el traductor es ante todo lector, lector privilegiado y lector responsable, ya que de su lectura, de su movimiento interpretativo, han de emanar todas las demás lecturas. El traductor no puede abrir, pero sobre todo no puede cerrar el espectro de las ambigüedades del original. Su lectura ha de cifrarse en la reproducción no de lo que pone en el original, sino de lo que el original dice, de modo que una vez traducido siga diciendo lo mismo, al margen de lo que ponga, y todas las interpretaciones del original sigan siendo posibles en el texto traducido.

Por otra parte, el traductor adolece de una forma de leer que suele ser un tanto patológica. Es difícil abstenerse de leer algo en la lengua de partida sin idear sobre la marcha las soluciones que requerirá cuando aterrice en la lengua de llegada, y esto vale si es él quien ha de pilotar ese vuelo sin motor o si el piloto será otro.

Miguel Martínez-Lage. En *Odisea* Nº 8: "La angustia y el gozo de traducir". Entrevista del Grupo de Investigación HUM-807. Universidad de Almería, 2007.



La trampa del bulevar

Por Enrique Vila-Matas

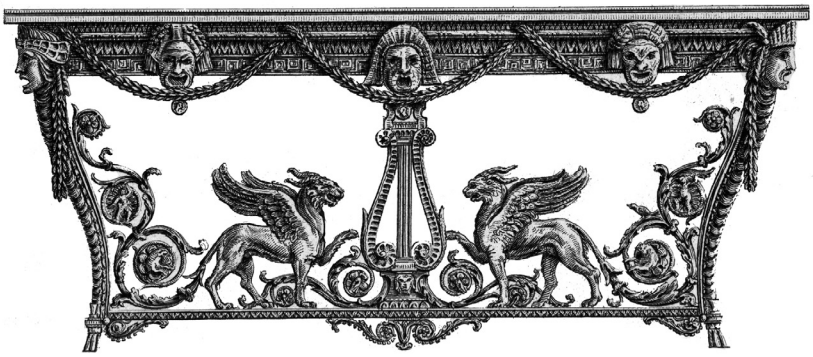
A mediados de 1984, Samuel Beckett había dado por terminada su obra. No sabía si le quedaba algo por decir, pero, aunque le quedara algo, no pensaba ya decirlo. Después de todo, nunca había dicho nada. No sé si conocía este aforismo de Canetti: "El sabio olvida su cabeza". El caso es que, aunque nada tenía que decir y había clausurado la obra, Beckett, a mediados de 1984, seguía sin olvidarse de su cabeza. Y ésta le jugó una mala pasada en pleno centro de París. Se vio con su cabeza entre las manos. Y luego vino lo peor: la llegada de una frase. La frase irrumpió sin pedir permiso, mientras cruzaba el bulevar Saint-Germain. "Una noche, sentado a su mesa con la cabeza entre las manos, se vio levantarse y marchar", decía la frase. En los días que siguieron, la frase rondaba todo el tiempo su cabeza. Pedía ser escrita, pero Beckett se resistía a hacerlo. Era una frase solitaria, que exigía continuarla, y eso conducía de nuevo a la escritura. Era una trampa del bulevar Saint-Germain. "Nunca la escribiera", pensó Beckett. Y luego rectificó el tiempo verbal: "Nunca la escribiría". Y después: "Nunca la escribiré". Aquella misma noche la escribió.

"Una noche, sentado a su mesa con la cabeza entre las manos, se vio levantarse y marchar". Pasó muchos días obsesionado por esta frase inicial. Se vio levantarse y marchar. Pero ¿marchar a dónde? ¿Lejos, fuera de su vida? ¿Fuera de su cuerpo? ¿Lejos de su mente? Pasó muchos días sin lograr pasar de ahí. Hablaba con los amigos y les decía que tenía una frase y que tenía la impresión de que el personaje se observaba a sí mismo desde atrás. ¿Era el propio Beckett? ¿O tal vez tan sólo era la trampa del bulevar? Hablaba de Beckett como si no fuera él. Y se sabe que trataba de pensar como si fuera el bulevar que le había tendido la trampa. El caso es que no avanzaba, no venía una frase detrás de la primera. Sobre todo cuando él era el bulevar.

No hacía mucho que había dado por clausurada su obra con un libro póstumo absolutamente genial. *Rumbo a peor* era su título y hay una traducción en grupo

(Aguilera, Aguirre Oteiza, Dols, Falcó y Martínez-Lage), una versión impecable al español de este libro que publicó Lumen en 2001.

"Nombrar, no, nada es nombrable, decir, no, nada es decible, entonces qué, no sé, no tenía qué haber comenzado", habíamos leído en *Textos para nada*, donde se anunciaba el terco, obstinado camino hacia el silencio. El arco de ese mutismo parecía haber alcanzado su final en *Rumbo a peor*, pero la trampa del bulevar se alzó tambaleante como la sombra del último vagabundo de las historias de Beckett, y quiso que el escritor diera un paso más, rumbo a lo peor de lo peor. Aquello sí que podía ser el final. Pero la trampa en pleno centro de París contenía una sola frase y traía lo peor de lo peor, con la cabeza entre los brazos: no tenía que haber comenzado, pues ahora tenía que continuar, lo cual era infame. O no. Estaba acostumbrado a vivir en lo peor. Lo peor era un concepto y al mismo tiempo una estrategia de vida, que procedía del *Rey Lear* de Shakespeare: "Mejor saberse despreciado que ser siempre despreciado y adulado. Siendo el peor, la cosa más baja y olvidada de la fortuna, se tiene aún esperanza y no se vive con miedo. El cambio lamentable es desde lo mejor. Lo peor se torna risueño".

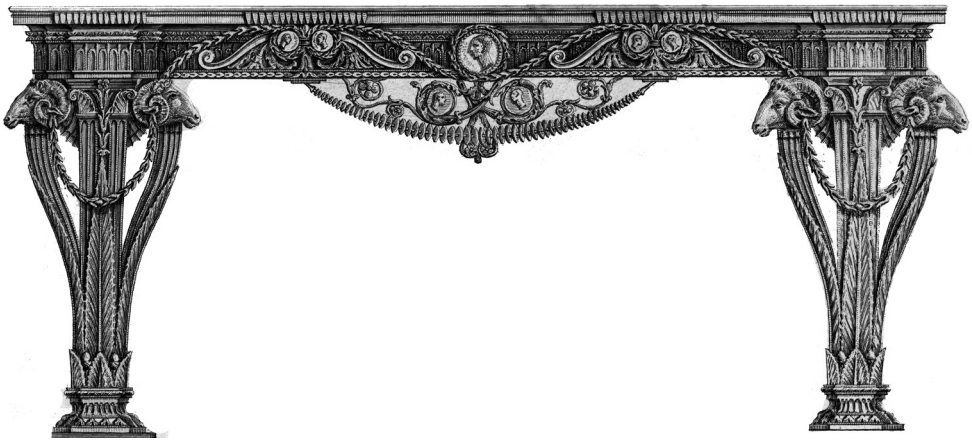


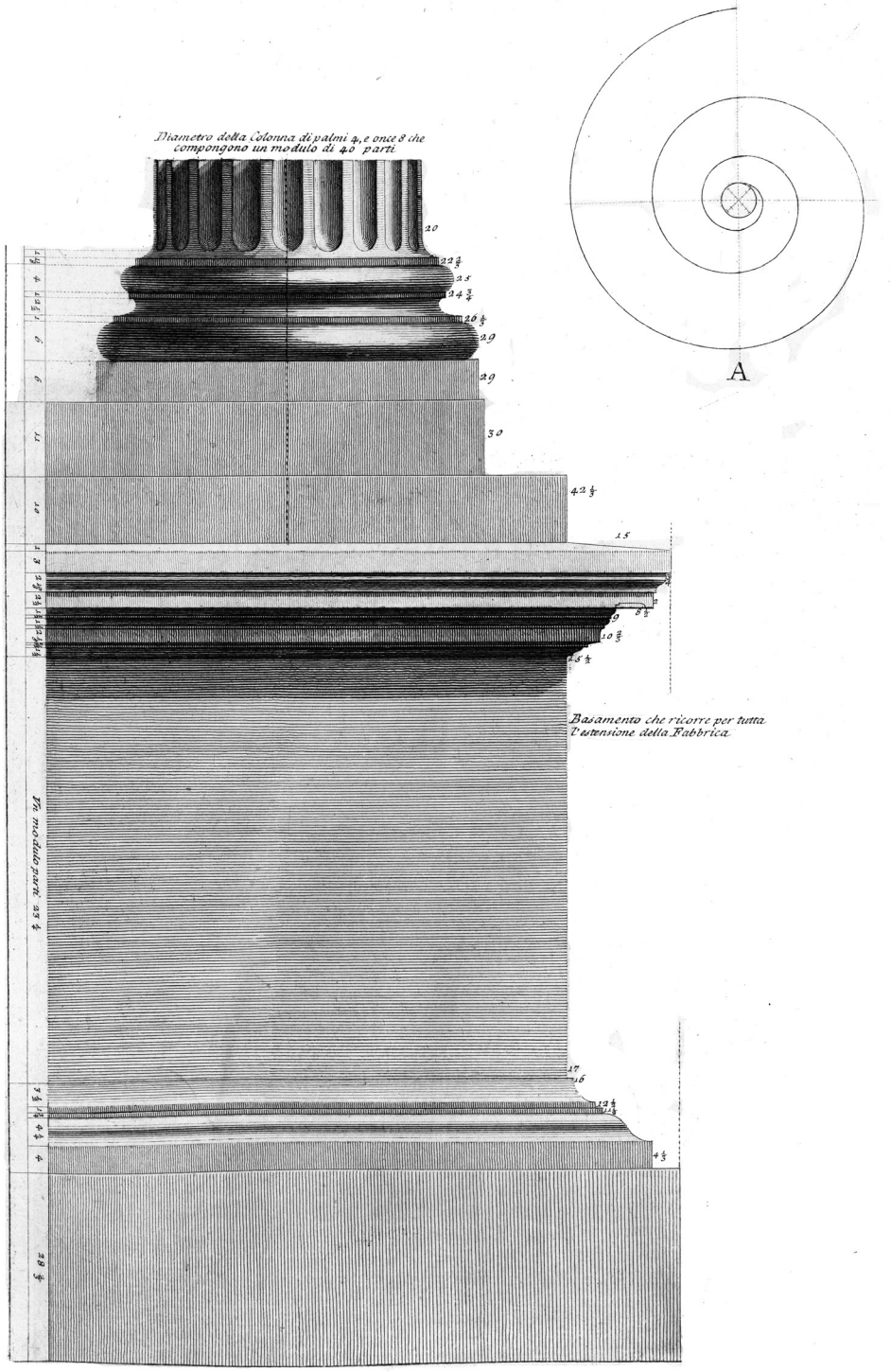
No tenía yo que haber comenzado, pero ahora ya estoy en el camino terco y sigo y digo que, un día en que iba "rumbo a lo menos aún", encontró Beckett la frase que podía enlazar con la frase obsesiva que había brotado del asfalto del bulevar: "Una noche o un día. Pues cuando se apagó su luz no quedó a oscuras. Una luz de cierta especie se filtraba entonces por la única ventana alta". Su texto pasó a ser escrito en la penumbra. Ya se sabe que se está muy seguro en la tiniebla y que, a fin de cuentas, no hay nada claro. Se está más tranquilo en la penumbra de la memoria, y sobre todo en la numbra que han conocido las palabras. Puede mejorar y nunca empeorar. Se tituló *Stirrings Still* y lo ha traducido al español Miguel Martínez-Lage, que lo ha mejorado un extraordinario trabajo de orfebrería beckettiana, una traducción ejemplar que aparece en un libro-miniatura, *A vueltas quietas*, no fácil de encontrar, publicado en Segovia por Ediciones La Uña Rota.

El libro es, como diría Beckett, “una mancha en el silencio” y, como explica Martínez-Lage en su epílogo, contiene el anhelo elocuente de conquistar la calma, la busca de un cese absoluto, de una detención del pulso todavía agitado, conmovido. “Ay, que todo termine”, concluye el libro. Ya lo dije antes: No hay nada claro. O mejor dicho: “No hay nada, claro”. Sólo esa obsesión de la frase que exige ser continuada, la trampa del bulevar. Y al final, el asilo. Ser un anciano cualquiera sin familia. Una casa de reposo a vueltas quietas. A la espera de la penumbra definitiva. “Al final es mejor la fatiga ya perdida y el silencio. Es como has estado siempre. Solo”.

Texto publicado originalmente por la revista *Letras Libres* en septiembre de 2004. Existe versión electrónica en

http://www.letraslibres.com/revista/tertulia/la-trampa-del-bulevar (21/2/2013).




Diametro della Colonna di palmi 4, e once 8 che compongono un modulo di 40 parti
A
Basamento che ricorre per tutta l'estensione della Fabbrica
Vn modulo parti 23 ¼

Comment dire

Par Samuel Beckett

folie —
folie que de —
que de —
comment dire —
folie que de ce —
depuis —
folie depuis ce —
donné —
folie donné ce que de —
vu —
folie vu ce —
ce —
comment dire —
ceci —
ce ceci —
ceci-ci —
tout ce ceci-ci —
folie donné tout ce —
vu —
folie vu tout ce ceci-ci que de —
que de —
comment dire —
voir —
entrevoir —
croire entrevoir —

vouloir croire entrevoir —
folie que de vouloir croire entrevoir quoi —
quoi —
comment dire —
et où —
que de vouloir croire entrevoir quoi où —
où —
comment dire —
là —
là-bas —
loin —
loin là là-bas —
à peine —
loin là là-bas à peine quoi —
quoi —
comment dire —
vu tout ceci —
tout ce ceci-ci —
folie que de voir quoi —
entrevoir —
croire entrevoir —
vouloir croire entrevoir —
loin là là-bas à peine quoi —
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi —
quoi —
comment dire —

comment dire

What is the Word

By Samuel Beckett

for Joe Chaikin

folly —
folly for to —
for to —
what is the word —
folly from this —
all this —
folly from all this —
given —
folly given all this —
seeing —
folly seeing all this —
this —
what is the word —
this this —
this this here —
all this this here —
folly given all this —
seeing —
folly seeing all this this here —
for to —
what is the word —
see —
glimpse —
seem to glimpse —
need to seem to glimpse —

folly for to need to seem to glimpse —
what —
what is the word —
and where —
folly for to need to seem to glimpse what where —
where —
what is the word —
there —
over there —
away over there —
afar —
afar away over there —
afaint —
afaint afar away over there what —
what —
what is the word —
seeing all this —
all this this —
all this this here —
folly for to see what —
glimpse —
seem to glimpse —
need to seem to glimpse —
afaint afar away over there what —
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what —
what —
what is the word —

what is the word

Cómo decir

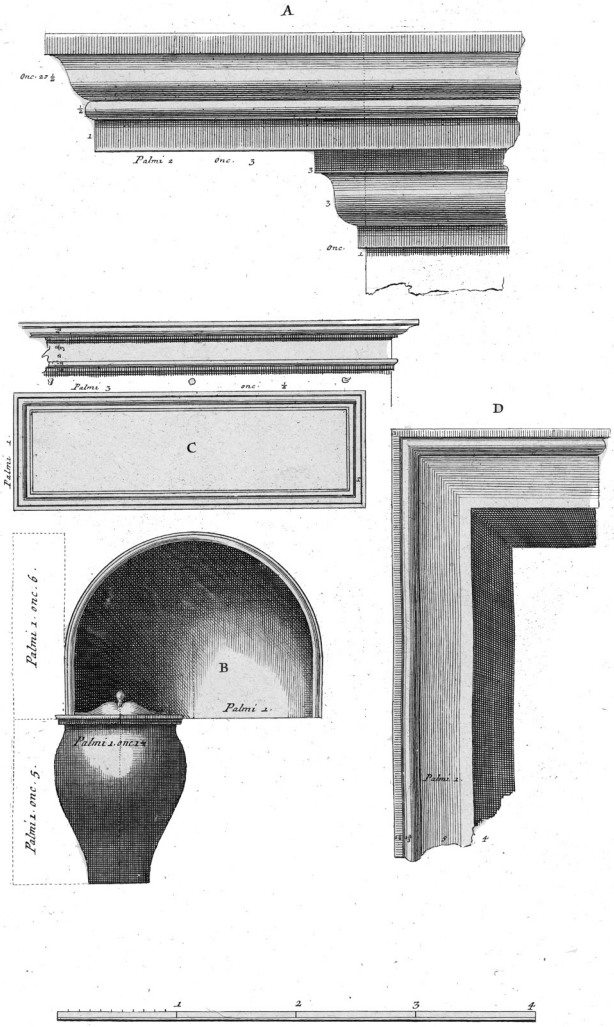
Por Samuel Beckett

locura-
locura de-
de-
cómo decir-
locura de este-
desde-
locura desde este-
dado-
locura dado lo que de-
visto-
locura visto este-
este-
cómo decir-
esto-
este esto-
esto aquí-
todo este esto aquí-
locura dado todo lo-
visto-
locura visto todo este esto aquí de-
de-
cómo decir-
ver-
entrever-
creer entrever-

querer creer entrever-
locura de querer creer entrever qué-
qué-
cómo decir-
y dónde-
de querer creer entrever qué dónde-
dónde-
cómo decir-
allí-
allá-
lejos-
lejos allí allá-
apenas-
lejos allí allá apenas qué-
qué-
cómo decir-
visto todo esto-
todo este esto aquí-
locura de ver qué-
entrever-
creer entrever-
querer creer entrever-
lejos allí allá apenas qué-
locura de allí querer entrever qué-
qué-
cómo decir-

cómo decir-

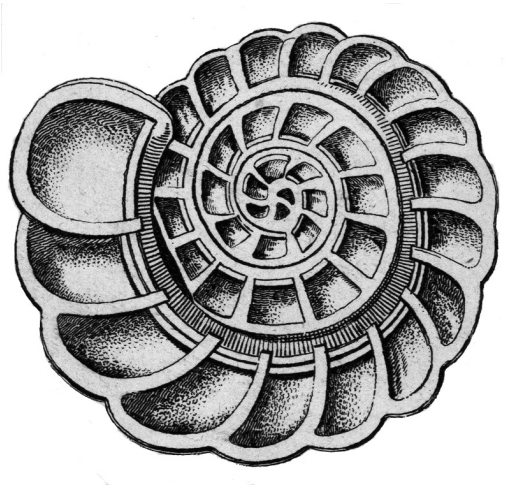
Traducción de Laura Cerrato.


A
Onc. 2 ½
Palmi 2
Onc. 3
Onc.
Palmi 3
Onc.
C
Palmi 1
D
Palmi 1. onc. 6.
B
Palmi 1.
Palmi 1. onc 1
Palmi 1. onc. 5.
Palmi 1.
1
2
3
4
Palmi

Poema da curva

Não é o ângulo reto que me atrai,
Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre e sensual.
A curva que encontro nas montanhas,
no curso sinuoso dos nossos ríos.
Nas ondas do mar,
nas nuvens do céu.
No corpo da mulher amada.
De curvas é feito todo o universo.
O universo curvo de Einstein.

Oscar Niemeyer (1907 - 2012)



Esta revista del Centro de Literatura Aplicada de Madrid se terminó de imprimir en el mes de mayo de 2013 en los talleres gráficos de Imprenta Kadmos, en Salamanca.