



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Decir silencio

What is the Word/Comment dire de Samuel Beckett: un poema entre los límites del lenguaje

TESIS

que presenta el alumno

Sergio Eduardo Cruz Flores

para obtener el grado de

Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)

Asesora

Dra. Gabriela García Hubard

Ciudad Universitaria, Cd. Mx, Junio de 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

para María Concepción y Sergio Alfonso, quienes me han legado la empatía, el conocimiento, sus cuidados, y el amor por las palabras

Aguafiestas

El poema tendrá un sentido
o ninguno, dos, tres, varios
—muchos (hable la euforia, pues)
pero decir que infinitos
es neocursilería pura.

—Gerardo Deniz.

El autor transmite un mensaje, y cada lector recibe un mensaje diferente que es, cada vez y en cada caso, un mensaje. En cambio, las estructuras (pero insisto, puestas en claro, en movimiento, y en contacto unas con otras) no transmiten un mensaje sino cualquiera. Muchos. Todos. Y ninguno a la vez. Contienen su propia negación.

—Ulises Carrión en una carta a Octavio Paz, 1972.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Capítulo 1. Ausencia dicha, ausencia escrita	
<i>Beckett y el objeto lírico</i>	11
<i>“What is the Word/Comment dire”</i> : una revisión formal.....	17
<i>Salir de la estructura: una revisión analógica</i>	22
<i>El poema, el lenguaje y el cerebro</i>	28
Capítulo 2. Construcción de significado y construcción de exterioridad	
<i>El poema, el lenguaje y la plasticidad</i>	31
<i>Tres cerebros, tres lecturas del poema</i>	34
<i>Alteridad y sentido</i>	41
Capítulo 3. Potencialidad, heteroafección, reflejo: Lo que se dice en “What is the Word/Comment dire”	
<i>Un conjunto de extremos que se acercan</i>	49
<i>“What is the Word/Comment dire”</i> : El lenguaje como ausencia de lenguaje.....	52
<i>Add? Never!:</i> la indeterminación como potencialidad.....	56
Conclusiones.....	63
Bibliografía.....	67
Anexos	
A.1 Traducción de “What is the Word”.....	69
A.2 Traducción de “Comment dire”.....	72
B.1 Entrevista Lector A.....	75
B.2 Entrevista Lector B.....	76
B.3 Entrevista Lector C.....	77

Agradecimientos

Este trabajo representa la conclusión de cuatro años de pensar continuamente en el lenguaje sólo para terminar obsesionado con el silencio. Muchos amigos, compañeros universitarios y profesores han contribuido en la formación del pensamiento que presento aquí, y agradezco a todos por ello. Específicamente, quiero mencionar a Gabriela García Hubbard, quien me ha acompañado en el proceso de escritura y cuyas observaciones han sido vertebrales para la forma última del trabajo que presento aquí; a Aurora Piñeiro, cuya lectura precisa y atenta ayudó a refinar detalles importantes que de otra manera hubieran pasado desatendidos, y a Gabriel Linares, quien conoció las primeras versiones de este trabajo y ayudó a darle forma de “tesis”. Doy mis agradecimientos también a las estudiantes y profesoras que colaboran en el proyecto PAPIIT IG-400218, “Resistencias: Historia y pensamiento crítico.”

Agradezco de forma especial a Esther Cohen, cuya presencia tanto en lo académico como en lo personal ha sido sumamente importante para mi forma de ver el mundo y construir ideas, y quien me ha enseñado a reconocer que todo acto de pensamiento crítico conlleva un acto, aunque sea sutil, de resistencia.

Introducción

El propósito de esta tesis es indagar sobre las múltiples dimensiones de lectura que ofrece un poema lírico. Considero que leer un poema es una operación de contingencia, donde nos acercamos a elementos del lenguaje dispuestos en ciertas maneras con el propósito de alcanzar un efecto. La lectura de un texto lírico lleva a poner atención a las estructuras básicas de la enunciación, a las formas que se usan para comunicar un significado: de las conjunciones de estas estructuras resultan los ya dichos “efectos poéticos.” La operación de lectura, obedeciendo a este planteamiento, sucede en tres frentes: el autor, que dispone de los elementos en cierto contexto y con ciertos propósitos, la obra-en-sí, que son los elementos del lenguaje dispuestos ya como aparecen en el texto y, finalmente, el lector, quien ordena y activa los elementos desde su propia circunstancia.

El ejemplo que escogí para desarrollar este propósito fue escrito por el poeta irlandés Samuel Beckett, un artista cuya obra desfila hacia una búsqueda por la dimensión mínima, sutil, del lenguaje. Beckett nos enfrenta contra un mundo desarticulado, ajeno, en que las acciones que construyen la experiencia humana (la memoria, la intimidad del pensamiento, la conexión entre seres) aparecen disgregadas, impregnadas de una simplicidad aparente, de un murmullo hueco. En Beckett las cosas se dicen a medias, con las dudas y ausencias que reviste el lenguaje puestas en abismo, como si estuviera formado por estructuras vacías que nosotros llenamos de presencia. Al mismo tiempo, la obra beckettiana es un espacio donde la hechura formal, la exactitud, la premeditación están claramente

presentes para concebir una maquinaria paradójica: una obra de arte medida y estructurada a la perfección donde nada parece suceder, o poder suceder. Sin embargo, y en contraste con varias lecturas críticas, en las obras de Beckett se pueden encontrar indicios de sentido, resabios, grietas desde las cuales es posible generar discursos que figuran maneras diferentes de leer el texto. Pascale Casanova plantea esto de la siguiente manera:

[...] Everything, or virtually everything, there is to say about him (Beckett) has already been said. But it suffices to switch critical standpoints, and to extend to literature the principle of “historical inquiry” proposed by Spinoza in order to restore to sacred texts their meaning, to discover multiple traces of the formalist intention of his project –traces that have usually gone unnoticed, because they did not form part of explanation via miracles. It is therefore a question of engaging in a kind of meticulous examination –and setting out in search of minor indices that in isolation might seem insignificant, and even over—interpreted, but which, when brought together, end up forming a consistent pattern (12-13).

Al considerar esta propuesta por una búsqueda de indicios, de examen textual riguroso, y aplicarla al corpus beckettiano, es posible encontrar nuevas articulaciones de sus sentidos y de los textos que lo conforman. Para los años 70, el trabajo de Beckett representaba la frontera del minimalismo, donde la ausencia y el sinsentido eran la única expresión de su arte (Knowlson 385). Hay que fijarse en ejemplos característicos como “Footfalls” (1976), piezas de teatro conceptual que se sustentan en abstracciones de la figura humana, “Not I” (1972), la célebre pieza teatral que consiste en un monólogo dramático dicho por una boca sin cuerpo, y el experimento simplemente titulado “Neither” (1977), un monodrama en que sentencias vacías flotan alrededor de la música de otro hacedor de ausencias, Morton Feldman (Knowlson 389). Para la década de los 80, Beckett había llegado

a escribir en el filo de lo irrepresentable, y tornó su atención de las artes escénicas a la expresión que había visto nacer su reputación en los 30: la poesía.

La poesía que produciría un Beckett empeñado en investigar sobre los límites entre palabra y silencio estaba muy alejada del barroquismo satírico de sus primeros poemas, e incluso de los juegos de palabras que mostraban sus “Long after Chamfort” creados durante los 50 (Talens 424). En la última poesía de Beckett encontramos la mayor declaración del minimalismo que caracteriza su obra: sus últimos poemas ya no tienen una intención conceptual clara, sino que muestran la angustia de un lenguaje espasmódico que intenta definirse a sí mismo. En esta poesía podemos encontrar lo que Gabriela García Hubard llama “una decreación del mundo a través de la palabra, donde las cosas se leen a partir del impedimento, en sus imposibilidades y descomposiciones, o desde la ruptura misma del lenguaje” (355). El mayor ejemplo de los poemas con esta intención quizás sea “What is the Word/Comment dire”, que también es el último poema fechado por el artista irlandés y el texto alrededor del cual este trabajo se desenvuelve.

En tanto que busco proponer un modelo de interpretación, indagaré en este texto sobre los límites del lenguaje en sí mismo a partir de la dualidad que representa la escritura beckettiana, desarrollada tanto en inglés como en francés. Concibiendo el lenguaje como conjunto de aproximaciones, de equivalencias nunca certeras, de *diferencias*, quiero ver cómo el juego de significación que se ofrece en la liminalidad de las escrituras francesa e inglesa en “Comment Dire/What is the Word” afecta el significado más extenso del poema o, mejor dicho, la gestación de un significado que el lector “activa” o al que “llega” a partir

de la lectura del poema. Este modelo se discute en tres capítulos, donde reflexionaré sobre las múltiples maneras en que este proceso puede ser leído desde tres perspectivas: la estructural, la de la ciencia cognitiva, y la filosófica.

El primer capítulo se enfocará en llevar a cabo una lectura formal del poema beckettiano, buscando en primera instancia explicar el papel de “lo lírico” en Beckett, para fijar una idea del poema conectada con los procesos del modernismo pero que, en su minimalismo recalcitrante, se diferencia de ellos; además, haré hincapié en la conexión que la poesía beckettiana—como toda la escritura lírica, probablemente— tiene con los modos y figuraciones de la música. Quiero terminar este primer acercamiento con una lectura precisa de cómo funcionan los poemas de Beckett, procurando abundar sobre las diferencias que existen entre la versión inglesa y la francesa; estas diferencias son el punto de partida para mi aproximación teórica al texto. Para hacerlo, incluyo un gráfico estadístico de frecuencia donde se pueden observar claramente las similitudes más precisas entre ambas versiones, así como un desglose de lo que representa esta evaluación gráfica para fines de la lectura del poema.

Tomando elementos de la lectura cercana ya realizada, abriré el segundo capítulo con la creación de tres escenarios posibles que pudieran influir en la recepción de “What is the Word/Comment Dire”, a partir de tres entrevistas formuladas a tres personas con diferentes circunstancias desde las cuales leyeron el poema; estas circunstancias son el conocimiento de ambos o de uno solo de los idiomas originales del texto, el conocimiento contextual que tengan sobre el autor y la relación personal con este contexto. Estos escenarios se enmarcan a partir de las ideas del neurocientífico Douglas Hofstadter, cuyo trabajo sobre la analogía

aporta elementos fructíferos para el entendimiento de los fenómenos de percepción en las obras de arte, y de Catherine Malabou, quien desde la deconstrucción y la neurociencia define el espacio donde sucede el pensamiento como “plasticidad”, evitando así la aparente “centralidad” del cerebro en el proceso de interpretación. La lectura de posibilidades de recepción del poema a partir de la teoría cognitiva que proponen Malabou y Hofstadter, así como del poema mismo, permite un acercamiento a la concepción derridiana de *Différance*, el carácter de equivalencia y aplazamiento del lenguaje, que forma la base de mi propuesta de lectura.

Para continuar el segundo capítulo, trataré el sistema de posibilidades de lectura diseñado a partir de los poemas como una formalización de la *Différance* derridiana, una puesta en escena del juego de conceptos y referentes múltiples que se desarrolla en un lenguaje inesencial, multívoco siempre, que al mismo tiempo genera y anula los significados. La unión de estas polaridades, el hecho de que el conjunto de poemas ofrece un par de iteraciones distintas del mismo texto, hace posible considerar la idea de “afección”, que Derrida y Malabou definen como la manera en que un ente productor de significado, una “plasticidad”, se concibe a sí misma y al mundo. La extensión de esta “afección” me llevará al tercer capítulo, donde usaré los conceptos *exterioridad*, de Emmanuel Lévinas, y *potencialidad*, de Giorgio Agamben, para observar la que concibo como gran peculiaridad de la obra beckettiana: el poeta irlandés logra, a partir de la subversión de las funciones usuales que consideramos para el lenguaje, “decir silencio”, permitir que un sistema referencial exprese su paradoja básica: el mismo acto de la *Differánce* por el que se genera la apariencia de sentido.

Concluiré utilizando la *potencialidad* que ofrece Agamben como ejemplo de lo que Beckett consigue al utilizar la diferencia misma como objeto de su enunciación lírica, al poner el silencio, lo irrepresentable, en el centro de su escritura. Si consideramos que, en este poema, dos iteraciones del mismo contenido textual en dos idiomas diferentes colaboran para la construcción de un significado que no se encuentra ni en un idioma ni en el otro, Beckett logra romper con las linealidades preconcebidas del lenguaje: el poema ya no es un texto que aspira a *significar* en sí mismo, sino que el significado se desplaza a las posibles lecturas, a los caminos que abre en el lector dependiendo de su circunstancia, para concebir nuevas maneras de pensar en el lenguaje ya no como objeto de representación, sino como fenómeno que se sustenta en sus propias diferencias. Jugar con los territorios que ofrece Beckett en estos poemas nos permite, entonces, adentrarnos en el laboratorio del lenguaje: observar las *potencialidades* que un texto tiene de ser leído, y las muchas maneras en que podemos “entender” un objeto textual no sólo en un sentido liminal, sino también como forma de observar el idioma en sí mismo y la construcción de sentido que éste impulsa.

Como anexas a esta investigación, al final del texto, presento dos traducciones propias de “What is the Word/Comment dire”, traducidas del inglés y del francés respectivamente, que permiten un entendimiento más claro de las similitudes y diferencias que observo en ambos textos, y las tres entrevistas que mencioné en su formato original.

Capítulo 1

Ausencia dicha, ausencia escrita

Beckett y el objeto lírico

En su libro *Damned to Fame*, James Knowlson relata los últimos días de Samuel Beckett de manera muy sucinta: en el espacio de los últimos seis meses de su vida, el escritor y artista multidisciplinario irlandés fue prácticamente incapaz de escribir literatura. Pasó su tiempo entre un hospital y otro, buscando tratamientos para la combinación entre mal de Parkinson y enfisema pulmonar que pronosticaba su muerte cercana; también tenía problemas con la memoria. Un día de 1989, el último año de su vida, Beckett esbozó en un papel de la casa de retiro Les Tiers Temps lo que sería su último trabajo: “Comment dire/What is the Word”, un poema en versiones inglesa y francesa. (Knowlson, 615) Tiempo después, terminado el poema, Beckett envió ambas versiones en una carta a la actriz Barbara Bray, con el fin de que ella asegurara la conservación del texto.

Esta escritura simultánea de original y traducción, este génesis paralelo, conjunta los dos textos en una relación muy estrecha donde las jerarquías tradicionales que ponen al “original” sobre la “versión” quedan en duda, abriéndose la posibilidad de considerar ambos escritos como medios que buscan, a partir de diferentes idiomas, describir una misma ausencia. La ausencia, cristalizada en la pérdida de la memoria, es un tema recurrente en la obra beckettiana. Una de sus piezas más conmovedoras, a mi parecer, es *Krapp’s Last Tape*, una obra teatral donde un hombre y sus recuerdos grabados en cinta

conviven durante un rato mientras él, Krapp, aguarda una partida que quizás sea la transición hacia la muerte. En *Worstward Ho!*, uno de sus últimos escritos, se lee esa consigna que ahora está presente en playeras y tazas de café plenamente descontextualizadas: “Ever tried, ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.” Ese “fallar mejor” al que Beckett se refiere quizás sea la certeza única de la pérdida, en la que el último destino del ser humano es perder lo único contingente que posee: a sí mismo. Si bien esa postura, esa voluntad por “decir la ausencia”, existe en su obra desde *Godot* hasta las piezas minimalistas, pasando por la trilogía de novelas *Molloy*, *Malone Dies* y *The Unnamable*, es en sus últimos textos donde Beckett pareciera dejar de escribir “sobre” la ausencia para escribir la ausencia misma: el único referente de la realidad al que es posible asirse en su último poema, pues, es el poema en sí mismo, el lenguaje.

Los experimentos poéticos desarrollados por Beckett tanto en inglés como en francés durante los setenta apuntan a ese logro de “escribir ausencia.” En textos como “Something There”, de 1974, donde la cabeza de una voz poética gira en busca de “algo” innombrado, o en el poema 14 de “Mirlitonnades” (“rien nul/n’aura été/pour rien/tant été/rien/nul”¹), es posible observar los inicios de esta poética de la imprecisión: Beckett escribe intentando eliminar referentes fijos, dejando solamente al lenguaje, a sus formas evocativas, como motivo principal del texto poético. A pesar de la búsqueda por la ausencia, en estos poemas es posible reconocer, por momentos, relaciones que suponen identidades más allá del texto: a pesar de que los textos parecieran decir nada, aún existe la necesidad de comunicación, la lucha por comunicar “algo”, de manifestar que se existe en el

¹ “Nada nadie/habrá sido/para nada/tanto sido/nada/nadie” (Talens, 203).

espacio, aunque sea solamente como lenguaje.

Este *modus operandi* de la última poesía beckettiana puede rastrearse en una especie de actualización, de intervención minimalista (como aquellas que él mismo promulgó con respecto al teatro, al cine y al *performance art*) al género de la poesía lírica. En el poema lírico encontramos la posibilidad, heredada de los modernismos que cuentan como sus primeros experimentadores a Poe y a Mallarmé, de que el artista reivindique las capacidades expresivas, los agujeros y las ausencias del lenguaje mismo como su herramienta de trabajo (cf. Fiet Diehl, 94). En el proceso de lectura de un poema lírico, lo que se experimenta es cómo una “unidad conceptual”, un sentir particular o un “contenido” abstracto, conduce al entendimiento solamente por medio del lenguaje: en un poema lírico encontramos siempre a un “yo” que apela desde el texto a un “tú” que lo está leyendo. Entonces, en lugar de poner atención al lenguaje como “centro” del que “emanan” ciertos efectos narrativos/representacionales basados en la realidad, el poema transmite su discurso a partir de la escritura misma, sin intermediarios referenciales, y en él el lenguaje se convierte en el único propulsor del “sentido” del texto literario (cf. Fiet Diehl 95/Eliot 318/Poe 13). Para decirlo de otro modo, mientras otros tipos de texto apelan a la descripción y a la representación de objetos concretos asibles en la realidad, el poema lírico opta por generar “impresiones”, figuras más abstractas y difusas desde las cuales el lector escoge lo que el poema significa exclusivamente para él.

Siguiendo este argumento, habría que considerar que el poema lírico opera desde el uso de ciertos “modos” (palabra que se usaría en el contexto de los estudios musicológicos para designar asociaciones entre sonido y forma lírica) que

definen los alcances expresivos, las intenciones, del poema; las aplicaciones clásicas del lirismo (elegías, odas, yámbicos, etcétera) son ejemplos claros de este carácter "modal"² en tanto que, en principio, regían tanto los patrones estructurales como las intenciones representativas del poema (la oda es celebratoria, el yámbico denigratorio, y demás). Como también sucede en la música, existen ejemplos de poesía que al mismo tiempo recuperan el lirismo y desdeñan la ejecución "modal"; poemas como estos revelan una enunciación donde la unidad conceptual transmitida no posee un carácter referencial inmediato más allá del lenguaje: son, entonces, textos en los cuales solamente la estructura del lenguaje, el acomodo de las palabras, define el carácter del texto.

Estos poemas que sólo pueden definirse por ellos mismos pueden circunscribirse a las prácticas del Modernismo, en las cuales la poesía trata de anteponer la formalidad a la "emoción profética" de la poesía del romanticismo: el poeta dice palabras que producen efectos, sin *conjurar* nada a través de ellas³.

² Esta relación entre la poesía y la música por medio de lo "modal" ha sido explorada por teóricos como Theodor Adorno en sus *Notes zur Litteratur* de 1956 y por Jacques Derrida en su ensayo *Che cosa e' la poesia*, de 1989. En este texto recupero las meditaciones que Axel Englund hace sobre la poesía de Paul Celan en su libro *Still Songs: Music and Poetry in and Around Paul Celan*, y cito a continuación: "In the turn of the nineteenth century, poetry gradually began to be read silently instead of being performed in song, [then] aesthetics became a philosophical field in its own right and instrumental music came to be conceived of as a genre of its own, distinct from language. This parting, notably, coincides with the upsurge of aspiration to the "other" art noted earlier, in a historical version of the tension between differentiation and identification" (16). A partir de esto, acaso, podríamos considerar que el texto lírico mantuvo la modalidad de la música, la capacidad para generar semiosis sonora sin tener que ser reproducida sonoramente: a partir de características eminentemente formales, el poema es un objeto musical no necesariamente narrativo. Esto me lleva a considerar dónde queda la poética beckettiana en su reducción de todo elemento, en su "silenciamiento" que es el tema principal de este trabajo.

³Un ejemplo de esta separación entre "narración lírica" y "lirismo puro" se encuentra en el ensayo "From Poe to Valéry", de T.S. Eliot, y reproduzco la cita a continuación: "Several words in the poem seem to be inserted either merely to fill out the line to the required measure, or for the sake of a rhyme. The bird is addressed as "no craven" quite needlessly, except for the pressing need of a rhyme to "raven"-a surrender to the exigencies of rhyme with which I am sure Malherbe would have had no patience. And there is not always even such schoolboy justification as this: to say that the lamplight "gloated o'er" the sofa cushions is a freak of fancy which, even were it relevant to have a

"What is the Word/Comment dire" es ejemplo de esto último: un poema donde los recursos del lirismo moderno sirven para vislumbrar la indefinición de la que pende el lenguaje: es un poema que ya no opera modalmente, sino que usa los efectos del lirismo para aproximarse al nivel aporético del lenguaje, usándolo como frontera de una aparente ausencia. Para algunos críticos perfilados dentro del modernismo, y que compartían un interés con el arte contemporáneo, las creaciones de Beckett entrarían en un modelo específico de su tiempo. Por ejemplo, Umberto Eco en su *Obra abierta* de 1962, considera que el arte contemporáneo suyo (con ejemplos en la pintura abstracta, el serialismo musical y el *nouveau roman*) "hace uso de las formas tradicionales (*maniera*) de la poética, y sin embargo reviste a las emociones de nuevas imágenes, buscando educar a la imaginación hacia nuevos reflejos" (254). También el primer Roland Barthes, en *Le degré zéro de l'écriture*, considera que esta forma de escritura refleja "une impasse de l'écriture, et c'est l'impasse de la société même : les écrivains d'aujourd'hui le sentent : pour eux, la recherche d'un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture, c'est en somme l'anticipation d'un état absolument homogène de la société; la plupart comprennent qu'il ne peut y avoir de langage universel en dehors d'une universalité concrète, et non plus mystique ou nominale, du monde civil (1953)".

Llama la atención cómo las ideas de estos críticos, contemporáneos al momento en que Beckett estaba produciendo sus obras más reconocidas como dramaturgo, están influenciadas por la idea de cambio social, de regeneración,

little gloating going on somewhere, would appear forced" (333). Aquí, Eliot discute cómo Poe se guiaba más por la carga sonora de las palabras (que sustenta el lirismo) que por la fuerza motora o descriptiva de éstas dentro de la narración.

que acompañó a la segunda mitad del Siglo XX: en la indeterminación ven posibilidad de cambio, en el no decir una voluntad por revolucionar el lenguaje desde el lenguaje mismo: una aspiración por lo nuevo, por lo *hablado*, por lo *libre*. Sin embargo, sus posiciones cambiaron con el tiempo: Eco se deslindó de la escritura sobre el arte contemporáneo para dedicarse a su novelística, a la semiótica y a los estudios medievales; el lugar donde discute más ampliamente su trabajo anterior, aunque para cuestionar las posibilidades interpretativas que surgieron con la deconstrucción y otras teorías, es su controversia con Jonathan Culler en el libro *Interpretación y sobreinterpretación*. La posición de Barthes, en cambio, mutó radicalmente después de su encuentro con la deconstrucción, como lo evidencia este fragmento de *Le plaisir du texte*: “Le langage que je parle *en moi-même* n’est pas de mon temps; il est en bute, par nature, au soupçon idéologique ; c’est donc avec lui qu’il faut que je lutte. J’écris parce que je ne veux pas des mots que je trouve : par soustraction” (1974). Aquí, en contraste con la potencialidad que vio desde el lenguaje en su primer libro, Barthes proclama una lucha *contra* la concepción tradicional del lenguaje, contra sus estatutos medidos, contra sus mismas reglas y estructuras, como la aspiración del lector, más que del arte; esto es congruente con su idea de que la *jouissance* (1973), el “placer del texto” por sí mismo, es el motivo más importante de la lectura. Aprender estas diferencias entre dos teóricos importantes al encontrarse con la evolución del discurso permite pensar en lo que diferencia “What is the Word/Comment dire” de obras anteriores a este conjunto lírico, sean de otros autores o incluso del mismo Beckett: acaso por su posición como la última obra beckettiana, y acaso por sus posibilidades de interpretación, el conjunto de poemas deja de ser precisamente una obra “abierta”

o en “grado cero” para volverse algo más. Distante del discurso de lo “nuevo” que Eco y Barthes celebraban a finales de los 50 y principios de los 60, este poema quizás ofrezca el ejemplo más importante de un texto que obliga a su lector a ir *contra* el lenguaje, en los términos que propone el Barthes de *Le plaisir du texte*.

“What is the Word/Comment dire”: una revisión formal

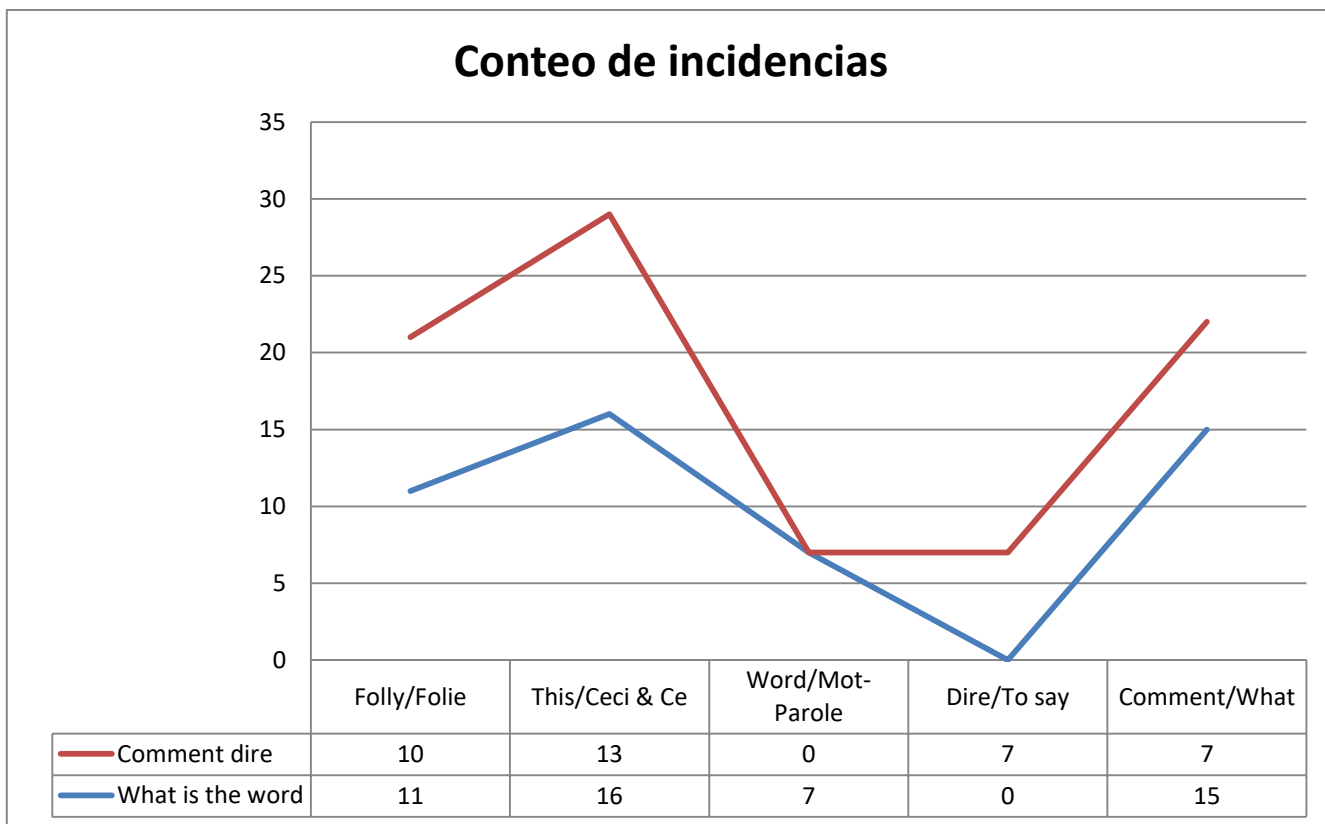
La poesía de Beckett es, como toda la obra del irlandés, caracterizada por su minuciosidad, por el carácter de relojería con el que cada palabra, cada acción, alusión y significado están dispuestos; esta relojería permite que los textos se mantengan estables y legibles en apariencia, aunque apunten al laberinto autorreflexivo que es el lenguaje. Esto se puede ver en la reflexión que Sarah Gendron hace sobre la posición del “yo” en la narrativa beckettiana:

From the moment the subject enters into language it is multiple: “devised” and “divided”. Like a multi—talented musician, one is one’s own company, one accompanies oneself. “Subject” is just a name for the constant mingling and separating of various pronouns. It is only “natural” then that the subject (en *The Unnamable*) automatically “speaks to himself as of another” [...] (58).

Si, entonces, en la narrativa de Beckett existe un proceso de fragmentación del “yo”, demostrando lo imposible que es fijar una subjetividad, ¿qué pasa con la poesía, la cual permite no sólo tal fragmentación de la idea de “sujeto”, sino una del discurso mismo, y quizás incluso del lenguaje? En esta parte del texto, someteré el poema a un análisis estricto de las minucias, las reglas de organización y composición mediante las cuales Beckett acostumbraba construir sus materiales. Además de esto, es importante plantearse dos preguntas: ¿por

qué un Beckett enfermo y maltrecho, asediado por la afasia, insiste hasta el final en entregar dos versiones del mismo texto en los dos idiomas que definen su obra? Considerando esto, ¿cuáles son las particularidades que surgen al leer este último poema desde una percepción conjunta, crítica; cuál es la diferencia entre este ejercicio de autotraducción (o de escritura simultánea y bilingüe) y otros textos del mismo Beckett?

Mi procedimiento de análisis fue someter el conjunto “Comment dire/What is the Word” a una cimentación abstracta, una comparación numérica de cómo están escritas ambas versiones (con qué palabras, en qué distribución) para construir a partir de esto un modelo de lectura, un gráfico que representa ambas versiones del poema y que, me parece, expresa de manera simple y llana las similitudes o diferencias básicas, liminales, que presentan ambos textos. Para hacer esto, he sometido ambas versiones, inglesa y francesa, a una revisión formal, donde tomo en cuenta las repeticiones de palabras y la constancia con la que éstas aparecen a lo largo de los poemas como punto de referencia para construir un gráfico en el que se establezca un “esqueleto”, una representación visual por medio de la cual se pueden constatar las similitudes o diferencias en la construcción espacial, formal y semántica del texto. Después de tomar en cuenta este “esqueleto”, y de pensar las implicaciones que conlleva, se puede entrar más seriamente a una lectura crítica, donde los equilibrios y las sutilezas de las palabras con las que los textos están contruidos se observen mejor (ver fig. 1).



(fig. 1)

Construí esta gráfica a partir del conjunto de palabras “integrales”⁴ a ambos textos, que están presentes con constancia y que constituyen, ya despojadas de artículos y adverbios que refieren a las mismas, la base del poema. Estas palabras “integrales” por las que el texto está compuesto son la base de la traducción, y la razón por la que es posible considerar el texto “original” (francés) y la “traducción” (inglesa) como mutuamente dependientes, o como dos textos en espejo que presuntamente “dicen” las mismas cosas. El proceso se limita a un simple conteo de incidencias a lo largo del texto, con las palabras ordenadas en el gráfico de

⁴ Con esta nomenclatura quiero llamar lo que Greimas define como la construcción de una “señal” donde “a partir de la composición de reglas de un código, se construyen las unidades de un plan de expresión (es decir, el sentido del texto)” (Greimas 349).

acuerdo con el orden en que aparecen; la importancia de ellas, su posición como “palabras integrales” viene tanto de su presencia en el título (What/Word) como de la fuerza evocativa con que aluden a la búsqueda que éste plantea (Folly/Say/This). Hay una diferencia muy importante entre ambos textos que es notoria desde que se ve la gráfica: en el caso de “What is the Word” hay cero incidencias de palabras que se refieran a “decir”, mientras que en “Comment dire” hay siete; al contrario, en “Comment dire” hay cero incidencias de palabras que se refieran a las palabras mismas, mientras que en “What is the Word” hay siete. Esto quiere decir que Beckett ha escogido, desde el principio de su traducción, sustituir “la palabra” en la versión inglesa por “lo dicho”, o la iteración, en la versión francesa.

Después de tomar en cuenta esta primera observación, se distinguen tres momentos distintos que estructuran cada poema, y son correspondientes al desarrollo lírico del mismo: el primero sería, en inglés, del primer verso al verso 30, y del 1 al 27 en francés: en él se distingue la angustia de la voz poética por encontrar “la palabra” en inglés o “eso que quiere decir”, en francés; el segundo va del verso 31 al verso 44 en inglés, y del 28 al 43 en francés: es donde se plantea un espacio abstracto (hay referencias al “allá”, al “aquí” y al “lejos”) y, al mismo tiempo se amplifica la angustia por percibir “eso” (la palabra). Por último, el cierre se encuentra del verso 45 al 53, y del 44 al 51 en francés: en él se ofrece la imposibilidad total por encontrar “eso” que está alejándose cada vez, para cerrar con la frase que da título a cada versión del poema.

Otra de las características más relevantes del texto en el nivel estructural es la repetición. Las palabras que se enuncian en ambas versiones del poema son un

flujo constante de lo mismo: la urgencia de la búsqueda de la voz poética por “eso de aquí”, por lo que quiere nombrar, es articulada a partir de un vocabulario extremadamente limitado. Este carácter repetitivo puede ser observado como una razón importante para definir al conjunto como uno “lírico”, o para definir los textos (a partir de su forma) como “poemas.” Como indica Lisa Block de Béhar en su libro *Una retórica del silencio*, que se enfoca en entender los procesos de lectura desde los cuales es posible enunciar el silencio:

La poesía procura la repetición por todos los medios y en todos los niveles; intenta así una refutación del tiempo, de todo eso que se ha dicho pero atendiendo a un aspecto más, la necesidad de *espacializarse* que es propia de toda “literalización”, la “transcodificación”: el pasaje de lo oral a la escritura que no es simplemente la transustanciación de voz en letra sino de tiempo en espacio, esa confusión de dimensiones que es fundamento del texto, la que marca la *diferencia* (108).

Entonces, si a partir de la repetición es como la poesía se define a sí misma, define su espacio como texto y su manera específica de nombrar las cosas, sería posible decir que aquello que se “transcodifica” en el texto de Beckett es lo que está en el centro de su escritura: la ausencia, la afasia, donde ya no existe “la palabra” buscada y los límites del texto son la propia indefinición, esa imposibilidad de asir, que la voz poética articula. Esta función está presente de la misma manera tanto en la versión inglesa como en la francesa.

Si la lectura del texto dependiera totalmente, entonces, del parentesco de las palabras entre ellas, al nivel más básico y estructural desde el cual es posible analizar el texto (casi matemáticamente), podríamos llegar a la conclusión de que las dos iteraciones del poema son, al menos estadísticamente, similares; de

acuerdo con esto, las palabras del poema estarían “en su lugar” en el sistema de la traducción, dejando en claro su interconexión íntima. Sin embargo, es importante considerar factores más sutiles, que pueden pasar desapercibidos para alguien que no considere a profundidad el problema que representan la simultaneidad de origen del texto y en la desconfianza promulgada por el autor hacia la función “natural” o “equilibrada” del lenguaje. Linda Ben-Zvi refiere a estos factores en su ensayo sobre la noción de los límites del lenguaje en Beckett: “Even should the experiences of the past pierce the habituated nature of man in the present, the writer is still faced with the ultimate failure of language to articulate his experience” (186). Al pensar en los límites que el escritor encuentra para transmitir la experiencia, y saber que el autor irlandés estaba plenamente consciente de la existencia de dichos límites, uno se encuentra con otra incógnita importante: ¿Es posible, en el contexto de Beckett, que el poema y la traducción sean diferentes mecanismos que “expresan” la misma cosa, o existen diferencias composicionales y de vocabulario que distinguen cada una de las versiones?

Salir de la estructura: una revisión analógica

Una vez construido un argumento sobre la función del lirismo en “Comment dire/What is the Word”, y revisado un orden estructural básico sobre la disposición y función de las palabras en ambas versiones del poema, vale la pena analizar los dos textos desde una visión paralela, poniendo atención en las similitudes (y, sobre todo, en las diferencias) retóricas con las que el poema construye su discurso. Quizás, como se ve en el gráfico, en una primera lectura de ambos textos las diferencias no sean muy notorias: la distribución en la página es muy

similar en ambos casos, y la insistente repetición de las palabras parece señal de una decisión traductora sencilla, instrumental. Lo interesante viene cuando el lector se adentra en el texto, cuando ve las delicadas jugarretas semióticas de las que Beckett se sirve para distanciar sus poemas de la división "original/traducción" y otorgarles un sentido paralelo, como si fueran dos paredes de una recámara que tiene en el centro a la ausencia. En este sentido, podríamos decir que ambos poemas expanden su sentido uno al otro si se les comunica mediante una "lectura analógica"⁵.

La primera evidencia textual de esta "lectura analógica" puede notarse en cómo se llaman las versiones en cada idioma. "What is the Word" indica una preocupación con el nivel material del lenguaje como textualidad. En este poema, el título anuncia, la preocupación principal está en el nivel material, en la contingencia de la palabra fija. "Comment dire", que se podría traducir a "Cómo se dice" o "Cómo decirlo", se preocupa por manifestar el lenguaje de manera

⁵ Es sumamente importante hacer una distinción entre el concepto "analogía" en el campo de la ciencia cognitiva (como quiero utilizarlo en este texto) y la idea de "analogía" en la hermenéutica. Según la hermenéutica, la analogía existe debido a que las palabras "significan" por medio de propiedades constantes ("presupuestos" o "significados" esenciales) que se repiten, a cierto grado, en diferentes palabras; por lo mismo, una construcción semiótica podría "corresponder" o "parecerse" a otra debido a planteamientos ya existentes: "En un sentido vago, la analogía designa un parentesco entre dos o más conceptos, entre los cuales se admite implícitamente una diferencia *esencial*. Empleada en semiótica como un concepto indefinido, el término analogía puede funcionar en la medida en que el funcionamiento analógico de los conceptos sea visible en la determinación de la estructura"(Greimas 1979:14). En cambio, para proponentes de la ciencia cognitiva como Douglas Hofstadter, la analogía caracteriza al proceso de pensamiento debido a que no es posible formular "presupuestos" sino a partir de otras palabras, lo que ocasiona que el lenguaje sea un conjunto infinito de diferencias y conjunciones que se dan significado unas a otras de manera arbitraria: lo que en la hermenéutica es propiedad "dada" del lenguaje, en la teoría cognitiva es un proceso continuo, una puesta en abismo, dado que el lenguaje es, ya de sí, "un bucle", un acontecimiento en infinita construcción (Hofstadter 81-83). Catherine Malabou, filósofa que también es relevante para mi argumento, también cuestiona la "centralidad" de estos procesos en su ensayo "You are your Synapses", donde se pregunta: "No sabemos a ciencia cierta qué hace posible estas transiciones (del lenguaje vehicular al lenguaje abstracto, es decir, a la operación analógica): ¿Están programadas biológicamente? ¿Son el fruto de la experiencia o de la historia individual? ¿Son resultado de ambas cosas? (Malabou 2008).

vehicular: en esta versión francesa, existe un receptor más claro a quien se está apelando, y la búsqueda por la palabra que sostiene el escaso argumento del poema es reforzada. Los leves movimientos beckettianos, desplazando el sentido de una cosa a otra en cada idioma, hacen notoria esta diferencia: aunque, en un nivel básico, estamos leyendo dos iteraciones de la “misma” cosa, no hay forma de que las mismas experiencias exactas sean comunicadas en dos sistemas de significación diferentes.

Ya en el cuerpo de los poemas, las diferencias establecidas en el título adquieren mayor relevancia. Empezaré por establecer las diferencias más evidentes, por medio de las cuales se distinguen con bastante claridad los distintos enfoques de cada poema. En las últimas líneas de la versión francesa, Beckett nos presenta una estructura de infinitivos (“entrevoir/croire entrevoir/vouloir croire entrevoir” (24-27)) enmarcada en una “folie que de voir quoi” (locura por ver qué [23]); a lo largo del texto, se nos insiste en esta “locura *por ver*” o “locura *por querer ver*”⁶ en la que se expresa la angustia constitutiva del poema: en este texto hay una voz que *quiere*, o incluso *quiere querer* ver aquello que el poema nunca determina. Esta angustia de la “voluntad por ver” la cosa, por la comunicación articulada en el deseo de acercamiento, es congruente con el tema más exterior, menos cerrado hacia el lenguaje material, que sugiere el título.

Ahora, quiero comparar el espacio equivalente con lo anterior en la versión inglesa (“to glimpse/need to seem to glimpse/folly for to need to seem to glimpse” (24-27)). El tono de las palabras cambia ante la forma en que Beckett enuncia una “folly for to see” (22). Dentro de “What is the Word”, esta locura por ver

⁶ Las cursivas son mías.

(transformada en una “locura por *para* ver” ya no es mediada por la *voluntad* de ver (es decir, por el deseo), sino por la *necesidad* de ver (folly for to *need* to see [16]) e incluso por la necesidad de *parecer* ver (folly for to need *to seem* to glimpse [19]). Aquí la voluntad (to *seem*) no es, como en la versión francesa, la principal angustia de la voz poética, sino que va supeditada a la necesidad de ver: la palabra escrita no existe sino en relación de semejanza con una apariencia. Podríamos considerar entonces que en la cerrazón de su textualidad, en su referirse exclusivamente a “la palabra”, la versión inglesa se torna más angustiante: mientras la voz poética de “Comment dire” puede existir fuera de los referentes textuales, aunque su existencia sea un continuo “querer ser”, una modulación del deseo por cobrar sentido, la voz que habita “What is the Word” depende de *parecer significar* como requisito indispensable de su existencia, aunque ella misma no lo desee.

En su *Guía crítica de la poesía de Samuel Beckett*, libro importante para los estudios beckettianos en México, Pablo Sigg dedica estas palabras a la meditación sobre “What is the Word / Comment dire:”

Paradójicamente, el poema de ningún modo es conclusivo, sino por el contrario, implica la mayor interrogación que Beckett se formulara respecto a la escritura y acerca de la condición humana en sí. [...] En “Comment dire” las palabras se articulan, como si presenciásemos la muerte o el nacimiento del lenguaje. [...] Beckett llevó la expresión verbal a su límite; ese límite es a la vez su comienzo. De esta forma, “Comment dire”, más que cerrar un círculo, abre otro mucho mayor (182).

Ese “límite que es al mismo tiempo la muerte y el comienzo del lenguaje” que Sigg observa en su nota a la versión francesa puede ser mejor experimentado al

comparar lo que dicen las secciones finales tanto del texto inglés como del francés. Cuando, en la versión inglesa, Beckett dice “folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there/what—/what is the word—/what is the word” (49-53), es notorio el peso que el poema da al concepto de “espacio”; como en toda esta versión, la palabra se indica como *borrosa*, como *lejana* y como *allá*: ese *allá* acaso sea el límite del lenguaje que tanto preocupaba a Beckett, eso de la experiencia que el escritor nunca podrá transmitir desde el lenguaje material en que desarrolla su arte. En cambio, en la versión francesa tenemos “folie que d’y vouloir croire entrevoir quoi—/quoi—/comment dire—/comment dire” (49-52); aquí se observa también, aunque de manera muy distinta, una referencia espacial. Sin embargo, esta no es una referencia material como el “lejos” de la versión inglesa, sino que se convierte en un “creer”, “creer entrever”, “querer creer entrever” en el que no hay referencia a una “palabra” material, sino a un “decir” que está dentro del sujeto lírico y que este tampoco puede alcanzar. Por lo tanto, atendiendo a esta revisión, la diferencia entre ambas versiones sería que la inglesa busca alcanzar “las palabras”, “cómo se dice”: palabras que existen, que tienen sustancia; en cambio, la francesa busca “cómo decir”, cómo articular “algo” que no encuentra sustancia en forma de palabras, sino que sólo habita en el silencio que anuncia, como dice Sigg, tanto lo anterior como lo posterior al lenguaje.

En el carácter indefinido del texto, y en la forma en que usa el recurso de la repetición como motivo esencial de su estructura, puede verse cómo los dos textos cohabitan el tema de la ausencia partiendo de aproximaciones diferentes, sea donde se puede ver más claramente cómo Beckett logra abrir su poema a lecturas más variadas por medio de la comparación entre textos. Cuando nos

encontramos con estas diferencias, construimos un texto que sobrepasa las fronteras liminales que se buscan estrechar mediante una traducción usual: una resonancia dialógica entre dos idiomas. Así, pues, el poeta irlandés ofrece una exploración de la misma unidad conceptual, de la misma construcción (el lenguaje en sí mismo) a partir de diferentes miradas: la de la comunicación, la del “querer decir” que se muestra a través del “idioma de exilio” (Knowlson 247) en que escogió desarrollar su obra literaria más célebre, y la del lenguaje aislado, de la apariencia, de la materialidad, a través de su lengua inglesa de nacimiento.

Considerar estas diferencias entre cada texto, y la medida en la que cada lenguaje corresponde a las necesidades de Beckett para cada versión, ayuda a pensar en cómo esa separación de textos, esa polaridad, sirve a las posibilidades de lectura que el conjunto ofrece. Si el lector es capaz de decodificar ambos poemas en los lenguajes en que están escritos, será capaz de ejecutar el juego que generan como sistema bipartita de significación. A partir de esta noción, vale la pena considerar la manera en que Beckett, de acuerdo con la primera parte de esta tesis, se circunscribe dentro de las estrategias del lirismo. Si, como he dicho al inicio de este ensayo, la poesía de Beckett parte de un lenguaje despojado de adornos, autorreferencial, donde el “sentido” (o su ausencia) y el lenguaje en sí son la misma operación, ¿de qué maneras es posible entender el “contenido” que se recibe del poema, la unidad conceptual, dentro del sistema de valores interpretativos que posee cualquier lector?

El poema, el lenguaje y el cerebro

En su libro *Yo soy un extraño bucle*, Douglas Hofstadter genera un argumento para asemejar su teoría analógica del conocimiento — expresada en libros como *Gödel, Escher, Bach* y *Surfaces & Essences*, incluidos en la bibliografía de este texto — con el carácter de la traducción. Según su investigación, el lenguaje humano se caracteriza por ser “arbitrariamente extensible”, generándose a partir de construcciones de parentesco, empezando por las más básicas (“padre”, “madre”, “perro”, el nombre propio, etcétera) y adquiriendo eventualmente un repertorio más amplio que va construyendo sobre sí mismo, es decir, sobre las relaciones que se encuentran entre las palabras que vamos conociendo. Cito:

En el cerebro de los humanos los conceptos adquirieron la propiedad de poder ser combinados con otros conceptos, formando “paquetes” más grandes, y esos paquetes, a su vez, podían convertirse en nuevos conceptos en sí mismos. En otras palabras, los conceptos podían ser anidados jerárquicamente unos dentro de otros, y ese anidamiento podía crecer arbitrariamente (Hofstadter 2007, 115).

En este texto, Hofstadter ilustra el carácter “acumulativo” del lenguaje humano, contrario al lenguaje “económico” de los animales (quienes, según Hofstadter, también producen una forma de “lenguaje” [40]) en tanto a que ellos expresan necesidades y pulsiones: formas de comunicación simples, donde no cabe la “acumulación jerárquica”⁷ que caracteriza a la generación humana de conceptos. Esta particularidad hace que el humano sea una “máquina representacional universal” (323) capaz de abstraer lingüísticamente cualquier cosa que pueda *asir*

⁷ Esta “acumulación jerárquica” de la que los humanos somos capaces es tratada por Malabou como la diferencia entre el “Ser sináptico” (aquél que “cubre el conjunto de mecanismos cerebrales que de manera continua e inconsciente mantienen al cuerpo estable para la supervivencia” (2008:58)) y la “Conciencia”, que equivaldría a la categorización universal que menciona Hofstadter (2008:60).

verbalmente; gracias a este acto de abstracción son posibles la retórica, las cartas de amor, las discusiones, los idiomas y la poesía.⁸

Esta habilidad, propia del cerebro humano, para construir lenguaje sobre el lenguaje mismo, también nos podría ofrecer *decir* la ausencia, generar un sistema de significación para lo que no *está*, para lo que no *es*, para la incertidumbre que Beckett busca enunciar en toda su obra, y particularmente en “What is the Word/Comment dire”. Usando las palabras de Hofstadter, cada versión del poema es un “paquete” que aparenta contener el mismo enunciado (la “unidad conceptual”) en dos lenguas distintas. Como los recursos de cada lengua, sus construcciones semánticas y la carga que se impone a las palabras, son diferentes, el enunciado que busca transmitirse se vuelve distinto cada vez: no hay un “mismo” poema en dos lenguas diferentes, sino dos iteraciones distintas de una “intención” que es atravesada y modulada por las cargas de la lengua, de las formas que se pueden observar en el análisis realizado en la sección precedente a ésta. Cada uno de estos “paquetes”, al ser afectado por las cargas del idioma, resulta en un objeto lingüístico diferente.

El texto literario no está cruzado solamente por las circunstancias de su autor y de su lenguaje. Estos dos “paquetes” de contenidos paralelos que construyó Beckett existen para ser “abiertos” por sus lectores; el lector es el espacio donde el poema cobra sentido, donde el intercambio de la “unidad conceptual” construida por Beckett ocurre y se perpetúa. Si consideramos esto,

⁸ Para entender esto, es importante considerar también las ideas de Malabou en su ensayo “Plasticity’s Fields of Action”, donde ofrece la idea de “Plasticidad moduladora”, según la cual el cerebro (la plasticidad) está en un proceso de cambio y acumulación constante, debido a su perpetua acumulación de palabras y conceptos (2008:21).

“What is the Word/Comment dire” ofrece tres alternativas de lectura *in principio*: puede leerse solamente a partir de la versión inglesa, solamente a partir de la versión francesa o, como en la lectura que ofrecí en el segmento anterior de esta tesis, de manera analógica. Estas tres maneras son multiplicadas por las prerrogativas contextuales (conocimiento amplio o básico de la obra beckettiana, información previa, expectativas generadas por el impulso lector o crítico) debido a las cuales es posible que el texto adquiriera tantas formas potenciales de lectura como permite la “acumulación jerárquica” en el lenguaje que presenta.

Capítulo 2

Construcción de significado y construcción de exterioridad

El poema, el lenguaje y la plasticidad

La forma en que ocurre el lenguaje, la forma en que es posible interpretar un texto, ponerse en una circunstancia o simplemente “entender” algo no sólo depende del contexto en que nosotros, sujetos productores de lenguaje, nos encontramos. El lugar donde acaece el lenguaje es el cerebro, específicamente aquello que Catherine Malabou llama “plasticidad,” y que define de la siguiente manera:

In mechanics, a material is called plastic if it cannot return to its initial form after undergoing a deformation. “Plastic” in this sense is opposed to “elastic.” Plastic material retains an imprint and thereby resists endless polymorphism [...] According to this first limit or semantic extreme, plasticity, though not altogether assimilable to rigidity, marks a certain determination of form and imposes a restriction on the capacity for deformation, re—formation or explosion [...] The second limit on the range of the concept of plasticity is marked, inversely, by an “open” or unrestrained definition. According to this second limit, plasticity designates a much more effective transformative ability. This involves, not an infinite modifiability —we have not yet come back around to polymorphism—but a possibility of displacing or transforming the mark or the imprint, of changing determination in some way (2008: 15)⁹.

⁹ Si bien en este ejemplo Malabou hace una equivalencia entre “plasticidad” y “cerebro”, según la cual podríamos considerar a la plasticidad como “lo que hace posible el pensamiento”, este mismo concepto sirve en otras partes de su obra como actualización del “ser” en términos hegelianos-fenomenológicos (Véase en Malabou 2013: 48). Considerando las dos posiciones, Malabou concluye que la plasticidad es “una estructura de transformación y destrucción de la presencia y el presente” (2010:9) desde la cual se supone la subjetividad.

La formación analógica del lenguaje que vislumbra Hofstadter, y de la que he hablado en el capítulo anterior, es un ejemplo de cómo funciona la plasticidad de acuerdo con el segundo límite conceptual que plantea Malabou: el lenguaje es un acontecimiento que sucede en la plasticidad, que va progresando y transformándose de acuerdo con el acontecer del sujeto, de las cosas que marcan su experiencia. En tanto a que el lenguaje sucede desde la plasticidad, no hay dos acontecimientos del lenguaje idénticos. Uno podría decir, entonces, que las interacciones a partir del lenguaje – y dentro del lenguaje mismo, como sistema de analogías– están constantemente marcadas por la diferencia¹⁰.

Considerando lo anterior, “What is the Word/Comment dire” es un conjunto de textos líricos donde se representa un par de plasticidades que buscan asir un “concepto”, algo que quieren comunicar pero cuya aprehensión resulta imposible. Los medios por los cuales intentan hacer esta operación, y la forma misma en que definen aquello que buscan asir, sin embargo, son distintos. Además de estar en diferentes idiomas, los poemas aluden textualmente a formas diferentes de reconocer –“desear *creer* entrever”, en el caso francés, y “necesitar *hacer como que se entrevé*” en el inglés— lo que se busca. La distancia importante entre desear y necesitar, entre creer y aparentar, es lo que otorga a los dos textos sus caracteres polares.

Este juego analógico del lenguaje, este conjunto de plasticidades imaginadas cuyos significados al mismo tiempo se hacen complementarios y

¹⁰ Aquí uso “diferencia” en el sentido que le otorga Malabou en el ensayo ya citado; para considerar bien este término, cabe recordar las palabras de Jacques Derrida: “Los elementos de la significación no funcionan debido a la fuerza compacta de ciertos núcleos, sino por la red de oposiciones que les distinguen y generan comunicación unas con otras” (45).

diferentes, se hace más profundo una vez que se integra al lector (plasticidad que recibe la información en los textos e interpreta el poema de acuerdo con el sistema analógico del lenguaje que habita) en el sistema. En tanto a esto, entonces, cualquier ocasión de lectura del texto, cualquier plasticidad que se acerque a él, encontrará algo diferente (un matiz, una referencia) en su lectura del texto. Con el propósito de indagar sobre esto, convoqué a tres personas con diferentes aproximaciones al texto y capaces de leerlo en idiomas diferentes¹¹.

El que llamaré lector A leyó exclusivamente “What is the Word”, el texto en inglés, sin amplio conocimiento de herramientas literarias y sin mucha referencia a la obra de Beckett. El lector B, en su lugar, leyó “Comment dire” de manera aislada, y con cierta referencia a la obra de Beckett desde su trabajo como dramaturgo, aunque sin información suficiente para generar una lectura crítica desde una perspectiva literaria tradicional. El lector C hizo una operación de doble lectura, aproximándose al texto en inglés y francés, en posesión de información contextual suficiente para hacer una lectura crítica en los cánones de los estudios literarios. Al acercarme a estos tres sujetos no he tenido la intención de hacer una muestra representativa de las posibilidades de lectura que ofrece el texto beckettiano, sino apenas he querido acercarme a las posibilidades de correlación, de correspondencia y de discrepancia, que ofrece la lectura de un mismo texto a partir de tres experiencias diferentes de lectura, moduladas por el hecho de que los lectores provienen de diferentes enfoques disciplinarios y experiencias que les hacen leer el texto de maneras distintas.

¹¹ Los cuestionarios originales que se produjeron en este ejercicio quedan anexos al final de este trabajo.

Tres cerebros, tres lecturas del poema

Empiezo mi procedimiento por exponer la circunstancia de los lectores que no tuvieron acceso a la interpretación bilingüe. Al contactar con "What is the Word", el lector A no posee la atención referencial que despierta la lectura analógica, siendo que no conoce el referente del texto francés; asimismo, aunque tiene "alguna idea" de quién fue Beckett y "posiblemente" lo haya leído (como se indica en el anexo B.1), no tiene suficiente conocimiento contextual para construir un paralelismo entre la identidad del autor y su biografía.¹² Entonces, si nos referimos a la lectura de A, el poema que nuestro lector supuesto encuentra está suspendido en la abstracción: quizás sea una meditación sobre el lenguaje—en—sí, quizás un discurso sobre la memoria. Como en cualquier acto de interpretación, su recepción del poema está decidida completamente por decisiones arbitrarias. Consideradas estas condiciones de su lectura, pues, es preciso revisar sus respuestas al texto. A la pregunta ¿De qué consideras que trata este poema?, el lector responde: "De la búsqueda de palabras del poeta para crear un poema." Refiere, entonces, a la poesía en el sentido mismo de la poesía: a un poema que habla sobre la situación de quien lo escribe; a la pregunta ¿Qué sensación o efecto consideras que esta lectura te produjo?, responde "Como armar un rompecabezas o resolver un problema."

Ahora es importante recordar que el Lector B, quien lee el texto exclusivamente en francés, posee alguna información contextual sobre Beckett,

¹² Hofstadter habla de cómo un acto del lenguaje es necesariamente analógico: en tanto que nuestra interpretación de un signo depende de la contextualidad en que lo entendemos, nuestra forma de significar está siempre limitada a la contingencia con otros signos (Hofstadter 55-58). Este razonamiento recuerda al que hace Malabou en "You are your Synapses": "The brain is constituted by representations of representations, by re-modifications that we're not conscious about" (2008:66).

aunque no lo considera desde una perspectiva crítica. Piensa el texto de manera sincrónica con el autor, recuerda que Beckett sufría de afasia en 1989 (Knowlson 429) y era, por tanto, subyugado por una inhabilidad material para recordar palabras y conceptos. Por lo tanto, su lectura no se enfoca en la operación lectora desde una perspectiva abstracta como la de A: bien podría virar hacia el *pathos*, el reconocimiento de una angustia que se expresa en el poema, como expresa en su respuesta del anexo B.2: al preguntarle qué sensación o efecto le produjo la lectura del poema, afirma “Angustia, por reconocer mis temores personales en las expresiones de Beckett”.

La característica principal de "What is the Word" como poema lírico es esta no—exclusividad de sentido: la voz poética que busca asir una ausencia permite que existan aproximaciones diferentes a esta unidad conceptual: aunque podemos *imaginar* diversas formas de la experiencia de lectura, no podemos *experimentarlas* de primera mano, ya que nuestro contexto siempre es distinto. La operación del Lector C, mientras tanto, constituye una mezcla de la experiencia del Lector B con el bilingüismo que le permite acceder al conjunto textual completo, creando un texto que se nutre de las posibilidades de ambos idiomas, llegando a conclusiones como la que estoy trabajando en este texto: “aunque en una primera lectura el poema parece ser una traducción simple, hay diferencias sutiles que surgen cuando este se lee de manera atenta” (Anexo B. III). La interrelación entre estas tres lecturas supone, entonces, un espectro de posibilidad en el que coexisten las lecturas de cada autor, y que están moduladas por los límites del lenguaje abstracto que maneja el lector A, la condición personal de Beckett que considera el lector B y el carácter formal en que se enfoca el lector C.

Observar cómo estas tres lecturas hechas por personas en contextos sumamente diferentes inciden en la interpretación del texto permite una forma más amplia de conocer las posibilidades del texto beckettiano que la que tendría al ponderar solamente herramientas teóricas. Tomar "What is the Word/Comment dire" desde esta perspectiva más amplia permite una lectura del poema como un objeto con el cual se establece un acto de comunicación más profundo que la noción usual de "decodificar". Si en un texto que se orienta a la "representación", como una narración o una obra teatral, la costumbre nos exige buscar un "contenido" en forma de argumento, de personajes, o de generación de un mundo imaginario, en un texto lírico el "contenido" se vuelve "concepto"; la creación de tal concepto depende de una especie de empatía, de cercanía con esa plasticidad imaginada que se comunica en el poema, mediante la cual lector y texto establecen conexión. Esa empatía, ese mimetizarse con el "yo" que transpira en el texto, consiste en un efecto que probablemente Hofstadter llamaría "bucle autorrepresentacional", es decir, en el que una entidad que produce lenguaje reflexiona sobre ella misma: Jacques Derrida llama esta posibilidad de la conciencia para refractarse en sí misma "autoafección." Malabou define la "autoafección" según Derrida como "a kind of touch: an autoaffected subject is a subject that solicits itself, calls and answers itself, as if there were two persons in one. The traditional concepts of consciousness, or the "soul", essential to the definition of subjectivity, are structured as a two—sided instance, one that acts or speaks, the other that receives or listens" (2013:40).

Algo muy importante de esta cita de Malabou está en su decir que la autoafección sucede cuando un sujeto se comporta "como si hubiera dos personas

en una sola.” Si bien la autoafección representa la posibilidad de que un ente se encuentre consigo mismo, se reconozca como tal, también representa un peligro que tanto Hofstadter como Malabou y Derrida reconocen: pensar la “autoafección” y la “interioridad” como esenciales e inmanentes al ser humano permite la creación de jerarquías ficcionales. Dice Derrida: “If we assume the ‘interiority’ of psychic acts, isn’t it necessary, from the outset, that visibility, being exposed to the outside, the appresentative detour, the intrusion of the other, and so forth, be already at work?” (2000:180)¹³, y Malabou apunta “Derrida does not criticize this notion (la autoafección) for itself: he states that it is not originary, that the self doesn’t exist before the movement of heteroaffection¹⁴” (2013:43). Sobre esta dualidad de procesos, el de la heteroafección (donde un ser reconoce al *otro* como *otro*) y el de autoafección que ya he explicado, es que existe el engranaje de un poema lírico. Cuando nos reflejamos en el texto y nos comunicamos con esa otra plasticidad que existe en el poema (heteroafección), podemos escoger apropiarnos la experiencia que el poema articula, y habitarlos por un momento en ella (autoafección). Estar en el poema lírico es, entonces, estar a solas dentro la experiencia de “otro”.

Al tomar esto en cuenta, observo que los lectores A, B y C han creado,

¹³ El trabajo de Derrida sobre la autoafección está presente de cierto modo en toda la obra del filósofo francés, empezando desde su crítica a Lévinas en el ensayo “Violence et Métaphysique”, en *L’écriture et la différence*, pero encuentra su mayor elaboración hasta *Le toucher*. Jean-Luc Nancy, del año 2000, en donde Derrida discute el trabajo de Nancy sobre la relación carnal, la representación de la misma y el concepto de erotismo que se encuentra en los dos volúmenes de *Corpus*.

¹⁴ El origen de la idea de “afecto” o “afección” se encuentra, de acuerdo con Malabou, tanto en la *Ética* de Spinoza como en el *Tratado de las pasiones del alma* de Descartes (2013: 4). Según la recuperación derridiana del concepto, “Descartes es el pensador puro de la autoafección, mientras que Spinoza anticipa la visión de una subjetividad que no preexiste a sus afectos, sino que es, por el contrario, constituida por ellos.” (2013:6) Esto último sería la base del movimiento base del afecto, es decir, la heteroafección.

desde sus perspectivas y herramientas personales, tres posibilidades distintas de “entender” los poemas, ya sea entablando una comunicación a partir de lo abstracto (A), una indagación personal (B) y una lectura del texto para el texto mismo, donde el acto de “ponerse en el lugar del poema” queda sustituido por la percepción de crítica literaria (C). Cada uno de ellos ha habitado el texto mediante una serie de decisiones autosuficientes que se encuentran respaldadas por el contexto que viven, por la condición de sus plasticidades, y esas lecturas también desvelan el juego de diferencias que permite el texto: la circunstancia de cada uno es también la posibilidad que existe en el sistema más complejo de lectura de los poemas, ya que así como los tres lectores se encuentran con los textos, los textos mismos existen dentro de una estructura paralela, de un equilibrio donde están refractándose y asimilándose, haciendo un ejercicio de lectura, perpetuamente. “Comment dire/What is the Word” es un conjunto textual que existe en el estado intermedio de dos lenguajes, como una especie de operación autoafectiva que se encuentra, en últimas consecuencias, con que no es tal: lo que parece “propio” de un poema es en el otro diferente, y las diferencias y similitudes se entrelazan de manera que no existe algo definitivo: todo es heteroafcción.

Esa misma operación, la puesta en abismo de identidades textuales frente a sí mismas, está presente en otras partes de la obra beckettiana. Hay que recordar, por ejemplo, a los personajes inmóviles de la trilogía de novelas, siempre apelando al lector indirectamente desde su estado de postración absoluta, o a las tres cabezas de *Play*, que cuentan su historia al espectador traslapándose, sintiendo una urgencia terrible por la que el escucha no puede entender lo que se dice. La división que existe entre “tú” y “yo”, la posibilidad de reflejarse en el otro

(como diría Derrida) es lo que obsesiona a Beckett: el espacio ineluctable, imposible de atravesar, donde se encuentran y mezclan las estructuras del lenguaje con la plasticidad del sujeto que lee, es la demarcación del trabajo beckettiano. Esta preocupación está presente también en las indagaciones teóricas de Hofstadter:

Somos capaces de ser otras personas, aunque se trate de una “versión reducida” del acto de ser, aunque la forma en que ejercemos ese acto se halle muy lejos de la riqueza y profundidad con la que esas personas son ellas mismas. [...] En nuestro cerebro sólo se aloja un “yo” primario. Si hubiese varias identidades de primer nivel en nuestro cerebro, que se disputaran unas a otras la primacía, el significado de la palabra “yo” estaría a predisposición de cualquiera de ellas (Hofstadter 2008, 323)

Hofstadter, entonces, indica que el “yo” que genera analogías desde la plasticidad, aquello que llamamos “conciencia”, es siempre una figura centralizada en un nivel básico; este puede ser enunciado en lo que para Derrida y Malabou sería el nivel de “Autoafección”, donde se generan las representaciones de representaciones, los imperativos interiores que se proyectan al mundo (y que solamente tienen sentido debido a la existencia de un mundo—afuera, de una “heteroafección”). Este nivel de conciencia, la identidad, es personal e intransmisible: es la experiencia que sólo puede ser vivida individualmente. A, B y C, los lectores que ya mencioné, representan diferentes condiciones en las que esta experiencia personal puede gestarse: mientras A profiere una experiencia abstracta de lectura, donde el poema aislado habla de la creación de un poema, B identifica directamente a la voz emisora con Beckett, y su lectura corresponde a una relación emocional con la tragedia personal del escritor; C prefiere conjuntar el “original” y la “traducción” en un mismo aparato productor de sentido, y considera

el poema como un experimento filosófico. Tomando estas lecturas, puedo decir que para cada lector corresponde una misma serie de estímulos, una misma “unidad conceptual” que se transforma dependiendo de condiciones privadas: al lector A corresponde una lectura “formal” y abstracta, al lector B corresponde una lectura desde su relación personal con una idea de Beckett y al lector C corresponde una lectura desde el prisma académico, pero cada una de estas lecturas es respuesta a la experiencia del texto, y genera un campo de interpretaciones heteroafectivas desde las cuales el texto se puede leer: no es que diga “nada”, sino que ofrece diferentes significados de acuerdo con diferentes experiencias.

El encuentro con esta posibilidad, la de la significación mutable, permite acercarnos a la complejidad del fenómeno lingüístico desde varias perspectivas. Hofstadter —desde una praxis neurocientífica— considera, como ya he dicho, que el pensamiento se origina a partir un sistema de analogías, donde los conceptos se producen no desde la *fijeza*, sino desde la *contingencia*; por lo tanto, todo lo que podemos nombrar existe en relación *con* y a partir *de* un conjunto más amplio de significados (“paquetes” [155]) que son el discurso constituido de manera extensa. Cada palabra requiere de otras palabras para cobrar sentido: el signo sólo existe en proximidad a un sistema de significación¹⁵. Derrida lleva esta intuición a un lugar más profundo; para él, toda estructura de significación en cualquier nivel —toda producción sociocultural— depende de una suerte de

¹⁵ Este enunciado que refiere a la obra de Hofstadter tiene una conexión importante con la crítica que Derrida hace a la antropología y a la lingüística tradicionales en “L’estructure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, de *L’écriture et la différence*, y en “La différance”, donde dice: “Les éléments de la signification fonctionnent non par la forcé compacte de noyaux mais par le réseau des oppositions qui les distinguent et les rapportent les uns aux autres. « Arbitraire et différentiel », dit Saussure, « sont deux qualités corrélatives » (1972 : 11).

proceso analógico, uno en que cada concepto se define a partir de la diferencia.

Cito:

Le signe [...] se met á la place de la chose même, de la chose présente, « chose » valant ici aussi bien pour le sens que pour le réfèrent. Le signe représente le présent en son absence. [...] Quand nous ne pouvons prendre ou montrer la chose, disons le présent, l'étant—présent, quand le présent ne se présente pas, nous signifions, nous passons par le détour du signe. Nous prenons ou donnons un signe. Nous faisons signe. Le signe serait donc la présence différée¹⁶ (Derrida 1972: 43).

Con “la presencia diferida”, Derrida se refiere a que no existe una sola vía de generación que lleve del “signo” al “concepto”. Cuando significamos, siempre significamos parcialmente: nuestra selección de palabras, nuestra forma de acomodarlas, tienen siempre que ver con otros factores que están *alrededor* —en la construcción del pensamiento, en nuestras vidas personales, en la cultura, etcétera— y que afectan nuestra forma de interpretar el mundo. Para hablar de esta escisión, de este continuo aplazamiento y desplazamiento de los significados, Derrida usa el término *Differánce*.

Alteridad y sentido

Tanto Hofstadter como Derrida coinciden en observar el lenguaje como una construcción autorreferencial basada en el intercambio analógico de elementos — *conceptos* para el primero y *signos* para el segundo— los cuales no cobran sentido a partir de ellos mismos, sino al emplearse en un conjunto extendido. La gran diferencia entre ambas aproximaciones radica en la idea de “presencia” que manejan. Para Derrida, la idea misma de “presencia” es una ficción que se debe al

¹⁶ “La Differánce” en *Marges de la Philosophie*. París : Éditions de Minuit, 1972.

carácter impositivo del acto representacional: no es, entonces, que una “presencia” o un “centro organizador” tenga que existir sobre toda idea; en realidad, este “centro” es una creación del “pensamiento de la estructura” (1968: 404), y funciona para otorgarle una apariencia de “totalidad”, o de “sentido”. Como dice en su ensayo “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”:

[...] Pour une pensée classique de la structure, le centre peut être dit, paradoxalement, dans la structure et hors de la structure. Il est au centre de la totalité et pourtant, puisque le centre ne lui appartient pas, la totalité a son centre ailleurs. Le centre n'est pas le centre. [...] Le concept de structure centrée est en effet le concept d'un jeu fondé, constitué depuis une immobilité fondatrice et une certitude rassurante, elle—même soustraite au jeu (Derrida 1968: 410).

Para Hofstadter y Malabou, la construcción del discurso acontece en la recepción individual, en la plasticidad o el cerebro. Esto no quiere decir que el lenguaje tenga un “centro” o una “esencia” precisamente, sino que el “centro” del lenguaje es básicamente el de una operación: la que ordena los estímulos cerebrales que dan forma a los procesos de construcción y articulación de ideas¹⁷. Como toda máquina, el ser humano tiene un centro de operaciones, un lugar donde se ordenan las cosas. Como se puede ver en Malabou, el centro de esta “máquina representacional” es una operación que, si bien está en el cuerpo, no está propiamente circunscrita a la materialidad: es aquello que sucede en la plasticidad,

¹⁷ Cualquier pensamiento [...] es una analogía, pues implica reconocer algo como una variedad de alguna otra cosa. En este sentido, cada vez que escribo “del mismo modo” o “por el contrario” hay una analogía implícita, y cada vez que elijo una palabra o frase, estoy haciendo una analogía con algo que forma parte de mi bagaje existencial. La clave está en que todas y cada una de las ideas verdaderas (en una construcción argumentativa) podrían ser listadas en el apartado “analogías” (Hofstadter 2008: 20).

la “imposible posibilidad de escribir la presencia” (Malabou 2010:11) desde la cual se piensa el ser, y cuyo “centro” u “origen” está en reconfiguración constante, en *Differánce*, de acuerdo con el acontecer de las plasticidades.

Esto es relevante para mi argumento porque me ayudará a proceder cuidadosamente sobre mi hipótesis principal –que “What is the Word/Comment dire” es un poema lírico que ejemplifica en su propia construcción el acto de lectura— sin dejar de lado puntos en los dos sustratos principales de mi lectura: la neurociencia y la deconstrucción. Si para Derrida, el “centro” de la representación es una paradoja incrustada por la voluntad de ordenar (“un juego [...] constituido a partir de una inmovilidad fundacional y de una incertidumbre acogedora...”) y para Malabou el pensamiento esta “centralizado” en la plasticidad, cumpliendo una operación que sólo funciona a partir de sustituciones, ¿no podríamos decir que el efecto de refracción del signo (*Differánce*) en Derrida sugiere una operación similar al proceso analógico de la cognición? Al observar estos procesos, se puede distinguir una distancia importante entre ambos conceptos al considerar que la *Differánce* sucede en el nivel de la construcción misma del discurso, como una “presencia diferida” que conlleva la inestabilidad, la “imposibilidad de fijar una presencia” (Derrida 1972:56) más que en simulacros, en marcas (*traces*); en cambio, el discurso de la analogía en la ciencia cognitiva empieza y termina en los procesos cerebrales, que si bien tienen como resultado la percepción entera de la “realidad”, están acotados en una base fisiológica. A pesar de la diferencia de aproximación entre ambos discursos, filosófico y científico, Derrida y Hofstadter llegan a algunas conclusiones similares: la idea de la analogía como aparato base del pensamiento, así como la idea de que el ejercicio de pensar es un

aplazamiento y desplazamiento de significados que se entrecortan y entrelazan, parten de una misma operación: que el presente, el “acontecimiento” o la “cosa”, no puede circunscribirse o “entenderse” en términos exclusivos, sino que requiere de la existencia de otras descripciones, de otros “acontecimientos” con los que entablar el proceso de la diferencia.

Ahora bien, es importante recalcar que el proceso de construcción analógica del pensamiento no es una “propiedad” de la plasticidad; es decir, que el cerebro no “produce” orgánicamente la *Differánce* como si fuera una especie de movimiento biológico: para que la plasticidad pueda generarse, para que haya “autoafección”, como ya he escrito, es necesario que existan operaciones ajenas, plasticidades por las que el sujeto existe dentro de sí mismo a condición de que haya un “otro” en el cual reflejarse. Como dice Malabou: “La plasticidad hace posible la aparición o formación de una alteridad aun cuando el otro está ausente. “La plasticidad es la forma de alteridad sin trascendencia.” (2010: 66)¹⁸ Esta condición para que el “yo” se defina a partir de la existencia de un “otro” es uno de los temas más importantes de la filosofía del Siglo XX, y Malabou lo interpreta a partir del concepto que Emmanuel Lévinas denomina “Exterioridad”. De acuerdo con la interpretación que hace Malabou, Lévinas considera que “el encuentro con el otro, la respuesta a la actividad moral, siempre tendría que ocurrir “en otra

¹⁸ Otra diferencia importante entre la filosofía de Derrida y los acercamientos tanto de Malabou como de Hofstadter radica en las ideas de “impropiedad” y “propiedad”. Donde Derrida se preocupa principalmente por desmontar un sistema de pensamiento y observar sus paradojas, evitando siempre relaciones dialécticas que conlleven a la generación de aún otro “sentido” impostado, Malabou se pregunta cómo este sistema de pensamiento incide en el “yo” (en el cuerpo, en la plasticidad) y cómo ese “yo” alcanza a definirse en relación con la “otredad” en una especie de relación dialéctica. Hofstadter, en cambio, se preocupa por la posición del “yo” dentro de un sistema más amplio, y más que abundar sobre las implicaciones del “sujeto” en un sistema se limita a estudiar los procesos que colaboran en su construcción.

parte”, a tal grado que cualquier movimiento del encuentro con el otro en general, llamado por Lévinas “metafísica”, es un movimiento hacia “otra parte” (2010:66).

Para Lévinas, la “Exterioridad” sería la máxima expresión de un “encuentro con la identidad del Yo-mismo” (27) que se entiende como “Una puesta en cuestión del “Yo” que no puede hacerse dentro de la espontaneidad egoísta del “Yo”, sino desde el Otro” (33). En esta forma de pensamiento, entonces, se refleja la posibilidad de que el “Yo”, las propiedades de una plasticidad particular que interpreta al mundo, deje de considerar el espacio que ocupa, su propio “ser”, como el lugar donde comienza el pensamiento. Es, pues, el movimiento de la “autoafección” a la “heteroafección”, el lugar donde “Yo” deja de ser la prerrogativa inicial del pensamiento para convertirse en “Nosotros.” La serie de modulaciones que otorgamos al texto, la manera en que interpretamos, está supeditada a las condiciones en que “Yo” lee. Si “Yo” entiende el texto de esta u otra manera, la interpretación cambiará.

A lo largo de estos últimos dos segmentos, he decidido recorrer precisiones teóricas que permitieran vislumbrar de manera más clara las maneras en que los fenómenos de la analogía como proceso mental y la *Differánce* se manifiestan en la construcción de “What is the Word/Comment dire”. En este proceso, me he encontrado con la pregunta de cómo A, B y C, las tres posibles que ofrecí en el segmento anterior y que abren un panorama del texto, se correlacionan entre ellas; si el poema en inglés y el poema en francés son un par de fronteras que interactúan de maneras distintas, las posibilidades de lectura son los puentes que las entrelazan y, al mismo tiempo, sugieren el planteamiento “central”: la ausencia, la inenunciabilidad que es el corazón del proyecto beckettiano. Tomando esto en

cuenta, la pregunta que da origen a este texto (¿qué sucede en el cerebro, y en el texto mismo como sistema interpretativo, cuando leemos "What is the Word/Comment dire"?) no puede ser respondida solamente desde las interrelaciones dentro de la maquinaria que integra "Comment dire/What is the Word" (los poemas mismos y las condiciones contextuales en las que circundan), sino por la forma en que las mismas posibilidades de lectura se conectan entre ellas, coexisten; no es "¿qué podemos reflejar en el poema dependiendo del lenguaje en que se lea?", sino "¿qué podemos reflejar en el poema cuando este se lleva al espectro más amplio del entendimiento como actividad cognitiva?".

La operación planteada hasta aquí corresponde a dos extremos: el de la configuración del lenguaje en sí mismo, y el de la identificación de una plasticidad "orgánica" con otra que se configura desde el texto. Aquello que queda en el centro de estos extremos, como también sucede en la lectura analógica del poema, en la cual los significados que cambian durante la traducción enuncian diferentes fronteras de la misma conceptualidad, ya no es propiamente un "significado" o un "concepto" firme, sino la sugerencia de varios conceptos que pueden tomarse en cuenta dependiendo del número de factores que he revisado en estas páginas. Lo que se hace al leer el poema, y lo que hace el poema mismo al estar en su posición entre dos lenguajes, entonces, puede interpretarse como un impulso a la "exterioridad" levinasiana: un efecto textual que obliga al "Yo" a salirse de su egoísmo y asumirse, al menos por un instante, como parte de una experiencia "Otra" que es la experiencia poética. Este impulso puede ser leído bajo el término "potencialidad" (*dynamis*), como la enuncia el filósofo italiano Giorgio Agamben. Este término, extraído de Aristóteles, representa a lo que se

define en un estado intermedio:

Ser potencial significa ser la carencia misma del ser, ser en relación con la incapacidad propia, y sólo de esta manera lo que es potencial se define como tal. Puede ser porque está en relación con su propio no—ser. En la potencialidad, la sensación está en relación con la anestesia, el conocimiento con la ignorancia, la visión con la oscuridad (182).

Para atender a esta cita de Agamben, es importante considerar su origen como relectura del pensamiento aristotélico. Siendo que Aristóteles habla en términos de “las cosas” (de lo contingente, o de la apariencia de lo contingente que Derrida se enfoca en desmontar), esta cita puede sonar en un primer momento fuera de lugar: en ella se ofrece una posibilidad de que las “cosas” se definan no sólo por su “poder ser”, sino también por la irresolución, o el opuesto, de ese mismo aspecto (“La sensación está en relación con la anestesia”, etc.). Al poner en estos términos la teoría aristotélica, Agamben interrumpe la base misma del pensamiento materialista: la idea de la “cosa” o de la “sustancia” como la razón principal de la existencia¹⁹. La “potencialidad” en estos términos, entonces, implica

¹⁹ La intención de Agamben de “deconstruir” o “descentrar” el pensamiento aristotélico puede ser vista más claramente en el ensayo “The Thing Itself”, también incluido en *Potentialities* y dedicado a Derrida, donde se discute el carácter “presuposicional y cosificador” (33) del planteamiento clásico del lenguaje como una herramienta estructural de la “tradición” (“logocentrismo” en Derrida) para mantener su estabilidad. “The presuppositional structure of language is the very structure of tradition; we presuppose, pass on, and thereby betray the thing itself in language, so that language may *speak* about something. The effacement of the thing itself is the sole foundation on which it is possible for something like a tradition to be constituted” (35). Para Agamben, entonces, la operación de la “tradición” es desplazar al lenguaje como “acontecimiento” en sí mismo para convertirlo en una herramienta que “hable” sobre “algo”. Esto remite a la posición derridiana, según la cual “le signe [...] se met à la place de la chose même, de la chose présente, “chose” calant ici aussi bien pour le sens que pour le réfèrent. Le signe représente le présent en son absence”. De aquí se percibe que ambos filósofos ven a la operación tradicional de la significación como un desplazamiento, o como una borradura que indica un “presente” que sólo está ahí debido a la fuerza de la “tradición” o a la violencia logocéntrica. El “signo” que queda, pues, una vez desmantelada esta teleología de la “cosa-en-sí” convertida en vehículo es, en Agamben, todavía un *poion* (un indicador), mientras que en Derrida es una *trace* (una marca, o la borradura de un signo impostado).

la anulación de la polaridad palabra-objeto, de aquello que se quiere decir y del vehículo con el que se dice: permite una lectura en que las palabras “Folie” y “Folly” del poema no sean meras decisiones vehiculares, sino dos “cosas” que tienen distintas implicaciones de acuerdo con lo que les rodea. Despojada de su base materialista, pues, la “potencialidad” se convierte en un vínculo entre el sí y el no, entre la definición acordada (el “centro” artificial) de la palabra y el contexto que la transforma. “Comment dire/What is the Word”, entonces, es un poema que se redefine continuamente a partir de su potencialidad en estos términos: si lo vemos desde una lectura, es un texto en un solo idioma; si lo vemos desde otra, es un texto bilingüe que establece una relación con el lenguaje mismo. La forma en que esta potencialidad incide en el texto, así como las maneras en que es posible relacionar el juego de la generación de sentido con la posibilidad de comunicar “exteriormente” o de generar “heteroafección” dentro del poema, serán tratadas en el capítulo siguiente de esta investigación.

Capítulo 3

Potencialidad, heteroafección, reflejo: Lo que se dice en “What is the Word/Comment dire”

Un conjunto de extremos que se acercan

Concebir la potencialidad de un texto como “What is the Word/Comment dire” es concebir la potencialidad que se encuentra en el problema de la traducción, en el paso mismo de un lenguaje al otro y lo que este paso desvela sobre las formas en que el lenguaje se engrana en la plasticidad. Incluso dentro de sí mismo, no obstante la versión que se lea, este poema apunta al mecanismo interno del lenguaje, al proceso de la significación como tema principal más allá de cualquier "sentido" que pudiera impostarse en el texto. Este carácter autorreferencial adquiere mayor fuerza cuando la interrelación entre versiones inglesa y francesa es considerada: las dos versiones (objetos de lenguaje separados que están articulados en idiomas separados) se disponen a un ejercicio de reflejos, a una posibilidad de heteroafección, que abre fisuras interpretativas sin imponer o anular las múltiples posibilidades de recepción que residen potencialmente en el poema.

La *Differánce*, la proliferación de sentidos que son posibles simultáneamente y al mismo tiempo incapaces de coexistir, es el recurso base para la construcción de cualquier significado; Beckett ofrece una posibilidad de encontrarnos con esa proliferación en activo: como el "sentido" es generado a partir de la estructura, existen muchas maneras en que la estructura puede ser atravesada para generar nuevas posibilidades de "sentido", o la interrelación entre muchos "sentidos" posibles: he aquí la potencialidad en “Comment dire/What is

the Word.” Si la potencialidad de un poema "modal" es transmitir unidades conceptuales a partir de sombras y gradaciones de ciertos referentes que acaecen de la experiencia, y ofrece un rango cerrado de lo que se puede "ofrecer" al receptor, el lirismo roto de Beckett va más allá de los referentes y ofrece la potencialidad de formar encuentros de exterioridad con la otra versión del mismo poema y con la ejecución del lenguaje—en—sí.

En el contexto del poema “modal”, el lirismo planteado tradicionalmente, el texto proyecta *hacia afuera* del lenguaje, se define a partir de ciertos conceptos que refieren directamente a la experiencia. El poema beckettiano, en cambio, reflexiona *hacia adentro* de su propio uso del lenguaje: pone en juego su propia estructura, y posibilita que en lugar de ser afectado por una alusión a lo que está “afuera” del lenguaje, en la “experiencia”, el lector sea afectado desde una operación que en principio no parece ser más que palabras. En lugar de “reflejar” un contenido, el poema ofrece la potencialidad de un reflejo, el acto heteroafectivo de las palabras, la “marca” derridiana, como la única sustancia que posee. Este acto amplifica poderosamente las posibilidades de lectura de “What is the Word/Comment dire”: ofrece una especie de bucle en la estructura, una iteración que crea puentes con su propia materialidad, y con lo que de ella se extiende, de manera más profunda que aquella que ofrecen los textos basados en el "modo" o que aspiran a comunicar un "contenido".

El acto beckettiano, la negación del sentido unívoco, evocativo, del lirismo, refleja entonces el potencial del lenguaje para hablar de sí mismo. Pero no sólo eso: al existir paralelamente dos versiones del mismo texto con detalles que las hacen enunciar de manera diferente –dos idiomas, dos formas de interpretar el

mundo, “Comment dire/What is the Word” niega también la centralidad del lenguaje como fenómeno. Donde pareciera que existe un bucle cerrado, un texto que marca el límite, la “autoafección”, del lenguaje hacia sí mismo, Beckett yergue una estructura heteroafectiva: los dos poemas son y no la misma cosa, están paralelamente, sin aceptarse ni anularse, como dos maneras de articular el mismo problema del lenguaje. En esta acción reside la imposibilidad de nombrar satisfactoriamente, de expresar las cosas con palabras que les signifiquen de manera directa: incluso para hacer una construcción en que el lenguaje habla de sí mismo existen estructuras analógicas, diferencias, otredades.

Esto quizás pueda ser explicado a través de la deconstrucción de la “potencialidad” aristotélica que propone Agamben. En su ensayo “On Potentiality”, considera el riesgo de una tautología en la idea aristotélica de potencialidad. El texto aristotélico dice: “Una cosa se dice potencial si, cuando el acto del que se figura potencial es realizado, no existe nada de éste que no sea potencial” (Metafísica, 1047 a 24—26). Según el filósofo italiano, esta idea ha sido malamente considerada en la tradición como si Aristóteles hubiera querido decir “Lo que es posible (o potencial) es aquello respecto a lo cual nada es imposible (impotencial). Si no existe imposibilidad, entonces la posibilidad existe” cuando la manera en que se tendría que considerar es:

Si la potencialidad para no—ser pertenece originalmente a toda potencialidad, entonces verdaderamente hay potencialidad sólo donde la potencialidad para no—ser no se queda detrás de la actualidad, sino que se transmite completamente hacia ella. No quiere decir esto que desaparezca en la actualidad; al contrario, se preserva a sí misma como posibilidad para no—ser dentro de ella. Lo que es verdaderamente potencial es, entonces,

lo que ha gastado toda su impotencialidad en el acto de llevarla en sí misma como tal (Agamben 183).

Esto quiere decir, entonces, que cuando Aristóteles dice que lo potencial es cuando “no existe **nada** [del acto que se figura potencial]” que sea excluido de la potencialidad, en la palabra **nada** incluye a la impotencialidad misma, a la posibilidad de no-hacer o de no-ser que existe dentro del acto. En el no-hacer, entonces, está la posibilidad del hacer, en el no-comunicar, la posibilidad de comunicar; lo único que distingue estos dos límites es la brecha entre la significación instituida y el reconocimiento de su inestabilidad: la *diferencia*. El lenguaje como imposibilidad de comunicarse a sí mismo, de ser en sí mismo, que aparece en “Comment dire/What is the Word”, entonces, habita en esta brecha del signo, que sólo puede ser llenada por medio del proceso heteroafectivo: es un conjunto de textos polares, distintos, que está definido por su propia indefinición, un acto subversivo del lenguaje donde se refleja la posibilidad de no significar, de *decir silencio* y, en lugar de generar un “sentido” unívoco o lineal basado en la preexistencia de las “cosas”, dejar las múltiples potencialidades del texto en manos del lector.

“What is the Word/Comment dire”: *El lenguaje como ausencia de lenguaje*

A lo largo de este texto he observado de distintas maneras –desde la estructura de los poemas, desde la interpelación con lectores posibles y desde el intercambio que sucede entre texto y lector—cómo el conjunto “What is the Word/Comment dire” refleja no sólo una imposibilidad (la imposibilidad de conciliar signo con

significante, de “dar sentido”) en el lenguaje, sino también la posibilidad de que el lenguaje en su estado más básico (el lenguaje mismo, sin la intención de representar) figure una relación “afectiva” (en términos de Derrida y Malabou) con su receptor y, en el caso de este poema, una relación que traspasa la barrera del idioma. Al cambiar la representación por la desnudez de la estructura, y al contraponer un par de idiomas en el mismo aparato, Beckett logra esa posibilidad: un texto que transgrede la norma que nos dicta que el lenguaje existe como un conjunto de “conceptos”, de “percepciones” vehiculares. En lugar de esa norma, de esa figuración, “Comment dire/What is the Word” es un texto que no ofrece más que la desnudez de su potencial, las posibilidades que se abren al interpretarlo, como el asidero del que pende el “sentido” del texto. Es un poema donde la presencia diferida, la *Differánce* como eterna cadena de sustituciones del sentido, sobresale de entre la lógica de la presencia que domina nuestra percepción del lenguaje. Las palabras ya no *significan* conceptos presentes, sino que *sugieren* marcas en un proceso continuo de significación, marcas mediante las cuales las mentes alcanzan a comunicarse. Como explica Derrida en su texto “Ousia et Gramme”:

La présence alors, loin d’être, comme on le croit communément, ce que signifie le signe, ce á quoi renvoie une trace, la présence alors est la trace de la trace, la trace de l’effacement de la trace. Tel est pour nous le texte de la métaphysique, telle est pour nous la langue que nous parlons (Derrida 1973:77).

El pensamiento del lenguaje como “presencia”, la idea de que el lenguaje habitaría la plasticidad y permitiría la comunicación de acuerdo con ciertos signos y

significados “dados” pero sustituibles analógicamente (como quisiera la hermenéutica), es sustituida por una operación más compleja. Si bien el lenguaje opera analógicamente, por medio de sustituciones y derivaciones, esto no quiere decir que haya signos “primordiales” o “presencias” correctamente asimiladas en ella. Más bien, como dice Derrida, lo que hay es esta “presencia de la marca”, esta potencialidad de las palabras donde lo que importa, como en el texto aristotélico interpretado por Agamben, no es que “la cosa” sea resuelta o significada plenamente en la palabra, sino que “la cosa” se sugiere, en forma de marca, en el lenguaje. Este ser del lenguaje como “marca” en lugar de como “presencia” permite que, en lugar de ser fijo, el lenguaje sugiera múltiples posibilidades de sentido, se transforme conforme a la experiencia donde se ejecuta. Esto se puede ver en el trabajo neurocientífico de Malabou como:

La plasticidad del yo, que supone que al mismo tiempo obtiene y recibe su propia forma, que implica un abandono y una búsqueda constante y simultánea del equilibrio entre la preservación de “lo propio” y la exposición de esta propiedad a accidentes, a lo que está afuera, a la otredad en general. Lo que resulta es una tensión que proviene de la resistencia en que la propiedad y la creación se oponen mutuamente. Así es como cada forma conlleva su contradicción dentro de sí misma. Y justo por esto es que la transformación es posible (2008:77).

Entonces, en el nivel de la plasticidad, en el nivel en que la conciencia es “creada”, reside este mismo problema de la potencialidad: el ser lleva en sí mismo su no—ser, la posibilidad de su no—existencia, y esta potencialidad es por lo que cada plasticidad reconoce su experiencia como suya, su lugar en el mundo. La marca, eso que se ve de la plasticidad en *Differánce*, es nuestra recepción del poema de

Beckett, la cosa que hemos visto, el lenguaje que creamos a partir del lenguaje que se nos ofrece. La heteroafección, la posibilidad de “salir” de nosotros por un momento para habitar el espacio de otro “ser”, ocurre solamente en el momento en que consideramos el poema. Después queda la marca, acaso convertida en lenguaje, que ofrece de nuevo la misma operación.

La potencialidad del lenguaje para “significar”, por lo tanto, existe en ese choque entre lector y texto, entre la plasticidad imaginada de la voz lírica y la plasticidad de quien está leyendo los poemas. Una vez que se llega al acto del lenguaje, a la marca, a la ejecución de la escritura, se regresa a la operación de la escritura, donde según Lisa Block de Béhar no puede haber más que “palabras repetidas y silencio” (209) y que Agamben, desde su perspectiva crítica post—aristotélica, considera así:

El lenguaje —nuestro lenguaje— está construido necesariamente por medio de presuposiciones y cosificaciones, en el sentido de que al suceder descompone a la cosa en sí, que es anunciada solamente y nada más por medio del lenguaje, para convertirla en un ser “del cual uno habla” y en un *poion*, una cualidad y una determinación de lo que uno dice sobre ella. El lenguaje superpone y oculta lo que devela, en el acto mismo de develar. [...] El lenguaje es siempre “decir algo sobre algo”; es, entonces, siempre presuposicional y cosificador. La presuposición es la forma de la significación lingüística: hablar *sobre* un sujeto (33).

En este fragmento, Agamben critica la idea de que el lenguaje “tiene sentido” debido a que presupone la existencia de las cosas (ver nota 18); la posición forzada por lo que Agamben llama “tradición”, según la cual si el lenguaje no habla “de algo”, no comunica “algo”, entonces no es lenguaje. Esa interpretación, para la

cual es necesario comunicar un “contenido” para ejecutar lenguaje, es justamente el reto que impone un poema como “What is the Word/Comment dire”: no es que el texto “no diga nada”, ni que el carácter presuposicional del lenguaje sea anulado por el mismo, sino que el texto ofrece su potencialidad de *significar* (la pregunta misma por aquello que la voz poética anhela o busca) como la razón de ser de su estructura. En lugar de jugar a “descomponer la cosa en sí” en un objeto aludido y una determinación, ofrece la posibilidad de una determinación abierta: el regreso a la lógica del lenguaje, entonces, no sucede por medio de un “contenido” que recibe el lector desde el poema, sino en la forma en que el lector entiende el texto en los mismos términos del lenguaje, en cómo se activa esa potencialidad de manera privada. Con esto, el poema beckettiano desafía la estabilidad que el lenguaje busca por medio de la presuposición y de la cosificación. Está construido a partir del ejercicio de subsistencia donde “la potencialidad para no—ser no se queda detrás de la actualidad, sino que se transmite completamente hacia ella” (Agamben 183): es un texto cuya “potencialidad” no radica solamente en sí mismo, uno que no busca asirse a una “actualidad” (cosa, representación directa, sentido) que “emerja” y “libere su potencialidad”, sino que se limita a habitar el limbo entre el sí y el no, entre lo “uno” y lo “otro”, como toda su razón de ser.

Add? Never!: la indeterminación como potencialidad

Algunos filósofos representativos de la estética en el Siglo XX discuten la posibilidad de que la obra de arte operara hacia dentro de sí misma —es decir, que la obra de arte tuviera como tema principal a la misma obra de arte—como una de

las características principales de la obra de vanguardia. Esta corriente es prefigurada por las consideraciones de los románticos alemanes tempranos, como Friedrich Schlegel y Novalis, para quienes leer debería implicar un acto de comunidad en tanto que la lectura supone lo que ellos consideran un movimiento de los *afectos*²⁰ del autor a los del lector a partir del texto: una “república del aprendizaje” (Novalis 86) donde todas las experiencias pudieran ser compartidas desde la lectura. Esta consideración prefigura los discursos de los primeros Barthes y Eco discutidos anteriormente, aunque insiste en los aspectos metafísicos que caracterizan la estética romántica. Después del romanticismo, y antes de la Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin tomaría la idea romántica del lector ya despojada del *telos* metafísico de Friedrich Schlegel y Novalis, para explicar cómo esta lógica del “afecto” por la que se maneja el hecho de la literatura es subsumida, instrumentalizada, en un modelo capitalista de producción²¹. Toma a autores que no obedecen (o subvierten) estas formas de instrumentalización de lo literario, como Kraus, Brecht, Kafka y Walser, como promulgadores de nuevas formas del “decir” en un espacio atravesado por las prioridades de la producción.

²⁰ Aquí, en lugar del sentido propuesto por Derrida y Nancy, debemos recuperar la noción de afecto en un sentido clásico, trascendental, como aquello que une el espíritu de unos y de otros a través de la poesía: “Poetry dissolves the being of others in its own” (Novalis 40); esto como referencia histórica.

²¹ Para Benjamin, la lógica de la “república intelectual” de los románticos alemanes lleva a una instrumentalización de la literatura; al entrar en el sistema capitalista, el autor debe consumir modelos productivos de literatura para después producirlos él mismo, ya no con la intención de generalizar el conocimiento (como quisieran los románticos), sino para perpetuar el arte como modelo de producción. Como se lee en “El autor como productor”: “An author who teaches writers nothing teaches no one. What matters, therefore, is the exemplary character of production, which is able, first, to induce other producers to produce, and, second, to put an improved apparatus at their disposal. As this apparatus is better, the more consumers it is able to turn into producers –that is, readers or spectators into collaborators” (88). Como en otros de sus escritos sobre la producción, Benjamin no censura exactamente esta posibilidad, sino que se preocupa por el contenido político y estético que se puede realizar en este sistema; apunta al teatro épico de Bertolt Brecht como una forma de subvertir esta forma de producción en el arte (cf. 90).

La literatura de estos, según Benjamin, no trata de “vender” afectos²², sino de generar perspectivas críticas de una realidad inestable usando recursos lingüísticos e imágenes que generan quiebres estéticos para su contexto.

El estudio de Benjamin sobre la producción y la escritura, así como aquellos que hicieron Lukács y Adorno antes de la Segunda Guerra Mundial, pueden ser vistos como integrantes de una continuidad del viraje hacia la *obra abierta*, como le llamaba el primer Umberto Eco²³ en oposición a la obra que representa directamente. Esta *obra abierta* permite una extensibilidad del sentido: donde la obra tradicionalmente dispuesta a la representación o codificación de una realidad contingente requiere de un conjunto de claves para ser entendida, la obra que va hacia la indeterminación –la *obra abierta*– permite tantas interpretaciones como individuos hay que la perciben. El momento en que Eco teoriza sobre este tipo de obra –mediados de los años 60– coincide con el tiempo en que Barthes escribía sobre “el grado cero de la escritura”, más relacionado con el nivel oral del lenguaje que con la escritura tradicional. Mientras estos desarrollos teóricos sucedían, Beckett había llegado al estrellato, al ganar el Nobel en 1969 y construir amplio reconocimiento como dramaturgo.

El trabajo de Beckett en esta etapa, con textos representativos como *Waiting for Godot*, *Mercier & Camier* y *Happy Days*, puede ser leído en efecto como parte de “lo nuevo” en los términos de Eco y Barthes: son textos donde la libertad interpretativa es posible, donde las posibilidades de sentido trascienden el

²² Esto es evidente en los escritos tardíos de Benjamin sobre la reproducción, como “Theory of Distraction”, donde dice “Just as the art of the Greeks was geared toward lasting, so the art of the present is geared toward becoming worn out” (57)

²¹ “Una obra abierta es aquella que puede ser interpretada de múltiples y diversas maneras sin que su singularidad irreproducible resulte alterada” (Eco 34).

“contenido” inmediato de la obra; son obras de arte, pues, que anuncian lo que Eco llamó “un nuevo tipo de organización que es desorden respecto a la organización precedente, pero que es orden de acuerdo con los parámetros interiores del nuevo discurso” (117). Si se consideraran estas obras desde el crisol de estos teóricos, por lo tanto, Beckett sería uno de los principales proponentes de un “nuevo discurso”, de una “nueva forma de expresar” que actualizaba el movimiento de la “interpretación” al fluir de la “información” (Eco 106). Hay algo en estas lecturas, sobre todo en su idealismo de encontrar lo “nuevo” y el “progreso” intelectual en obras de arte, que resulta parcial, o incompleto. Hay algo en la obra de Beckett que los críticos no notaron en esas piezas a la mitad de su carrera, y que el irlandés se esforzaría después en evidenciar. Quizás sería más interesante acercarse a Gilles Deleuze y Félix Guattari quienes proponen que la operación presente en la obra beckettiana (como dicen en su libro *Kafka, o una literatura menor*, de 1975): “[La obra de Beckett] funciona a fuerza de sequedad y sobriedad, de pobreza voluntaria, llevando la desterritorialización²⁴ hasta donde no quedan ya sino intensidades” (33).

²⁴ La “desterritorialización” en Deleuze y Guattari es el acto de deshabitar lo acostumbrado. el abandono de los procesos que “reterritorializan” al cuerpo (el lenguaje, la cultura, etcétera) para sustituir estos por la potencialidad del cuerpo mismo: “quebrar las formas” para “liberar las expresiones de una misma manera intensa” (45). El problema de esta idea es que pareciera recuperar la “intensidad” como lo “verdadero” que las reterritorializaciones ocultan del cuerpo. Como hemos visto en Derrida, el significado surge a partir de “un juego, es decir, de sustituciones infinitas en el marco de un conjunto finito,” (1968:423) lo que permite considerar que la posición del “cuerpo” o de la “intensidad” en términos de Deleuze y Guattari es una sustitución del “Yo”, de la subjetividad, en un contexto logocéntrico. Sin embargo, Malabou concilia esta idea de “intensidad” como “desterritorialización” con la inexistencia del *logos* clásico por medio de la afección: “los afectos vienen antes de la subjetividad como tal, como acontecimientos, puntos de impacto de los mismos en una superficie. [...] los afectos y las heteroafecciones son en tanto a que separan al sujeto humano, al “Yo”, de sí mismo. El “Yo” deviene ícono, es decir, nadie en particular” (2013: 72). Por lo tanto, cuando Deleuze y Guattari piensan en el lenguaje beckettiano como “desterritorialización” lo piensan como una apertura del lenguaje, como ruptura del sentido tradicional de manera que este sea sustituido por la “potencialidad de múltiples formas de

La revisión de la obra beckettiana como *obra abierta*, como forma renovada del *decir*, acaso no hubiera complacido mucho a Beckett, quien pasó el principio de los setenta “en una inmovilidad creativa de la cual culpaba al Premio Nobel” (Knowlson 513). El elogio académico y crítico, la reverberación que su obra tuvo en el mundo, era quizás un contraste extremo para una obra basada en la subversión del lenguaje, en la generación de silencio, en la “búsqueda por lo peor”. La forma que Beckett encontró de salir de este *impasse* fue llevando el potencial del lenguaje para reflejarse a sí mismo hacia la zona cero, hacia el punto donde los signos no reflejan significados sino que se reflejan a sí mismos. La búsqueda de este punto empezó con la creación de obras como las ya mencionadas *Play, Not I* y los *Acts without Words* (523) para llegar a su punto más extremo, al lenguaje definido por el limbo de su potencialidad, en sus últimos textos de carácter lírico: *Mirlitonnades*, *Worstward Ho!* y, finalmente, “Comment dire/What is the Word.” Por lo tanto, si la obra de Beckett de los cuarentas a los sesentas podría pensarse como partidaria de un “nuevo” modo de decir, como lo articulan Barthes en los cincuenta y Eco en los sesenta, la obra posterior cabría mejor en la idea de obra que “desterritorializa” el lenguaje, en Deleuze y Guattari, de obra que va “en contra del lenguaje”, como quiere Barthes en su libro de 1973, e incluso de aquellas obras a contracorriente del discurso de la producción —aquí la idea misma de “producción de sentido”— que Benjamin teorizaba ya en la primera mitad del siglo XX.

heteroafección” que he discutido en el segmento anterior. La “intensidad” de Deleuze y Guattari, entonces, no es algo que ocurre “en” los textos de Beckett, sino que es el intercambio de afecciones que se propicia por medio de ellos a partir del lenguaje en su forma más básica. En este sentido, se acercan más a la idea benjaminiana de subversión de la literatura como proceso productivo que a la idea de “novedad” promulgada por Eco y Barthes.

Si, como evalúa Pascale Casanova, la meta estética más importante para Beckett era “la invención de una forma literaria siempre inconclusa que sólo existe en cuanto es (en palabras de Beckett) ‘una forma en movimiento’” (102), entonces valdría pensar mejor en la “desterritorialización” que observan Deleuze y Guattari en Beckett no como la operación final de la obra misma— como ellos la consideran a partir de su contraste con la obra de Joyce—(33) sino como una forma de continuar el proceso de esta “forma en movimiento”, de este texto sin fondo, ofreciendo diversas reterritorializaciones privadas²⁵ a la vez; es decir, generando experiencias de encuentro, de heteroafección, en el acto de lectura. Donde el encuentro con el texto lírico marca la activación de un proceso de “analogía” en la ciencia cognitiva, de “auto(hetero)afección” en Derrida y de “desterritorialización” en Deleuze y Guattari, el acto de subversión lingüística que acaece en “What is the Word/Comment dire” marca una representación del lenguaje como proceso continuo, interdependiente e imposible de aislar, ya que necesita de exterioridad, de “heteroafección”, para existir.

Cada posibilidad de lectura, cada manera de interpretar el texto de acuerdo con las plasticidades que se aproximen a él y entablen el acto de comunicación, crea una forma distinta de explicar el conjunto de poemas. De esta manera, el último trabajo de Samuel Beckett deja de ser una simple “puesta en abismo”, un texto que aspira hacia la nada, y se convierte en una “forma en movimiento” que no comunica por sí misma, sino que depende del establecimiento de relaciones

²⁵ Con esto quiero decir que la “reterritorialización” en los términos en que la definen Deleuze y Guattari (como la manera en que se apropia el lenguaje para fines particulares) no aparece dentro del texto de Beckett, sino en la plasticidad del lector: el lenguaje no “dice”, el lector “hace que las cosas digan”.

analógicas con otros productores de lenguaje, con otras plasticidades, para describir múltiples posibilidades de significación que se realizan y se anulan al mismo tiempo, siempre en un estado intermedio. El lenguaje no significa ni representa nada por sí mismo: nosotros, inmersos en la *Differánce* y recurriendo al proceso cognitivo de la analogía, entablamos relaciones con y desde él.

Conclusiones

A partir del cuestionamiento básico con el que empecé a desarrollar esta tesis, es decir, “¿qué acontecimientos textuales pueden ser vistos a partir de la aplicación de “What is the Word/Comment dire” en un modelo de lectura?”, han surgido durante mi investigación dos temas que también tienen relevancia dentro de la pregunta por la “lectura” o la “interpretación”; estos temas son la percepción (tanto del individuo ante sí mismo como ante los demás) y el contacto, aquello que he llamado “heteroafección” y “exterioridad” a lo largo de este trabajo. La lectura que aquí desarrollo de “What is the Word/Comment dire”, echando mano de las posibilidades que ofrecen conceptos de la deconstrucción, la teoría del lirismo y la ciencia cognitiva, sirve como ejemplo para observar las maneras en que el lenguaje necesita de la referencialidad para que la interpretación sea posible. El lenguaje, en este poema, apunta a su mecanismo interno, al papel de la significación, como elemento material más allá de cualquier “sentido” que pudiera impostarse en el texto. Esta anulación del “sentido” único adquiere mayor fuerza cuando la interrelación entre versiones inglesa y francesa es considerada: las dos versiones (objetos de lenguaje separados de lenguajes separados) crean un ejercicio dialógico que abre fisuras sin imponerse o eliminar formas de interpretación posibles en el conjunto.

El hecho de que el poema “hable de sí mismo”, sin embargo, no quiere decir que la interpretación desde el lenguaje sea la única posible. Al leerlo, cada lector impone su propia experiencia, los elementos contextuales con los que articula su realidad, a su manera de leer el poema. Estos elementos acaecen del

proceso de pensamiento por el cual la realidad se articula: la plasticidad. Cuando una plasticidad articula las cosas del mundo, su experiencia, la única manera en que puede hacerlo es por medio de analogías: representaciones de representaciones que van ampliando cada vez la forma en que se aprehende el mundo. La *Differánce* como estructura que se articula a sí misma, como el proceso por medio del cual estas analogías funcionan a pesar de la ausencia de una "centralidad" definida, es lo único que rige el proceso de interpretación: como el "sentido" se genera a partir de la estructura, existen muchas maneras en que la estructura puede ser atravesada para generar nuevas posibilidades de "sentido", o la interrelación entre muchos "sentidos" posibles.

Si la poesía "modal", el arte virado hacia la representación, que funciona *con* el lenguaje (atendiendo a la perspectiva barthesiana), transmite unidades conceptuales a partir de sombras y gradaciones de ciertos referentes que acaecen de la experiencia, y ofrece un rango de lo que se puede "ofrecer" al receptor, el lirismo roto de Beckett (*contra* el lenguaje", según Barthes) va más allá de los referentes y busca formar encuentros de *exterioridad*, heteroafectivos, con otros textos y con la ejecución del lenguaje-en-sí. El tipo de poesía en que "What is the Word" se alinea, entonces, ofrece una especie de bucle en la estructura del lenguaje: un acto de (des)decir que crea puentes con su propia materialidad, y con lo que de ella se extiende (y que la define) de manera más profunda que aquella que ofrecen los textos basados en el "modo" o que aspiran a comunicar un "contenido." En el poema coexisten las potencialidades de existencia y no-existencia, de significado y no-significado, de representación y no-representación que nuestra necesidad por "decir", por usar vehicularmente el lenguaje, elimina. Al

mantenerse suspendido en sus potencialidades, la manera en que el poema usa el lenguaje “desterritorializa” lo acostumbrado: no presta sus herramientas al establecimiento de información, o al intercambio de signos precisos, sino que proyecta un hecho comunicativo más complejo desde adentro del lenguaje del poema hacia las plasticidades, las múltiples formas de leer, que se aproximan a él.

Las cuestiones que he discutido en esta tesis podrían parecer suspendidas en la abstracción, modelos teóricos que funcionan a partir de conjuntar una serie de puntos de vista en un argumento que, a fin de cuentas, es un reflejo de sí mismo, una “autoafección” más en el bucle del lenguaje. La intención más profunda, sin embargo, que se me ha ido revelando durante la factura de esta tesis tiene más que ver con el acto de comunicación, con la “heteroafección”, el *tocarse* de un extremo con el otro que el conjunto lírico de Beckett proyecta hacia dentro del proceso del lenguaje. De la manera en que el poema en inglés y el poema en francés pueden ser leídos analógicamente para que un “consenso” o una “interpretación” pueda ser generada a partir de la mediación entre ambos, cualquier acto de comunicación entre una plasticidad y otra –cualquier intento de *exterioridad*— pende de esta tercera cosa, de esta “interpretación” por la que es posible resolver el acto de comunicación, *entenderse*.

A partir de estas aproximaciones, entonces, es posible entender las marcas que deja el movimiento de la *differánce*, las grietas que forman los signos, no sólo en el proceso del lenguaje, sino en las plasticidades que la generan y en sus variadas circunstancias. Esta sería la próxima meta de mi indagación, que empieza con esta tesis. El movimiento del lenguaje, las múltiples formas en que es posible habitar los textos literarios, o prácticamente cualquier fenómeno

perceptible, está mediado por la diferencia, por el movimiento y desplazamiento constante de las cosas y de nosotros que las observamos: colocar, entonces, a la “heteroafección”, a la posibilidad de reflejarse en el otro, como el movimiento que está por encima de la “autoafección” en que nosotros somos desde y para nosotros mismos, es la única manera de usar conscientemente el lenguaje. Anular al otro, habitarse en un lugar donde sólo exista el “yo”, la “autoafección”, es imposible incluso en el nivel más básico del lenguaje: esto es lo que el proceso de investigación me ha reflejado desde el conjunto poético que cierra la obra de Samuel Beckett, y esta es mi manera de documentar ese proceso.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Potentialities*. Trad. Daniel Heller—Roazen. Stanford: SUP/Meridian, 1999.
- Barthes, Roland. *Le degree zero de l'écriture*. París : Seuil, 1953.
_____. *Le plaisir du texte*. París : Seuil, 1953
- Beckett, Samuel. "What is the Word/Comment dire" en *Obra poética completa*. Trad. Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 2009. pp. 270—277.
- Beckett, Samuel. *The Collected Works of Samuel Beckett*. Paul Auster (ed.). Nueva York: Grove Press, 2006.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art on the Age of Mechanical Reproduction and Other Writings on Media*. Trad. Howard Eiland. Massachusetts: Harvard University Press, 2008.
- Ben—Zvi, Linda. "Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language" en *PMLA*, Chicago: Modern Language Association (1980), Vol. 95, pp. 183—200.
- Block de Béhar, Lisa. *Una retórica del silencio*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1984.
- Casanova, Pascale. *Samuel Beckett. Anatomy of a Literary Revolution*. Trad. Gregory Elliott. Londres: Verso Books, 2006.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, pour une littérature mineur*. París : Seuil, 1975.
- Derrida, Jacques. *On Touching. Jean—Luc Nancy*. Stanford : SUP, 2005.
_____. *Marges de la Philosophie*. París : Seuil, 1979. (EPUB).
_____. *L'écriture et la différence*. París: Seuil, 1968.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milán: Bompiani, 1976.
- Eco, Umberto. "La sobreinterpretación de textos" en *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Cambridge: CUP, 1997. P. 56-79.
- Eliot, Thomas Stearns. "From Poe to Valéry" en *The Hudson Review*, Nueva York. (PDF)
- Englund, Axel. *Still Songs : Music in and Around the Poetry of Paul Celan*. Londres: Athalone Publishing, 1986. (PDF)

- Fiet Diehl, Joanne. "Poetry and Literary Theory " en *The Blackwell Companion to Twentieth Century Poetry*. Londres: Blackwell Publishing, 2014.
- García Hubard, Gabriela. "En traversant l'aphasie" en *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. París : Des éléments aux traces: Elements and Traces (2008), Vol. 20, pp. 335—345 (Original en francés, traducción mía).
- Hofstadter, Douglas. *I am a Strange Loop*. Nueva York : Anchor Press, 2008. (EPUB).
- _____. *Yo soy un extraño bucle*. Trad: Luis Enrique de Juan Villales. Barcelona: Tusquets, 2008.
- _____ & Emmanuel Sander. *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*. Nueva York: Basic Books, 2013.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini*. París : Le Livre de Poche, 2009.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The life of Samuel Beckett*. Nueva York: Harper Perennial, 2014. (EPUB)
- Novalis. *Philosophical Writings*. Trad.Margaret Mahoney. Nueva York: SUNY Press, 1997.
- Malabou, Catherine. *What Should we do with our Brains?* Trad. Marc Jeannerod. Fordham: FUP, 2008.
- _____. *Plasticity at the Dusk of Writing*. Trad. Carolyn Shread. Nueva York: CUP, 2010.
- _____. *Self and Emotional Life*. Trad. Adrian Johnston. Nueva York: CUP, 2010.
- Sigg, Pablo (editor). *Guía crítica de la poesía de Samuel Beckett*. Ciudad de México: Aldus, 2005.

Anexos

A.1 Traducción de "What is the Word"

WHAT IS THE WORD

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

QUÉ PALABRA ES

locura—
locura para—
para—
qué palabra es—
locura de esto—
de todo esto—
locura de todo esto—
dado —
locura dado todo esto—
visto—
locura al haber visto todo este—
esto—
qué palabra es—
este esto—
este esto aquí—
todo este esto aquí—
locura dado todo esto—
visto —
locura dado todo este visto aquí—
para—
qué palabra es—
ver —

entrever –
parecer entrever–
necesitar parecer entrever–
locura por necesitar parecer entrever–
qué –
qué palabra es–
y dónde–
locura por necesitar parecer entrever–
qué dónde–
dónde –
qué palabra es–
allá –
por allá–
alejado por allá–
muy lejos –
muy lejos alejado por allá
leve—
leve muy lejos alejado por allá–
qué –
qué palabra es–
viendo todo este–
todo este esto–
todo este esto aquí–
locura por ver qué–
avistar –
pretender avistar–
necesitar pretender avistar–
leve muy lejos alejado por allá qué–
locura por tener que aparentar avistar–
leve lejos alejado por allá qué–
qué –
qué palabra es–

qué palabra es

A.2 Traducción de “Comment dire”

COMMENT DIRE

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

CÓMO DECIRLO

Locura —
locura por —
por —
cómo decirlo —
locura por esto —
luego —
locura luego de esto —
dado —
locura dado todo esto —
visto —
locura visto todo esto —
esto —
cómo decirlo —
este —
este de aquí —
esto aquí —
todo este esto aquí —
locura dado todo esto —
visto —
locura visto todo este esto aquí por —
por —
cómo decirlo —
ver —
entrever —
creer entrever —
querer creer entrever —
locura por querer creer entrever qué —
qué —
cómo decirlo —
y dónde —
por creer querer entrever qué y dónde —

dónde —
cómo decirlo —
allá —
por allá —
lejos —
lejos por allá —
casi —
lejos por allá casi qué —
qué —
cómo decirlo —
visto todo esto —
todo este esto aquí —
locura por ver qué —
entrever —
creer entrever —
querer creer entrever —
lejos allá por allá apenas qué —
locura por querer creer entrever qué—
qué —
cómo decirlo —

cómo decirlo

B.1 Entrevista Lector A

Idioma en que leyó el texto: Inglés

Contexto básico: El lector A es una persona de formación científica y técnica, con conocimientos avanzados del idioma inglés, y sin acercamiento especializado a la literatura

¿De qué consideras que trata este poema?

—De la búsqueda de palabras del poeta para crear un poema.

¿Habías leído a Samuel Beckett anteriormente?

—No / Posiblemente.

¿Habías leído un texto como este anteriormente?

—No.

¿Qué sensación o efecto consideras que esta lectura te produjo?

—Como armar un rompecabezas o resolver un problema.

¿Qué evocan para ti las palabras en este poema?

—La construcción o esfuerzo y búsqueda durante la construcción de un poema.

B.2 Entrevista Lector B

Idioma en que leyó el texto: Francés

Contexto básico: El lector B es profesional del teatro (actuación y dirección), y tiene conocimiento del idioma francés a nivel nativo.

¿De qué consideras que trata este poema?

—De la pérdida de la memoria y el sufrimiento que conlleva.

¿Habías leído a Samuel Beckett anteriormente?

—Sí, aunque estoy mejor familiarizada con sus obras teatrales y trabajos de escena.

¿Habías leído un texto como este anteriormente?

—Sí, me recuerda a “Not I”.

¿Qué sensación o efecto consideras que esta lectura te produjo?

—Angustia, por reconocer temores personales en las expresiones de Beckett.

¿Qué evocan para ti las palabras en este poema?

—Olvido, pérdida de la memoria, falta de orientación.

B.3 Entrevista Lector C

Idioma en que leyó el texto: Ambos

Contexto básico: El lector C es estudiante de letras, tiene conocimientos avanzados de inglés, intermedios de francés, y un interés específico en la deconstrucción

¿De qué consideras que trata este poema?

De la distancia que existe entre las palabras de una lengua y las de otra.

¿Habías leído a Samuel Beckett anteriormente?

Sí.

¿Habías leído un texto como este anteriormente?

Sí, me recuerda a las piezas conceptuales de John Baldessari que también están en dos idiomas y a algunos poemas de Abigael Bohórquez.

¿Qué sensación o efecto consideras que esta lectura te produjo?

Me llamó la atención cómo cambia muy sutilmente el sentido de los dos poemas.

Aunque en una primera lectura el poema en inglés parece ser una traducción simple, hay diferencias sutiles que surgen cuando este se lee de manera atenta.

¿Qué evocan para ti las palabras en este poema?

La posibilidad de que las palabras no tengan sentido por sí mismas, sino que lo construyan dependiendo de cómo se relacionan con otras.