

La batalla contra el lenguaje y contra el tiempo: un acercamiento a los poemas de Samuel Beckett

Ángela Lucía Pulido Mancera

Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., México

angelapulidom@gmail.com

En este ensayo se hace una lectura interpretativa de algunos poemas de Samuel Beckett a la luz de los problemas de la crisis del lenguaje y el paso devastador del tiempo, los cuales atraviesan la obra del autor. El objetivo es mostrar las distintas facetas de estos problemas y la relación entre ambos. Así, se comenta el recurso de los ecos y las repeticiones, característico del libro *Echo's Bones*, la relación del lenguaje con el tiempo, las ideas de que el lenguaje se interpone entre el yo y los objetos, que es una obligación expresarse y que el acto poético es una forma de resistencia. El análisis de estos problemas permite destacar el valor estético de los poemas de Beckett y leer, a través de estos, su posición frente a una de las cuestiones más importantes de la tradición de la lírica moderna.

Palabras clave: Samuel Beckett; poemas; poesía moderna; crisis del lenguaje; tiempo; resistencia.

Cómo citar este texto (MLA): Pulido Mancera, Ángela Lucía. "La batalla contra el lenguaje y contra el tiempo: un acercamiento a los poemas de Samuel Beckett". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 147-170

Artículo de reflexión. Recibido: 05/10/14; aceptado: 06/03/15.



The Battle against Language and Time: an Approach to the Poems of Samuel Beckett

This essay is an interpretative reading of some poems by Samuel Beckett in light of the problems of the crisis of language and the devastating passage of time, which permeates his work. The objective is to show the different aspects of these problems and the relation between both. Thus, the use of echoes and repetitions, characteristic of the book *Echo's Bones*, the relation of language with time and the ideas that language interposes itself between the I and objects, that it is an obligation to express oneself and that the poetic act is a form of resistance, are discussed. The analysis of these problems highlights the aesthetic value of the poems of Beckett and takes into account his position regarding one of the most important questions of the modern lyrical tradition.

Keywords: Samuel Beckett; poems; modern poetry; crisis of language; time; resistance.

A batalha contra a linguagem e contra o tempo: uma aproximação aos poemas de Samuel Beckett

Neste ensaio, se faz uma leitura interpretativa de alguns poemas de Samuel Beckett à luz dos problemas da crise da linguagem e o passar devastador do tempo, os quais atravessam a obra do autor. O objetivo é expor as distintas faces desses problemas e a relação entre ambos. Assim, será comentado o recurso dos ecos e das repetições, característico do livro *Echo's Bones*, a relação da linguagem com o tempo, a ideia de que a linguagem interpõe-se entre o eu e os objetos, de que é uma obrigação expressar-se e de que o ato poético é uma forma de resistência. A análise desses problemas permite salientar o valor estético dos poemas de Beckett e ler, graças a eles, a sua posição diante de uma das questões mais importantes da lírica moderna.

Palavras-chave: Samuel Beckett; poemas; poesia moderna; crise da linguagem; tempo; resistência.

Ahora soy yo el que debo hablar, aunque sea con su lenguaje, será un comienzo, un paso hacia el silencio, hacia el final de la locura, la de tener que hablar y no poder, salvo de cosas que no me conciernen, que no cuentan, en las que no creo, de las que ellos me atiborraron para impedirme decir quién soy, dónde estoy, para impedirme hacer lo que tengo que hacer del único modo en que puedo ponerle fin, de hacer lo que tengo que hacer.

Samuel Beckett, *El innombrable*

UNO DE LOS PROBLEMAS MÁS importantes de la obra de Samuel Beckett es lo que podría llamarse la crisis del lenguaje. Esta consiste, a grandes rasgos, en la desconfianza en el lenguaje y la denuncia de su ineficiencia y torpeza para la expresión poética. Uno de los textos en los que es más claro este problema es la carta a Axel Kaun o “Carta alemana”, escrita en 1937. Este texto es célebre porque en él Beckett anuncia que dejará de escribir en inglés y expresa una de las reflexiones que será pilar para su poética. Su renuncia a esta lengua se debe a que, según él, ofrecía la tentación de la retórica y el virtuosismo. Para él, la lengua se estaba convirtiendo en “un velo que hab[ía] de desgarrarse para acceder a las cosas —o la Nada— que haya tras él” (*Deseos del hombre* 33). En esta carta, Beckett también manifiesta la sensación de que el lenguaje estaba siendo mal utilizado y había perdido su eficacia. Por ello, al final dice que dado que el escritor no puede renunciar al lenguaje, su meta debería ser la de, al menos, “no dejar cabos sueltos que puedan propiciar su caída en descrédito. Abrir en [él] un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse” (34).

Se puede pensar que esta frase resume gran parte del proyecto poético del autor, que puede definirse más que como una renuncia al lenguaje como una batalla contra él. En ella, el escritor explora diferentes formas de denuncia de la pérdida de significado del lenguaje. Por otra parte, en varias de sus novelas y piezas teatrales este problema está relacionado con la necesidad de resistir al paso del tiempo y la imposibilidad de hacerlo. En efecto, como se verá a continuación, ambos problemas están profundamente entrelazados y configuran uno de los aportes más importantes de todo el proyecto poético del autor.

El objetivo de este trabajo es leer los poemas de Beckett a la luz de estos problemas. Sin duda, cada una de las posiciones acá expuestas se desarrolla

también en su obra novelística y teatral. Sin embargo, trabajaré únicamente con sus poemas, con el fin de ofrecer un acercamiento crítico a la parte de la obra de Beckett que creo que ha sido menos leída. Ver el problema del lenguaje y del tiempo a través de los poemas de este autor resulta particularmente revelador no solo para destacar la importancia, la autonomía y el valor estético de estos textos, sino porque este problema es característico de la tradición lírica. Además, este género le ofrece la posibilidad al autor de enfrentarse directa y exclusivamente a él. Al hacer este estudio, se puede ver también que en las novelas y las obras de teatro de Beckett hay preocupaciones propiamente poéticas, tal como el intento de superar el lenguaje y el de abrir una ventana a otro mundo que este parece ocultar. Así, se puede decir con Jenaro Talens que Beckett “no es un novelista o un dramaturgo que en determinada época de su vida escribió poesía, sino esencialmente un poeta que ha utilizado los diferentes géneros literarios para expresarse” (22).

La obra poética de Beckett es relativamente corta y se puede decir que tiene un recorrido muy similar al del resto de su obra. Al igual que en sus novelas y obras de teatro, en los poemas hay un progresivo empobrecimiento temático y de recursos. Se puede señalar también que hay diferencias muy marcadas entre los primeros poemas, escritos en inglés, y los posteriores a la “Carta alemana”, escritos en francés. Tal como lo indica Klauss Birkenhauer, el cambio a la lengua francesa implicó para Beckett la eliminación de todos los detalles superfluos, de los artificios retóricos, de la “participación emotiva del hablante” y de las referencias personales de su escritura. Así, se ve en su obra la intención de alcanzar la expresión más pura y precisa (111).

De esta manera, sus primeros poemas son “deliberadamente crípticos e irónicos, plagados de referencias eruditas” (Sigg 7). En ellos, parece que el poeta pretende captar, a partir de la diversidad de elementos, la complejidad de un instante. Por su parte, los poemas franceses, publicados en dos colecciones tituladas *Douze poèmes (1937-1939)* y *Six poèmes (1947-1949)*, recurren a imágenes más sencillas y tradicionales, así como a problemas más generales que se relacionan de cerca con lo que el autor desarrolla en el resto de su obra. Finalmente, se encuentran los poemas póstumos, publicados bajo el título *Mirlitonades*. Estos son poemas muy cortos y sencillos, en los que se muestra la voluntad del autor de reducir el lenguaje a sus últimos recursos. Además, se caracterizan por su carácter sombrío y su crudo pesimismo.

Sin embargo, en esta evidente progresión, los problemas del lenguaje y el tiempo son transversales. Más que la existencia de una búsqueda continua de algún tipo de lenguaje o un ataque sistemático a él, hay una batalla contra este y contra el tiempo, que se configura a partir de diferentes facetas: una actitud burlesca hacia el lenguaje, un intento de destruirlo, la reducción a sus mínimos recursos y la muestra de su resistencia. Dado que el objetivo de este trabajo es mostrar la configuración de este problema, presento una interpretación de los poemas en los cuales aparece de manera más explícita. Estos son, además, algunos de los poemas más reconocidos y discutidos del autor.

Para empezar con esta interpretación habría que decir que el problema del lenguaje en la obra de Beckett está fuertemente condicionado por el momento histórico en el que escribe: esto ocurre a mediados del siglo xx, cuando el lenguaje cayó en manos de los sistemas políticos y de la industria cultural. Como lo expresa George Steiner, en su obra *Lenguaje y silencio*, en esta época la sobreproducción de cultura hace que el lenguaje parezca desgastado, “como una moneda que hubiese circulado demasiado” (67). Según el crítico, esta “es una civilización en la que la inflación constante de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes fuera un acto numinoso de comunicación, que lo válido y lo verdaderamente nuevo ya no puede hacerse oír” (71). Parece que la realidad ha sido completamente invadida por un lenguaje que se produce en exceso y vacía el significado de las palabras (por los periódicos, la publicidad, los programas televisivos, etc.). Este contexto explica una de las características más evidentes del problema del lenguaje en Beckett y una de las razones más importantes por las que desconfía de él: el poeta percibe el lenguaje como algo ajeno, como un torrente de palabras de otros que le impiden al yo encontrar su identidad y decir “lo que tiene que decir” (Beckett, *El innombrable* 105).

Beckett expresa la sensación de estar hablando con las palabras ajenas en su libro *Echo's Bones*, el primero de su obra poética. Los poemas de este libro son contruidos, como *La tierra baldía* de T. S. Eliot, a partir de citas recogidas de la cultura, desde la Biblia hasta la poesía de Rimbaud. Este recurso también es característico del resto de su obra. De hecho, uno de los rasgos del estilo de Beckett es la revisión de clichés. Estas citas son frases que se repiten automáticamente, tomadas muchas veces de la literatura, los refranes populares, los eslóganes publicitarios y los clichés del sentido común. Lo que hace Beckett, y en este sentido se distancia radicalmente

de Eliot, es tomar las citas y los fragmentos para vaciarlos de significado y burlarse de ellos. Según Rubin Rabinovitz, este recurso pretende “alejarse de las vinculaciones convencionales a fin de eliminar las obstrucciones que velan la misteriosa realidad que está más allá” (210).¹ Es decir, esta es una primera manera de abrir agujeros en el lenguaje.

El último poema de *Echo's Bones*, que da título a todo el libro, permite interpretar el recurso de las citas en estos poemas y el problema del lenguaje desarrollado en él:

asilo debajo de mis huellas todo este día
sus sordas francachelas mientras la carne cae
rompiendo sin temor ni viento favorable
guantílopes del sentido y el sin sentido transcurren
tomados por los gusanos por lo que en verdad son. (Beckett, *Obra poética completa* 94)²

Este poema hace referencia al mito de Eco y Narciso, tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio; la imagen no es otra que los huesos de Eco. Según el mito, esta ninfa había sido castigada y su facultad del lenguaje se había reducido a un mínimo uso de la voz, que consistía en repetir el final de las frases de las palabras que oía. Su limitación hizo que decidiera aislarse en cuevas solitarias y morir con el cuerpo desgastado y el dolor por el rechazo de su amado Narciso: “La demacración corporal arruga su piel y todo el humor corporal se evapora por los aires”. Al final de su historia “solo su voz y sus huesos quedan, [...] el sonido es lo que vive en ella” (Ovidio 339-401; libro III).

Este poema es un muy buen cierre para *Echo's Bones*, pues el resto del libro trata de la experiencia del poeta deambulando por la ciudad, como un extranjero en las calles de Londres, Dublín y en su propia casa en los condados de Galway. Los poemas retratan el sentimiento del “ser-en-exilio” (Talens 19), que se caracteriza por que el yo poético no se siente parte de los lugares

1 Se citan las traducciones al español siempre que han estado disponibles. En todos los otros casos, las traducciones son mías.

2 “asylum under my tread all this day / their muffled revels as the flesh falls / breaking without fear of favor wind / the gantelope of sense and nonsense run / taken by the maggots for what they are”. Todas las traducciones de los poemas citadas en este trabajo son tomadas del libro *Obra poética completa*, traducido por Jenaro Talens. He hecho cambios en algunas traducciones para ser más fiel al texto en su lengua original.

por donde transita y anhela escapar de ellos; incluso este anhelo no satisface al yo poético y él mismo lo desmiente con resignación. Así, “Echo’s Bones” parece ser la conclusión de todo el libro. Como indica Pablo Sigg, después del vano deambular que Beckett ha desarrollado en el resto de los poemas, solo queda “el sordo eco de la carne y los huesos que caen pesadamente” (94). La voz que habla en los poemas se reduce, como la existencia de Eco, a su uso más limitado: el de repetir las voces de los otros.

Por otra parte, la sensación de que el lenguaje es ajeno e impuesto permite ver un enfrentamiento constante entre el mundo interior del poeta y el mundo de afuera, así como el vano intento del primero por imponer su interioridad. Este intento se expresa en el anhelo de silencio, de que se callen las voces que vienen del exterior, para que el yo poético puede escuchar su mundo interno. Un ejemplo de este enfrentamiento es el siguiente poema:

música de la indiferencia
corazón tiempo aire fuego arena
del silencio desmoronamiento de amores
cubre sus voces y que
no me oiga ya callarme. (142)³

Según Lawrence Harvey, detrás de este poema está la experiencia de Beckett retraído y en silencio en una fiesta, trayendo hacia el ámbito del ruido el pequeño mundo del silencio, anhelado “por la indiferencia de la arena”. Se puede pensar que las voces a las que se refiere en el cuarto verso describen el ruidoso mundo exterior que el yo poético anhela silenciar con la “música de la indiferencia”. Según Harvey, el poema es un llamado a las pequeñas voces que se vuelven audibles cuando se rechazan las más fuertes, ya sea por la distancia o, esperanzadoramente, por la indiferencia (200). En efecto, en los primeros versos se describe esta música a partir de elementos cuyo sonido es muy leve: el corazón, el aire, el fuego, la arena y el desmoronamiento de los amores. La voz poética aspira a que estos elementos, que solo son audibles en su mundo interior, sean capaces de silenciar las voces que vienen de afuera.

3 “musique de l’indifférence / cœur temps air feu sable / du silence éboulement d’amours / couvre leurs voix et que / je ne m’entende plus / ma taire”.

Sin embargo, el intento del poeta por imponer su mundo interior resulta fallido, porque el yo poético reconoce la imposibilidad de llegar del todo al silencio que anhela. Con el último verso (“y que no me oiga ya callarme”), el autor muestra que el yo poético no puede imponer su mundo interior al lenguaje que pretende silenciar, ya que él mismo produce palabras, por tanto, también usa un lenguaje ajeno. Es por esto que desearía no oírse a sí mismo, callar y que los ruidos de su mundo interior, que probablemente son distintos al lenguaje, la “música de la indiferencia”, sean lo único que se escuche.

Por otra parte, los elementos que evoca el yo poético en su anhelo de silencio se caracterizan por moverse con el paso del tiempo: el palpitar del corazón, el pasar del tiempo, el movimiento del aire, el hundimiento de la arena y los recuerdos deslizándose más y más en el pasado (Harvey 200-201). De esta manera, Beckett señala que una de las características más importantes de su mundo interior es el continuo desvanecer. Así, invita a pensar que la desconfianza en el lenguaje y la incapacidad de expresarse del yo se deben también a que, para él, todo, incluso el mundo interior del poeta y el lenguaje con el que está construido, está sujeto al tiempo.

El ensayo que Beckett escribe sobre Marcel Proust (1931) muestra que esta idea es, en cierto sentido, una herencia de la concepción del tiempo desarrollada por el novelista francés. En este texto, el autor señala que “las criaturas de Proust son víctimas y prisioneros de este condicionamiento y circunstancia predominante: el Tiempo”, que tiene el poder de transformar no solo sus circunstancias, sino también la personalidad y la identidad de los personajes. “No es únicamente que estemos más cansados a causa del ayer, es que somos otros, no ya los mismos de antes de la desgracia de ayer” (Beckett, *Proust* 15). Es decir, que para Proust la individualidad no es única: es un continuo suceder de diferentes yos que nacen y mueren a cada instante. Como señala Beckett, esta concepción del tiempo impide la realización de los deseos y del amor, ya que tanto los deseos como los objetos deseados están cambiando constantemente y casi nunca coinciden. En el amor tenemos “dos dinamismos separados e inmanentes que no están relacionados por sistema alguno de sincronización. Así que, cualquiera que sea el objeto, nuestra ansia es, por definición, insaciable” (18).

“Cascando” (1936) parece una exploración de esta imposibilidad de realizar y expresar el amor, por el efecto del tiempo. Este poema, leído a

la luz del ensayo sobre Proust, permite entender la relación que el autor establece entre el tiempo y el lenguaje.

1.

por qué no simplemente perder la esperanza
de ser ocasión de
un vertedero de palabras
¿no es mejor abortar que ser estéril?

las horas tras de ti se han ido son de plomo
siempre empiezan a rastras y demasiado pronto
los garfios desgarrando con ceguera un lecho del deseo
rescatando los huesos de los amores antiguos
cuencas una vez llenas con ojos como los tuyos
todo es siempre mejor demasiado pronto que nunca
negro deseo salpicando sus rostros
diciendo nuevamente nunca flotó lo amado nueve días
ni nueve meses
ni nueve vidas

2.

diciendo una vez más
si no me enseñas tú no aprenderé
diciendo una vez más existe una última
incluso de las últimas veces
últimas veces de mendigar
últimas veces de amar
de saber no saber simular
una última incluso de las de últimas veces de decir
si no me amas no seré amado
si no te amo no amaré

un batir de palabras gastadas una vez más en el corazón
amor amor amor ruido sordo de viejo batidor
moliendo el suero inalterable
de las palabras

una vez más aterrado
de no amar
de amar pero no a ti
de ser amado y no por ti
de saber no saber simular
simular

yo y todos los otros que te aman
si te aman

3.
a menos que te amen. (102-104)⁴

Antes de explicar la relación entre el lenguaje y el tiempo, es necesario decir que este poema es uno de los más importantes en la obra de Beckett, porque, como lo señala Thomas Hunkeler, con este el autor da inicio a la estética minimalista que caracterizará su obra en francés (28). Según Harvey, en este poema Beckett recurre a la tradición del *carpe diem*, en la cual se hace énfasis en la celebración del presente y el lamento por el paso del tiempo. Este lamento es evidente, entre otras imágenes, en la de las horas que son de plomo. Como lo muestra el autor en el ensayo sobre Proust, esta es la misma imagen que usa el francés para referirse al “tiempo hecho carne”, que se le revela a Marcel en el último tomo de la novela, al contemplar “la fragilidad de los moribundos, encorvados, como los orgullosos de Dante, bajo el peso de sus años ‘voluminosos, lentos, pesados y pálidos como el plomo’” (Beckett, *Proust* 64).

4 “1. why not merely be the despaired of / occasion of / wordshed / is it not better abort than be barren // the hours after you are gone are so leaden / they will always start dragging too soon / the grapples clawing blindly the bed of want / bringing up the bones the old loves / sockets filled once with eye like yours / all always is better too soon than never / the black want splashing their faces / saying again / nine days never floated the love / nor nine months / nor nine lives // 2. saying again / if you do not teach me I shall not learn / saying again there is a last / even of last times / last times of begging / last times of loving / of knowing not knowing pretending / a last even of last times of saying / if you do not love me I shall not be loved / if I do not love you I shall not love / the churn of stale words in the heart again / love love love thud of the old plunger / pestling the unalterable / whey of words // terrified again / of not loving / of loving and not you / of being loved and not by you / of knowing not knowing pretending / pretending // I and all the others that will love you / if they love you // 3. Unless they love you”.

La angustia por el paso del tiempo aparece también en los versos siguientes en los que el yo poético pone en evidencia que el amor ha muerto y que lo que tiene en el presente no se acerca a lo que tenía en el pasado; solo quedan “los huesos de los amores antiguos”. Además, la angustia es clara en el hecho de que la frustración del yo poético se marque con el crecimiento de los lapsos de tiempo en los que el amor no llega: nueve días (tiempo en el que se esperaba que un ahogado saliera a flote), nueve meses (tiempo que se espera por el nacimiento de un niño), nueve vidas (tiempo que muestra que luego de estos dos tiempos no ha revivido ni nacido nada). Finalmente, todo el tiempo de espera resulta insuficiente y se concluye que el amor es irrecuperable.

Otro elemento importante de la situación del yo poético es que sufre por la condición humana de estar siempre deseando: “los garfios desgarrando con ceguedad un lecho de *deseo*”, “negro *deseo* salpicando los rostros” (énfasis añadido). Con esto, Beckett manifiesta que es heredero de Arthur Schopenhauer, quien concibe la vida anímica del hombre como un deseo siempre insatisfecho. El deseo insatisfecho es también una forma de mostrar el efecto negativo del paso del tiempo, ya que para Schopenhauer, como para Proust, la satisfacción de los deseos nunca es completa, justamente porque el sujeto está inmerso en el tiempo, los deseos siempre cambian y no se corresponden con el objeto deseado.

Al igual que el protagonista de Proust, el amante de este poema es transformado continuamente por el tiempo y también sufre de esa “desincronización” que caracteriza al amor en la novela del francés. Por ello, en la primera estrofa la voz poética afirma que esta es la última oportunidad para amar y ser amado por la única persona que puede hacerlo: “si no me amas tú no seré amado / si no te amo no amaré”; y en la tercera estrofa de esta parte del poema muestra que este deseo no se ha realizado, porque tanto él como la amada se han transformado: “una vez más aterrado/ de no amar/ de amar pero no a ti/ de ser amado y no por ti”. Hacia el final de esta parte del poema, el yo poético ya no es uno sino varios: “yo y todos los que te aman”. Cada uno de ellos es el yo de un instante específico que debe descubrir de nuevo el amor. Como lo señala Harvey, “de lo contrario, él fallará y ‘saber’ dará camino a ‘no saber’ y ‘no saber’ se convertirá en ‘simular’. El juego remplazará la realidad. Y su tarea es cada vez más difícil con cada sucesivo amor” (177).

La tercera parte del poema, compuesta por un solo verso: “a menos de que te amen”, parece decir que si el amor existiera realmente podría oponerse al paso del tiempo. Así, el yo poético vuelve a poner en duda todo lo que había dicho a lo largo del poema. Estas continuas contradicciones son la evidencia de que el efecto del tiempo impide tener certeza sobre el amor y afirmarlo.

Esta falta de certeza muestra también una desconfianza frente al lenguaje, que se expresa en la primera estrofa. El poema empieza con una pregunta que se puede leer a contrapunto de “Echo’s Bones”: mientras en este poema Eco está recibiendo y repitiendo las palabras de los otros, en “Cascando” el yo poético empieza preguntando si se puede dejar de ser “ocasión de un vertedero de palabras”, es decir, un receptáculo de palabras ajenas. Se puede pensar que esta pregunta hace referencia a la esperanza de expresar el amor. De hecho, se sabe que este poema fue motivado por una experiencia de amor frustrada del autor. Para Harvey, “el poema abre con la insinuación de que el amor — verdadero, falso o en el medio— podría tal vez ser aceptable como un mero pretexto para la poesía, que el autor ha tenido problemas para escribir en los últimos tiempos” (176). De esta manera, “perder la esperanza de ser ocasión de un vertedero de palabras” sería intentar expresar el amor sin tomar este tema como un simple pretexto para hacer poesía y limpiando el lenguaje de todos los clichés característicos del discurso amoroso que surgen de tal creencia.

Sin embargo, esta pregunta contrasta con la que le sigue inmediatamente: “¿no es mejor abortar que ser estéril?”. Con ella se plantea la otra alternativa, que es seguir hablando con palabras muertas que son el producto de un aborto. La idea de que las palabras están muertas también se puede explicar si se tiene en cuenta la concepción devastadora del tiempo expuesta en el ensayo sobre Proust. Alguien puede querer decir algo proveniente de su mundo interior, pero al decirlo pasa el tiempo, el yo se transforma, ya no tiene certeza sobre lo que acabó de decir y las palabras pierden su vitalidad.⁵

El poema, que empieza planteando un intento de limpiar el lenguaje y, en especial, el discurso amoroso de los clichés que los caracterizan, vuelve a caer inevitablemente en ellos. Si la voz poética habla de una última oportunidad

5 Esto sucede, en términos muy similares, en la novela *Murphy*: “Ella se sentía, como a menudo le ocurría con Murphy, salpicada de palabras que morían en cuanto sonaban; cada palabra era obliterada, antes de que tuviera tiempo para tener sentido, por la siguiente; de modo que al final ella no sabía ya lo que se había dicho. Era como oír por primera vez una música difícil” (Beckett 37).

para amar y ser amado, esta también es una última oportunidad del lenguaje para ser escuchado y expresar algo. Como señala Harvey, “el fenómeno de la repetición en ambos, tiempo y amor, pone en cuestión la singularidad del momento y la experiencia y les da un aire de irrealidad” (176). Tanto la insistencia en que esta es la última vez para decir (y la última de las últimas veces) como las palabras que dice, “si no me amas no seré amado/ si no te amo no amaré”, hacen parte de los clichés del discurso amoroso a los que el yo poético no puede renunciar.

Entonces, se pone en evidencia que todo lo que dice el yo poético no es más que un “batir de palabras gastadas una vez más en el corazón”. En esta imagen parece que el acto poético no es más que la continua repetición de clichés que no hacen otra cosa que desgastar al lenguaje, como quien bate un suero. Esto se manifiesta mejor en el siguiente verso: “amor amor amor ruido sordo de un batidor viejo”. Vale la pena mencionar que, como señala Hunkeler, en la primera versión del poema Beckett no utiliza la repetición de la palabra amor.⁶ Con este cambio parece que el autor quiere hacer énfasis en las repeticiones, en el hecho de que estas palabras se están “diciendo nuevamente” (Hunkeler 36-37). Este es tal vez el motivo más importante de todo el poema. De hecho, el título mismo pretende destacar lo desgastante de las repeticiones. Para Hunkeler, “Cascando” hace referencia a un género musical que se caracteriza por las repeticiones y su contrario es el *crescendo*:

Sin embargo, es notable que Beckett haya escogido un término, precisamente “cascando”, en lugar de retomar los términos usuales de “decreciendo” o “diminuendo” empleados en música. La ventaja del término escogido por Beckett es, en efecto, no solamente que evoca más claramente la idea de caída (a través de los términos “cadere”, pero también “cascade”), sino sobre todo que permite experimentar la idea de una disminución o una reducción sin pasar de antemano por su contrario. (34)

Finalmente, las repeticiones que van perdiendo progresivamente la emotividad y la estructura oscilatoria que caracterizan el poema dejan como conclusión la incertidumbre del yo poético sobre sus posibilidades de comunicar y de amar. Esta incertidumbre revela que las palabras han

6 El verso en cuestión dice simplemente: “love churn of old thud of the plunger”.

perdido su poder expresivo. Por ello, John Fletcher afirma que este poema “revela conmovedoramente la batalla perdida del poeta contra el lenguaje” (30). Sin embargo, habría que rescatar que la incertidumbre y la estructura repetitiva y oscilatoria del poema es particularmente creativa y expresiva: con ella Beckett logra expresar el decaimiento del discurso amoroso. Así, se puede decir que Beckett hace del fracaso expresivo del lenguaje y de la aparente esterilidad de la situación en la que se encuentra un logro poético.

Puede decirse que sucede algo similar en “Cómo decir”, el último poema del autor y con el que cierra toda su obra:

locura —
locura de —
de —
cómo decir —
locura de lo —
desde —
locura desde lo —
dado —
locura dado de lo de —
visto —
locura visto lo —
lo —
cómo decir —
esto —
este esto —
esto de aquí —
todo este esto de aquí —
locura dado todo lo —
visto —
locura visto todo este esto de aquí de —
de —
cómo decir —
ver —
entrever —
creer entrever —
querer creer entrever —

locura de querer creer entrever qué —
qué —
cómo decir —
y dónde —
de querer creer entrever qué dónde —
dónde —
cómo decir —
allá —
allá lejos —
lejos —
lejos allá allá lejos —
apenas —
lejos allá allá lejos apenas qué —
qué —
cómo decir —
visto todo esto —
todo esto esto de aquí —
locura de ver qué —
entrever —
creer entrever —
querer creer entrever —
lejos allá allá abajo apenas qué —
locura de ver querer creer entrever en ello qué —
qué —
cómo decir —

cómo decir. (270-273)⁷

7 “folie — / folie que de — / que de — / comment dire — / folie que de ce — / depuis — / folies 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 — / a peine — / loin là là-bas a 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 a peine quoi — / folie que d’y vouloir croire entrevoir quoi — / quoi — / comment dire — // comment dire”.

Todo el poema es un intento por nominar algo desconocido que, como lo indica Laura Cerrato, “se trata de un lugar vacío, por in-designado”. Como el lenguaje es incapaz de nombrar ese algo, entonces, rodea de palabras eso que no puede nombrar. Por ello, el poema está compuesto por progresivos acercamientos (“esto / este esto / esto de aquí / todo este esto de aquí”), y alejamientos (“ver / entrever / creer entrever / querer creer entrever”, “lejos allá allá lejos apenas qué”), que resultan incompletos. Este procedimiento muestra que el poeta puede poner tanto lenguaje como quiera alrededor de los objetos, pero esto no garantiza que se pueda llegar a ellos y penetrarlos. Así, según Cerrato, “el proceso de decir queda reducido a una especie de señalamiento con el dedo verbal” (129). Parece que todo el lenguaje que se ha puesto alrededor del objeto en lugar de permitirle al sujeto penetrarlo, lo ha alejado de él.

Como señala Shane Weller, los textos sobre crítica de arte escritos por Beckett pueden iluminar la interpretación de “Cómo decir”. En estos textos, Beckett manifiesta su admiración por la pintura de los hermanos Abraham y Geer van Velde, porque en ella se reconoce que “el objeto de representación siempre resiste la representación” y porque se ha liberado de la ilusión de pretender representar un motivo (Beckett, *Disjecta* 148). La obra de estos pintores, afirma Beckett, se dedica entonces a representar aquello que impide la representación, que para ambos hermanos será la separación radical entre el sujeto y el objeto. Así, para Weller, “el objeto de la obra se vuelve la resistencia o el impedimento mismo” (169). Puede pensarse que este impedimento es también el objeto representado en “Cómo decir”. De hecho, a este poema le vienen bien las palabras que escribe Beckett sobre la pintura de los hermanos Van Velde: podría decirse que es “un desvelamiento sin final, velo tras velo, plano sobre plano de transparencias imperfectas, un desvelamiento hacia lo indesvelable, la nada, la cosa de nuevo” (Beckett, *Disjecta* 150). Que este sea el motivo del poema hace que tenga el mismo efecto circular que “Cascando”, es decir, el hecho de llegar a un éxito poético a partir del fracaso y la esterilidad del lenguaje. Este éxito muestra la capacidad del lenguaje de mostrar un desvelamiento constante, manteniendo la tensión y el inacabamiento del enigma que parece estar detrás de él.

Por otra parte, es posible relacionar lo que sucede en este poema con el problema de la resistencia al paso del tiempo. Para Schopenhauer, Proust y Beckett el paso del tiempo tiene un efecto en la forma de concebir el mundo.

Para Schopenhauer, nuestra forma de percibir el mundo está condicionada por la voluntad; esta a su vez está condicionada por el espacio, el tiempo y la causalidad. Sin embargo, para el filósofo esta forma de conocimiento, que es objetivación de la voluntad, es siempre incompleta. Por ello, señala la necesidad de trascender estas formas de percepción, para conocer las Ideas de las cosas del mundo. De acuerdo con Beckett, en la obra de Proust hay una concepción similar de la insuficiencia de la percepción. Para el francés, un mecanismo de defensa contra la implacabilidad del tiempo es el hábito, definido por Beckett como “el término genérico con el que se conocen los innumerables acuerdos concertados entre los innumerables sujetos por los que el individuo está constituido, y sus innumerables objetos correlativos” (Beckett, *Proust* 19). El hábito le permite al sujeto protegerse del efecto devastador del tiempo y adaptarse a su medio; le permite vivir. Sin embargo, el mundo que el sujeto puede crear gracias al hábito, a la inteligencia y a la memoria voluntaria no parece verdadero. Este mundo resulta ser una segunda naturaleza que oculta la primera, aquella en la que

el objeto se percibe como único y singular y no meramente como miembro de una familia, cuando aparece como independiente de cualquier noción general y como separado de la sensatez de una causa, aislado e inexplicable a la luz de la ignorancia, entonces, y solo entonces, puede ser fuente de encantamiento [...]. Desgraciadamente el Hábito ha puesto su veto a esta forma de percepción, su acción consiste precisamente en esconder la esencia —la Idea— entre las brumas de la concepción, de la preconcepción. (Beckett, *Proust* 22)

La reflexión sobre el hábito en la obra de Proust invita a pensar en que la idea del lenguaje como un velo que se interpone entre el sujeto y el objeto es también una consecuencia del efecto del tiempo, así no se mencione el paso de los instantes o las continuas transformaciones del sujeto. De esta manera, podría decirse que para Beckett el lenguaje resulta ineficiente por dos razones: porque es presa del tiempo y se desvanece con él (porque las palabras nacen muertas), o porque, como medio para protegerse del efecto del tiempo, es una segunda naturaleza que se opone entre el sujeto y el mundo e impide el conocimiento de la particularidad o la esencia de los objetos.

Sin embargo, esta exploración del fracaso y la impotencia del lenguaje contrasta con el reconocimiento que hace Beckett de que es obligatorio expresar. La imposibilidad de renunciar al lenguaje diferencia radicalmente la propuesta de Beckett de la tradición poética anterior, pues, como lo señala Steiner, una de las respuestas de los poetas modernos frente a la crisis del lenguaje fue el enmudecimiento. El silencio era la forma más radical de librarse del carácter material de las palabras; en él, los poetas encontraban el carácter trascendente y místico que no tenía el lenguaje. El poeta podía renunciar al lenguaje para que la palabra se superara a sí misma o se realizara plenamente ya no a través del lenguaje, sino de la acción. Así sucede respectivamente en la obra de Friedrich Hölderlin y en la de Arthur Rimbaud, cuya renuncia a la poesía y su refugio en el silencio hacen parte de la realización total de su obra. Contrario a estos poetas, y aunque su obra llega a formas muy cercanas del enmudecimiento, Beckett no encuentra en el silencio un momento de realización absoluta y no puede nunca renunciar por completo al lenguaje. Él sigue recurriendo a las palabras a pesar de saber que el lenguaje no puede sustraerse al tiempo y que, por tanto, su empresa fracasará.

En el reconocimiento de que hay una obligación de expresar reside la fascinación de Beckett por la obra de Abraham van Velde. Asimismo, según Weller, esto es lo que da origen a la “locura” de querer nombrar algo en “Cómo decir”. En relación con el paso del tiempo, parece que también se impone este imperativo. Así sucede en el siguiente poema:

flujo causa
que cada cosa
mientras que es
cada cosa
por consiguiente esa
incluso aquella
que sigue siendo
no lo es
hablémoslo. (194)⁸

8 “flux cause / que toute chose / tout en étant / toute chose / donc celle-là / même celle-là / tout en étant / n'est pas / parlons-en”.

Según Alain Badiou, en este texto Beckett da al lenguaje la posibilidad, y la obligación, de manifestarse frente al implacable devenir y muestra la “esperanza de que el lenguaje pueda detener el flujo, conferir a una cosa [‘incluso aquella’] una estabilidad por lo menos relativa” (24). Así, el poema expone una relación configurada por Beckett entre el lenguaje y el devenir, según la cual,

si es preciso hablar no es solamente porque seamos presa del lenguaje; es también y sobre todo, porque lo que es, y acerca de lo cual tenemos la obligación de hablar, se escabulle, en cuanto es nombrado, hacia su propio no-ser. De tal manera que el trabajo del nombrar está siempre por volver a hacerse. En este aspecto Beckett es discípulo de Heráclito: el ser se reduce a su devenir-nada. (23)

Esto quiere decir que Beckett concibe al lenguaje como un imperativo, justamente porque todo se lo lleva el tiempo. Es necesario hablar para oponerse a su efecto devastador. En palabras del personaje de *El innombrable* “hay que decir palabras mientras las haya” (Beckett 267). No hay garantía de que el lenguaje pueda efectivamente detener el flujo del devenir o darle estabilidad. Sin embargo, parece que el poeta está obligado a recurrir a él. Aunque se ponga en evidencia la ineficiencia del lenguaje para oponerse al tiempo, está prohibido callar.

Esta idea aparece en una de sus *Mirlitonades*, que, podría decirse, es uno de los poemas más optimistas del autor:

Palabras sobrevivientes de la vida
un poco más aún
hacedle compañía. (229)⁹

Como lo señala Sigg, el poema alude a una experiencia análoga a la de *La última cinta de Krapp*, una obra de teatro en la que el protagonista, que es un anciano, escucha unas cintas acerca de su vida y de su pasado. Este intento resulta vano, porque, al igual que el yo poético de “Cascando”, Krapp no se reconoce en su yo del pasado: “acabando de escuchar a este pobre cretino

9 “Mots survivants de la vie / encore un peu plus / Faite lui compagnie”.

que tomé por mí hace treinta años” (Beckett, *Pavesas* 73). Sin embargo, él continúa escuchando estas cintas, porque hacen parte de su rutina; como lo señala James Knowlson, “[s]us cintas se han convertido en sus juguetes y sus únicas compañeras, conteniendo, como lo hacen, todas las palabras que tiene ‘por compañía’” (citado en Sigg 173). En el poema, las palabras pretenden hacer lo mismo que en la obra de Krapp: “acompañar a la vida”, a pesar de no poder hacer nada más.

Acá vale la pena comparar el poder que da Beckett a las palabras con el que le da Proust a la escritura. Como se dijo, para el francés un mecanismo de defensa contra la implacabilidad del tiempo es el hábito. Pero la verdadera vida no está en el hábito, sino en los momentos en que por acción de la memoria involuntaria se logra salir de él. El narrador de Proust descubre que en el arte tiene la posibilidad de adentrarse en las iluminaciones de la memoria involuntaria y rescatar esa verdadera vida. Este descubrimiento justifica todo el sufrimiento de los momentos en los que no se protege del paso del tiempo y todo el aburrimiento de cuando se vive en el hábito. Beckett, por su parte, no tiene la fe proustiana en la memoria y en el arte, de manera que para él no hay nada que se pueda oponer al hábito y dar cuenta de una verdadera vida. El hábito o la rutina es lo único que les queda a sus personajes —incluso, la rutina misma se desgasta—. Así, lo que justifica la existencia de las palabras en *La última cinta de Krapp* y en el poema “Palabras sobrevivientes...” es que pueden acompañar, porque se han convertido en parte de la rutina. Habría que decir, además, que en este poema las palabras no pueden resistirse del todo al tiempo o a estar en una instancia superior a él. Esto se puede ver en el segundo verso del poema, “un poco más aún”, con el que el poeta muestra que las palabras deben esforzarse para estar allí y resistir a cada instante. Sin embargo, al igual que en “Flujo causa...”, se destaca el esfuerzo y la persistencia de intentar resistirse al tiempo, a pesar de su impotencia ante él.

En el poema “Muerte de A. D.”, Beckett expresa esta misma tensión en términos de la necesidad de hacer arte para enfrentarse al paso del tiempo y a la implacabilidad de la muerte. Este poema está dedicado a la muerte de Arthur Darley, su amigo y compañero de la Irish Red Cross.

y ahí estar ahí aún ahí
apretado contra mi vieja tabla manchada de negro
días y noches aplastados ciegamente

a estar ahí a no huir y huir y estar ahí
inclinado hacia la confesión del tiempo que muere
de haber sido lo que él fue hecho lo que él hizo
de mí de mi amigo muerto ayer con el ojo brillante
los dientes largos jadeando en su barba devorando
la vida de santos una vida por día de vida
reviviendo en la noche sus negros pecados
muerto ayer mientras que yo vivía
y estar allí bebiendo por encima de la tormenta
la culpa del tiempo irremisible
aferrado a la vieja madera testigo de partidas
testigo de regresos. (161)¹⁰

Los primeros versos del poema se refieren a la situación del escritor sentado frente a la mesa en la que escribe, mientras es consciente del paso demoledor del tiempo (el tiempo mismo está aplastado). Según Harvey, “encadenado a esta mesa, sumergido en su oscuro mundo interior, [el yo poético] es ciego a la distinción entre días, entre noches, entre el día y la noche” (232). Asimismo, en la línea cuatro (“a estar ahí, a no huir y huir y estar ahí”) Beckett expresa el esfuerzo que debe hacer para permanecer en su mesa de trabajo y su necesidad de descanso de la concentración prolongada de la escritura (231). Cuando está allí, el poeta debe escuchar “la confesión del tiempo”, el que parece ser el culpable de la muerte de Darley. Además, la mesa es una “vieja tabla manchada de negro”, lo que muestra que ella también ha sufrido el paso del tiempo. Con ello el poeta advierte que su labor artística, estar aferrado a su mesa, no es una forma de resistirse al tiempo, como podría pensar Proust, sino una forma de hacerse consciente de él.

En los versos siguientes, Beckett se refiere a Darley y, como lo señala Roger Little, manifiesta su preocupación por “las múltiples patéticas formas en las que el hombre se prepara para la muerte” (194). Por ello, menciona la

10 “et là être là encore là / pressé contre ma vieille planche vérolée du noir / des jours et nuits broyés aveuglement / à être là à ne pas fuir et fuir et être là / courbé vers l’aveu du temps mourant / d’avoir été ce qu’il fut fait ce qu’il fit / de moi de mon ami mort hier l’œil luisant / les dents longues haletant dans sa barbe dévorant/ la vie des saints une vie par jour de vie / revivant dans la nuit ses noirs péchés / mort hier pendant que je vivais / et être là buvant plus haut que l’orage / la couple du temps irrémisible / agrippé au vieux bois témoin des départs / témoin des retours”.

piedad de su amigo, su pasión por las hagiografías y el arrepentimiento por sus pecados, todo esto es visto como algo inútil, porque no lo protegen a él de la muerte. Por otra parte, en el verso siete, “*de mí* de mi amigo muerto ayer con el ojo brillante” (énfasis añadido), el yo poético muestra que no solo se lamenta por la muerte de Darley, sino también porque él mismo está sujeto al paso del tiempo. Asimismo, en el verso once, “muerto ayer mientras que yo vivía”, parece que el yo poético lamenta el hecho de estar vivo mientras es consciente de la muerte de su amigo.

Ante esta situación, lo único que hace el poeta es quedarse aferrado a su vieja mesa, fiel a su oficio, como lo señala el verso siguiente: “bebiendo por encima de la tormenta la culpa del tiempo irremisible”. Vale la pena destacar esta imagen porque la lluvia en otros poemas de Beckett representa también el efecto devastador del fluir del tiempo, ya que es la que hace que corra un río o que se desplace la arena de la playa. Además, recuerda la imagen descrita por Harvey de Beckett caminando bajo la lluvia irlandesa, en las fechas cercanas a la muerte de su padre, y su soledad en ese momento. Estar bajo la lluvia es hacerse consciente del paso del tiempo y de la muerte que este trae consigo; por ello, se relaciona con el acto de recibir la culpa del tiempo. Así, la labor artística, escribir bajo la lluvia, parece un acto valeroso y de resistencia.

Los últimos versos del poema también destacan esta actitud. Las connotaciones náuticas, en los términos de partidas y de retornos, recuerdan la imagen tradicional de la muerte como un viaje en barco. Según Harvey, “[estos] términos se refieren a la línea 4 y a su propia partida desde y devuelta hacia su mesa de trabajo, pero ellos nos mueven especialmente porque evocan a su amigo, que ha partido y no volverá de nuevo” (223). Es decir, que la mesa es testigo de la partida sin retorno de Darley, pero también es testigo de que el poeta vuelve de nuevo a su labor. De esta manera, se destaca la labor artística por su persistencia, porque el poeta, a pesar de lo difícil e inútil que resulta, vuelve a su mesa para intentar decir algo con respecto a la muerte de su amigo. Como lo señala Harvey, así Beckett muestra que para él “el arte es un testigo de la vida y la muerte, del amor y el sufrimiento, un testigo que testifica en contra del paso del tiempo” (233). De esta manera, al igual que en “Palabras sobrevivientes...”, se destaca que el lenguaje tiene cierta fuerza de resistencia. Se rescata el poder que tienen las palabras para acompañarnos y para testificar el paso del tiempo.

Para mí, esta es una de las conclusiones más significativas de los poemas de Beckett y de todo su proyecto. Hay una necesidad de resistirse al carácter devastador del tiempo y a la falta de significado del lenguaje. Esta necesidad obliga al poeta a fracasar indefectiblemente, pero a no renunciar a su batalla. Lo obliga también a quedarse con sus pobres medios para criticarlos; para saber que esto, criticar, mostrar la insuficiencia, declararse impotente, es lo único que aún puede y debe hacer como poeta, y que justamente nombrar el fracaso del lenguaje constituye su mayor triunfo. Por ello, se podría decir que la derrota de Beckett frente al tiempo y el lenguaje da cuenta de cierto tipo de esperanza, ya que señala la necesidad (y de hecho, la obligación) de buscar aquello que está detrás del lenguaje y de hablar para intentar resistirse al paso del tiempo, o al menos, para dar cuenta de esta imposibilidad.

Finalmente, esto permite decir que los poemas de Beckett hacen parte de cierta tradición lírica no solo porque son textos muy valiosos, sino porque responden a uno de los problemas más importantes de esta tradición y a un momento en el que ella debe volver a preguntarse por la función de la literatura con respecto a sus propios ideales y por su pertinencia frente a su momento histórico. A pesar de que su proyecto es radicalmente escéptico y pesimista, y parece que su obra se niega a sí misma todas sus posibilidades de lograr cualquier aspiración, el autor rescata la pertinencia de la literatura y defiende su derecho a la existencia.

Obras citadas

- Badiou, Alain. *Beckett el infatigable deseo*. Trad. Ricardo Tejada. Madrid: Arena Libros, 2007. Impreso.
- Beckett, Samuel. *Deseos del hombre. Carta alemana*. Trad. Miguel Martínez-Lage. Segovia: La Uña Rota, 2004. Impreso.
- . *Disjecta*. Trad. Alicia Martínez Yuste. Madrid: Arena libros, 2009. Impreso.
- . *El innombrable*. Trad. Rafael Santos Torroella. Barcelona: Lumen, 1970. Impreso.
- . *Murphy*. Trad. Gabriel Ferrater. Barcelona: Lumen, 2000. Impreso.
- . *Obra poética completa*. Trad. Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 2000. Impreso.
- . *Pavesas*. Trad. Jenaro Talens. Barcelona: Tusquets, 1987. Impreso

- . *Proust*. Trad. Bienvenido Alvarez. 2.^a ed. Barcelona: Península, 1992. Impreso.
- Birkenhauer, Klaus. *Beckett*. Trad. Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1976. Impreso.
- Cerrato, Laura. *Beckett: el primer siglo*. Buenos Aires: Colihue, 2007. Impreso.
- Fletcher, John. “The Private Pain and the Whey of Words: A Survey of Beckett’s Verse”. *Samuel Beckett: a Collection of Critical Essays*. Ed. Martin Esslin. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1962. 23-32. Impreso.
- Harvey, Lawrence. *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton: Princeton University Press, 1970. Impreso.
- Hunkeler, Thomas. “‘Cascando’ de Samuel Beckett”. *Samuel Beckett today / Aujourd’hui* 8 (1999): 27-42. Web. 31 de marzo del 2015.
- Little, Roger. “Beckett’s Poems and Verse Translation or: Beckett and the Limits of Poetry”. *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 184-195. Impreso.
- Ovidio, Publio. *Metamorfosis*. Trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Rabinovitz, Rubin. “Samuel Beckett’s Revised Aphorisms”. *Contemporary Literature* 36.2 (1995): 203-225. Web. 7 de octubre del 2012.
- Sigg, Pablo. *Samuel Beckett: guía crítica de la poesía de Samuel Beckett (1929-1989)*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Impreso.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Trad. Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 1994. Impreso.
- Talens, Jenaro. Prólogo. *Obra poética*. Samuel Beckett. Madrid: Hiperión, 2000. 9-33. Impreso.
- Weller, Shane. “The Word Folly: Samuel Beckett’s ‘Comment dire’ (‘What is the word’)”. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 5.1 (2000): 165-179. Web. 31 de marzo del 2015.

Sobre la autora

Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Su monografía de grado se titula “Samuel Beckett, poeta moderno: los problemas del arte, el lenguaje y la vida”. Actualmente, es estudiante de la maestría en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México, en la cual desarrolla una tesis sobre la teoría de la crítica del joven Walter Benjamin.