

# “I’ll tell”: Beckett, Geulincx y la voluntad de fracasar



Malena Duchovny

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fecha de envío: 20 de abril de 2020

Fecha aceptación: 19 de julio de 2020

## Resumen

En el presente trabajo buscamos rastrear la influencia que tuvo la Ética del filósofo Arnold Geulincx en los *Fizzles* de Samuel Beckett, a los cuales consideramos representativos de la poética beckettiana tardía ya que las constantes referencias a textos anteriores del autor irlandés dan la idea de una condensación de su obra. Para esto, analizamos las primeras referencias que Beckett hace a Geulincx luego de haber leído su Ética y mostramos el cambio que se da en la poética beckettiana, especialmente en relación con la idea de la voluntad humana subsumida a la voluntad divina, como quienes caminan hacia el este a bordo de un barco que se dirige al oeste. Beckett reemplaza a la voluntad de Dios por el azar, pero acepta que no hay manera de expresar la voluntad de la conciencia. Así, su poética se modifica: el esfuerzo negativo se transforma en una voluntad de crear aunque el fracaso sea inevitable. Esto lo vemos especialmente retratado en “Three Dialogues”, donde Beckett realiza su famosa aseveración acerca de la imposibilidad de expresarse. Finalmente, procedemos a un análisis de los *Fizzles* en sí y reparamos en la insistencia en el fracaso voluntario en la forma y el contenido de estas prosas.

**Palabras clave:** Beckett, Geulincx, Fizzles, fracaso, voluntad.

## “I’ll tell”: Beckett, Geulincx and the Will to Fail

### Abstract

In this paper, we look for traces of the effect Arnold Geulincx’s *Ethics* had on Samuel Beckett’s *Fizzles*. We consider this work to be representative of Beckett’s later poetics, given the multiple references he makes to his previous works in it, which signals an intent to create a text that works as a summation of his *oeuvre*. With this objective

in mind, we trace the references to Geulincx in Beckett's text after his reading of the *Ethics* and we show how Geulincx's philosophy, especially the idea that human will is subjected to a divine will just like the people walking eastward on a ship heading West. Beckett's replaces God with randomness, but he accepts that there is no way to express the will of the 'I'. Here, his poetics mutate: the negative effort of his early texts becomes a will to create, even though it will inevitably end in failure. This is announced in "Three Dialogues", where Beckett makes his famous claim about the impossibility of expressing oneself. Finally, we proceed to an analysis of the *Fizzles* themselves, where we encounter an insistence on willful failure, both in the form and content of the texts that compose it.

**Keywords:** Beckett, Geulincx, Fizzles, failure, will.

En su artículo acerca de Samuel Beckett y la filosofía, P. J. Murphy señala cómo, desde sus primeros textos, el autor irlandés enfoca sus inquietudes filosóficas en torno a cuestiones literarias: "Beckett es el escritor más filosófico porque es el escritor más literario, es decir, insiste en buscar una clarificación de las coordenadas esenciales del acto creativo: ¿quién habla?, ¿con qué autoridad?, ¿cómo refieren las palabras de la literatura al mundo por fuera del texto-en-sí-mismo?" (1994, p.224).<sup>1</sup> En efecto, la reflexión sobre la voluntad y su relación con la creación artística está presente en la obra de Beckett desde sus textos más tempranos, donde se ve la profunda influencia de la filosofía de Arthur Schopenhauer. Pero es hacia el final de la obra de Beckett donde vemos un énfasis en la reflexión metapoética: "si existe algún lugar de su obra donde puede rastrearse una suerte de *Ars poetica*, ese lugar lo marca, ante todo, su poesía y luego, en segundo plano, la última época de su prosa" (Margarit: 2006, p.27).

En su ensayo acerca de la relación entre Beckett y Geulincx, filósofo belga que vivió durante el siglo XVII, Rupert Wood asegura que "*Murphy* no es una novela cartesiana, una novela democriteana, ni una novela schopenhaueriana. Ni siquiera es una novela geulinciana" (1993, p.27). Este juicio puede hacerse extensivo al resto de la obra literaria de Beckett, incluidos los *Fizzles* (1976). Sin embargo, observamos en estos últimos la presencia de ciertos conceptos que ciertamente remiten a la Ética de Geulincx y que resultaría interesante analizar en relación con la evolución de la poética beckettiana, especialmente porque los *Fizzles* aún no han sido sometidos a esta comparación.<sup>2</sup>

Las numerosas referencias que hay en *Fizzles* a las obras anteriores de Beckett nos dan la pauta de que no son solo un texto más en la narrativa beckettiana sino que buscan condensarla.<sup>3</sup> En el presente trabajo, entonces, nos ocuparemos de analizar la influencia de Geulincx en los *Fizzles* de Samuel Beckett. Luego de una breve reseña acerca de las primeras incursiones de Beckett en el tópico de la voluntad y la creación, pasaremos a

1. "Beckett is the most philosophical of writers because he is the most literary of writers, that is, he has persistently sought for a clarification of the essential co-ordinates of the creative act: who is speaking? with what authority? how do the words of literature have reference to the world outside the text-in-itself?." [Cuando no hay referencia bibliográfica para las citas traducidas, se trata de traducciones propias].

2. La única excepción que encontramos a esta regla es el análisis que David Tucker hace de "Still", el séptimo *fizzle* en nuestra edición. Sin embargo, Tucker no analiza los *Fizzles* como unidad sino que más bien usa como corpus el *fizzle* mencionado y las dos variaciones escritas por Beckett ("Sounds" y "Still 3", publicadas en conjunto en *Essays in Criticism* en abril de 1978). Para la influencia de Geulincx en otros textos de Beckett ver: Cohn, Ruby (1964). "Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett" en *Criticism*, Vol. 6, No. 1, Detroit: Wayne State University Press, pp. 33-43; Murphy, P. J. (1999). "Beckett and the Philosophers" en Pilling, John (ed.), *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 222-240; Uhlmann, Anthony (2004). "A Fragment of a Vitagraph: Hiding and Revealing in Beckett, Geulincx, and Descartes" en *Today/Aujourd'hui* 14, Amsterdam: Rodopi, pp. 341-356; Wood (1993) y Margarit (2015).

3. Para un estudio exhaustivo de dichas referencias, ver Rabinovitz (1983).

analizar las notas que el autor irlandés tomó de la *Ética* de Geulincx. Finalmente nos ocuparemos de los *Fizzles*, donde esperamos encontrar la influencia del pensamiento geulinciano en la poética beckettiana tardía.

## Voluntad sin capacidad: la influencia de Geulincx

Beckett empezó a leer Geulincx en 1936. Tomó copiosas notas de su *Ética*<sup>4</sup> y, a partir de esta lectura, dio un marco ocasionalista a su poética y a su concepción de la relación entre la voluntad del artista y el acto creativo.<sup>5</sup> La escisión que hace el filósofo entre el 'yo' "definido solamente por la conciencia y la voluntad" (Geulincx: 2006, p.223)<sup>6</sup> y el cuerpo que podría expresar esa voluntad en actos es la misma que Beckett observa entre su voluntad creadora y sus obras.<sup>7</sup> Según Geulincx, "nada sucede a menos que Dios lo haga suceder directamente (esta es una condición), y [...] nos culpa por nuestros pecados y los castiga severamente (esta es la otra condición)" (p.182).<sup>8</sup> Beckett selecciona este pasaje y lo junta con aquella imagen de Geulincx que compara la voluntad divina con un barco que va hacia el oeste y la voluntad humana de pecar con los pasajeros de ese barco que caminan hacia el este. Estos son para Geulincx los términos de lo posible. Y su lema, 'Ahí donde nada puedes, allí nada quieras'. Esta frase, como nota Margarit, fue tomada con frecuencia por Beckett: "En una serie de cartas [...] Beckett se refiere a la obra de Geulincx como punto de partida de su *poiesis*. La cita a la que se referirá repetidamente en estas cartas es: 'Ubi nihil vales, ibi nihil velis'" (2015, p.56).

La propuesta de Beckett respecto de esta certeza de que cualquier cosa que escriba no será expresión de la propia voluntad sino de una voluntad ajena está en sus "Three Dialogues" (1949). Este texto contiene la famosa aseveración beckettiana acerca de la imposibilidad de expresar: "La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde donde expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo" (Talens: 1978, p.89).<sup>9</sup> Pero la expresión de la imposibilidad de expresarse no es, finalmente, a lo que Beckett apunta. En el último diálogo, D le pregunta a B si acaso los cuadros de van Velde, que B considera acordes a sus pretensiones para el arte, no son simplemente expresiones de la imposibilidad de expresarse, a lo que B responde: "No podía discurrirse método más ingenioso para devolverlo, sano y salvo, al seno de San Lucas. Pero, por una vez, seamos lo bastante locos como para no dar la espalda" (p.99).<sup>10</sup>

Acto seguido, B intenta explicar su argumento mediante una explicación de la relación entre el artista y la ocasión. Este último término nos remite a la *Ética* de Geulincx, donde se dice que el cuerpo es la ocasión: "mi cuerpo es definido como la ocasión de mi percepción de otros cuerpos en el mundo, sin la intervención del cual no percibiría ningún otro cuerpo" (Geulincx: 2006, p.223).<sup>11</sup> El cuerpo es, entonces, la ocasión de

4. La importancia de estas notas no fue menor para Beckett quien las conservó consigo hasta su muerte (Uhlmann: 2006, p. 306).

5. Todos los pasajes citados de Geulincx aparecen en las notas de Beckett. La traducción de estos pasajes al español es siempre propia.

6. "defined by consciousness and will alone".

7. A lo largo de este trabajo, utilizaremos la palabra 'conciencia' como sinónimo del 'yo' geulinciano, escindido del cuerpo.

8. "nothing happens unless God directly wills it to happen (which is one term), and [...] He blames us for our sins, and punishes them severely (which is the other term)".

9. "The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express" (Beckett: 1984, p.133).

10. "No more ingenious method could be devised for restoring him, safe and sound, to the bosom of Saint Luke. But let us for once, be foolish enough not to turn tail" (Beckett: 1984, p.137).

11. "my body is defined as the occasion of my perceiving other bodies in the world, without whose intervention I would not

la conciencia, la posibilidad de que ese ‘yo’ geulinciano tenga una interacción con el exterior. En referencia a la imagen del barco mencionada más arriba, Margarit dice que “esta neutralización nos habla de una imposibilidad de poder entrar en acción en el mundo y con el exterior, a no ser que se produzca la ocasión, gracias a la voluntad divina siguiendo a Geulincx o gracias al azar siguiendo a Beckett” (2015, p.65). Es decir, el artista debería esperar la ocasión para crear una obra de arte pero, una vez que se da la ocasión, ya no creará algo que sea expresión de la propia voluntad sino lo que el azar disponga.

Ni B ni Beckett se contentan con un arte que sea un mero aguardar la ocasión. La única manera de que la voluntad del artista sea expresada es intentar lo imposible y fracasar:

van Velde es [...] el primero en admitir que *ser un artista es fracasar, como nadie más se atreve a fracasar* [...]. Sé que todo lo que se requiere ahora [...] es hacer de esta sumisión, de esta admisión, esta fidelidad al fracaso, una nueva circunstancia, un nuevo término de relación, y del acto que, incapaz de actuar, obligado a actuar, realiza, un acto expresivo, aunque lo sea incluso sólo de sí mismo, de su imposibilidad, de su obligación. Sé que mi inhabilidad para actuar así me coloca [...] en lo que creo que aún se llama una nada envidiable situación, familiar a los psiquiatras. Por eso existe *este plano coloreado [coloured plane], que no estaba ahí antes*. No sé qué es, al no haber visto nada parecido con anterioridad. *Parece no tener nada que ver con el arte* (p.102–103, énfasis propio).<sup>12</sup>

Este nuevo plano, como una nueva dimensión, es un espacio donde el artista puede correrse de la tiranía de la ocasión. Es un espacio inexistente en la cosmovisión geulinciana y también, tal vez, en la beckettiana. Lo que importa es que su postulación le permite al artista concebir algo imposible, cuya expresión inevitablemente fracasará, siendo justamente el fracaso lo que permitirá el registro de algo de la voluntad del artista, que está condenada a un perpetuo encierro en la incapacidad total.

La palabra ‘ocasión’ aparece en el poema “Cascando” (1936), que Margarit considera “una reflexión sobre el lenguaje que abrirá, de aquí en más, un nuevo camino para la producción poética beckettiana” (2006, p.143):

why not merely the despaired of  
occasion of  
wordshed  
is it not better abort than be barren (Beckett: 1977, p.30).

Estos primeros versos son una leve modificación de una versión anterior del poema, que aparece en una carta de Beckett a Thomas McGreevy de julio de 1936 (Margarit: 2006, p.142), donde el comienzo del poema es “*why were you not simply what I despaired for | an occasion of wordshed*” (Beckett: 2009, p.355, énfasis propio). Entre las palabras recortadas están *you* y *I*, como si en la versión ‘final’ del poema Beckett quisiera quitar a los sujetos del medio y dar preeminencia total a la ‘ocasión de derramar palabras’. En el cuarto verso, nos encontramos con una sucinta configuración de la poética del

---

perceive any other bodies”.

12. “van Velde is [...] the first to admit that *to be an artist is to fail, as no other dare fail* [...]. I know that all that is required now [...] is to make of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion, a new term of relation, and of the act which, unable to act, obliged to act, he makes, an expressive act, even if only of itself, of its impossibility, of its obligation. I know that my inability to do so places myself, [...] in [...] an unenviable position. For what is *this coloured plane, that was not there before*. I don't know what it is, having never seen anything like it before. *It seems to have nothing to do with art*” (Beckett: 1984, p.139, énfasis propio).

“I’ll tell”: Beckett, Geulincx y la voluntad de fracasar

fracaso: es mejor abortar que ser infértil, mejor intentar crear y fallar que quedarse en silencio o someterse sumisamente a la ocasión.<sup>13</sup>

Finalmente llegamos a la mentada “German Letter” (1937) en la cual Beckett pone en palabras su desazón con el inglés e invita a destruir el lenguaje. “No hay comunicación porque no hay vehículos de comunicación” (Beckett: 2008, p.80), había dicho Beckett en *Proust*. Ben-Zvi asocia esta frase con la teoría del lenguaje de Fritz Mauthner: “[*Contribuciones a una crítica del lenguaje*] ofreció al joven Beckett una verificación filosófica para su propio escepticismo acerca del lenguaje, que había expresado un año antes en su estudio sobre Proust” (1980, p.183).<sup>14</sup> La comparación que Ben-Zvi ensaya entre el fracaso en la filosofía de Mauthner y los escritos de Beckett echa luz sobre la idea de literatura que Beckett postula en esta carta. Ben-Zvi mantiene que tanto Mauthner como Beckett ponen “la fidelidad al fracaso” en el centro de sus obras y agrega, más adelante, que la única crítica honesta del lenguaje sería aquella realizada sin palabras. En este sentido podemos leer la “muy deseable literatura de la despallabra” (Beckett: 2009, p.520).<sup>15</sup> Esta es obviamente imposible: su misma formulación es un oxímoron.<sup>16</sup> Así, al poner la voluntad de fracasar como “el motor de [su] poética [...], ya que hay una conciencia de la obligación de continuar para ‘fracasar mejor’” (Margarit: 2015, p.68), Beckett está anunciando aquella ‘dimensión’ imposible (el “plano coloreado”) que formularía doce años más tarde en “Three Dialogues”.

Fizzles: una poética del fracaso  
*it's impossible I should know, I'll know,*  
*step by step, impossible I should tell, I'll tell*  
 Samuel Beckett, *Fizzles*<sup>17</sup>

Antes de comenzar el análisis de los *Fizzles* (1976) en sí, es necesario aclarar que trabajaremos principalmente con los textos en inglés, en el orden en el que fueron publicados por Grove Press, traducidos del francés al inglés por el mismo Beckett.<sup>18</sup> En ocasiones, haremos referencia a la versión francesa, *Pour finir encore et autres foirades* (1976), para analizar los textos según el orden cronológico de composición, pero en primer lugar será productivo cotejar la traducción del título de la colección. En inglés nos encontramos con tres acepciones posibles de *fizzle*: “to break wind quietly” (obsoleta), “to make a hissing or sputtering sound” y, por último, “to fail or peter out especially after a promising start: end feebly or lamely”. La palabra *foirades* (título original en francés), viene del verbo *foirer*, entre cuyas primeras acepciones, asociadas a sujetos animados, se encuentran “avoir la diarrhée” y “échouer”, dos conceptos muy acordes a ciertos aspectos de la poética beckettiana (la verbosidad y los errores que hemos visto en “Assumption” y “Cascando”). Pero es una acepción técnica la que llama la atención por su correspondencia exacta con el inglés: “[À propos d’un projectile] Faire long feu, ne pas atteindre son but, ne pas exploser en touchant terre”.<sup>20</sup> Esta es la clave de la poética presentada en estos textos: los *Fizzles/Foirades* son fracasos.

13. Ver Margarit (2006), donde realiza la lectura del cuarto verso en clave metapoética y, asimismo, extiende esta reflexión a todo el poema: “El fracaso en el amor también representa el fracaso del poeta con respecto a las palabras las cuales, paradójicamente, son las que producen escritura” (p.144).

14. “[*Contributions to a Critique of Language*] provided the young Beckett with a philosophic verification for his own skepticism about language, expressed a year earlier in his study of Proust”. La traducción al español es propia.

15. “Very desirable literature of the unword”. La traducción al español es propia.

16. Seguimos a Margarit (2006) al tomar “despalabra” como traducción del original alemán *unwort*.

17. “es imposible que yo lo sepa, lo sabré, poco a poco, es imposible que yo lo diga, lo dire” (Talens: 1978, p.43)

18. La única excepción es “Still” que, como indica David Tucker (2015), fue escrito originalmente en inglés.

19. Rabinovitz (1983) hace un análisis similar del título de la colección.

20. Para las definiciones del francés nos remitimos al *Trésor de la Langue Française* (1971-1994) disponible online en <http://www.cnrtl.fr/>. Para las definiciones del inglés nos remitimos al *Webster's Third New International Dictionary, Unabridged* (1993), disponible online en <http://unabridged.merriam-webster.com/>.

En una carta a Mary Hutchinson identificada por David Tucker, Beckett describe la cosmovisión geulinciana como creadora de “mundos de guiñoles”.<sup>21</sup> Como bien identifica Tucker, el títere es una figura muy acorde a la reflexión metapoética: “Los títeres y la titiretería pueden funcionar como imágenes que enmarcan a un personaje ficcional [...] y a la dependencia de ese personaje de titiritero controlador detrás de escena que es el autor” (Tucker: 2015, p.243).<sup>22</sup> Como veremos, en los *Fizzles*, Beckett escenifica una y otra vez el fracaso de la narración y, de esta manera, le da preeminencia a esas “criaturas atrapadas en el mundo atemporal del artefacto literario” (Murphy: 1994, p.235).<sup>23</sup>

En términos de contenido, el fracaso ya está presente en el primer *fizzle*, “He is barehead”.<sup>24</sup> En este, vemos a un personaje que toma consciencia de sí mismo, desde el punto de vista de un narrador que lo compara con otro personaje: Murphy. La mención de Murphy permite establecer que el punto de vista del narrador es completamente externo a la escena y, asimismo, recordarle al lector un personaje con varios rasgos geulincianos.<sup>25</sup> El fracaso del personaje de este *fizzle* consiste en chocarse constantemente contra las paredes del laberinto que atraviesa en la oscuridad. Para evitarlo podría estirar sus brazos, pero no lo hace. Podría esperar a que sus ojos se acostumbren a la penumbra, pero en vez cierra sus ojos con cada vez más frecuencia y por períodos más largos.<sup>26</sup> El caminante fracasa a propósito y el narrador también: incluso en este escenario despojado y abstracto, el narrador no puede mantenerse en el plano de la despalabra. Si la situación antes de ser narrada constituía un ejemplo de intentar lo imposible y fracasar, una vez que se empieza a narrar (una vez que el personaje toma consciencia de sí mismo) el lenguaje empuja hacia “el campo de lo posible” mencionado en los “Three Dialogues”.<sup>27</sup> Y así termina el *fizzle*:

Sea cual sea su historia va constituyéndose así, e incluso modificándose, en la medida en que nuevos altos y nuevos bajos vienen a empujar hacia la sombra a los temporalmente en puestos de honor y en que otros elementos y motivos, como estos huesos de los que pronto se tratará, y a fondo, por la importancia que tienen, vienen a enriquecerlo (Talens: 1978, p.42).<sup>28</sup>

Finalmente, esa “disonancia entre instrumento y uso” que el narrador quiso ensayar queda neutralizada: la palabra crea sentidos.<sup>29</sup>

El segundo *fizzle*, “Horn came always at night”, juega con varios conceptos geulincianos. En primer lugar, el ‘yo’ protagonista habla de una inspección de sí mismo que recuerda a la *inspectio sui* de Geulincx, mediante la cual entendemos que “no podemos cambiar ninguna parte de la condición humana, no tenemos poder ni derechos sobre ella, [...] no tenemos el poder para modificar nuestro cuerpo ni ningún otro; esto es perfectamente

21. “on 28 November [1956] Beckett referred to his difficulties of twenty years earlier in locating editions of Geulincx’s works. He also described Geulincx’s ontological foregrounding of incapacity and dependence upon God as a world of puppetry [...]: ‘Geulincx hard to come by. I read him in TCD library, the National Library didn’t boast the Ethics. Frightful kitchen Latin but fascinating guignol world’” (Tucker: 2015, p.243).

22. “how puppets and puppetry might function as framing imagery for a fictional character [...] and for that character’s dependence on the controlling, behind-the-scenes puppet-master that is the author”.

23. “the ‘somethings’ or creatures trapped in the timeless world of the literary artifact”.

24. Sigo a Paola Zaccaria (1990) en nombrar a los textos que no llevan título por sus primeras palabras para facilitar su identificación.

25. Ver Margarit (2015).

26. “he shuts [his eyes] more and more, more and more often and for ever longer spells” (Beckett: 1995, p.225).

27. “What we have to consider in the case of Italian painters is not that they surveyed the from the field of the possible, however much they may have enlarged it” (Beckett: 1984, p.132).

28. “So with one thing and another little by little his history takes shape, and even changes shape, as new maxima and minima tend to cast into the shade, and toward oblivion, those momentarily glorified” (Beckett: 1995, p.228).

29. “In this *dissonance of instrument and usage* perhaps one will already be able to sense a whispering of the end-music or of the silence underlying all” (Beckett: 2009, p.519, énfasis propio).



obvio a partir de nuestra conciencia y ningún hombre cuerdo lo negaría" (Geulincx: 2006, p.243).<sup>30</sup> Pero una vez más, es lo que sucedió antes de que comience el texto lo que representa el intento de lo imposible, mientras que el texto mismo representa la vuelta al plano de lo posible. El personaje, que solía estar en su cama, solo e inmóvil, observando "una superficie unida" (Talens: 1978, p.46),<sup>31</sup> ha guardado sus espejos y abandonado la inspección de sí mismo y, a medida que avanza el texto, lo vemos abandonar la cama y la quietud. También empieza a confundir de nuevo el mundo exterior que lo rodea con su mundo interior,<sup>32</sup> y necesita poner su mano delante de sus ojos o quitarse los anteojos para confirmar que la imagen de Horn pertenece al espacio exterior.

En estos dos *fizzles* vemos retratada una dificultad similar a la que Wood ve en Beckett y en Geulincx: "El narrador se enfrenta al problema de cómo crear una imagen de encierro sin estar, de algún modo, mirando hacia adentro desde el exterior a través de una grieta en las fachadas" (1993, p.47).<sup>33</sup> En "He is barehead" y "Horn came always at night", el narrador se encuentra con la necesidad de representar con palabras algo que pertenece al plano de la literatura de la despalabra. Tal vez por eso los siguientes dos *fizzles*, "Afar a bird" y "I gave up before birth", abandonan el narrador externo y toman, en vez, la voz del 'yo' en términos geulincianos:

Yo, como quien escapa a todos los sentidos y que no puede ser visto, ni oído, ni tocado, de ninguna manera soy parte del mundo. [...] Esquivo toda apariencia: no tengo color, ni forma, ni tamaño, no tengo ni largo ni ancho, ya que todas estas cualidades pertenecen a mi cuerpo. Yo solamente estoy definido por mi conciencia y mi voluntad (Geulincx: 2006, p.223).<sup>34</sup>

En efecto, en el tercer *fizzle* nos encontramos con este problema de representación desde un punto de vista interno. Vemos un sujeto desdoblado en un *I* y un *he*, conciencia y cuerpo. El *I* está separado del mundo externo –yo estoy dentro, es él quien ha gritado, él quien ha salido a la luz, yo no he gritado, yo no he salido a la luz (Talens: 1978, p.49)–<sup>35</sup> y describe la futilidad del intento de volverse material: "es imposible que yo tenga voz y no la tengo, va a encontrarme una. me irá mal a él [...], una vida mía, lo intenté, ha sido un fracaso" (Talens: 1978, 50–51).<sup>36</sup>

El cuarto *fizzle* es "I gave up before birth". Aunque en el orden en que aparecen en la edición de Grove Press pareciera que este *fizzle* retoma el anterior, debemos recordar que, a diferencia de "Afar a bird", "I gave up before birth" fue uno de los cinco *Fizzles* incluidos en la publicación original en la revista *Minuit* en 1973 (Zaccaria: 1990). Entre las múltiples repeticiones que se dan entre ambos textos, la de la frase "Renuncié antes de nacer" es la que llama más la atención. En su *Ética*, Geulincx define el nacimiento de manera distinta a la convencional: "*nacer* no es para mí emerger a la luz, sino ser unido a un cuerpo y entrar al Mundo, el Mundo en el que ya estaba cuando estaba

30. "we can do nothing about any part of the human condition, we have no power, and no rights over it, [...] we have no power to affect either our own or any other body; this is perfectly obvious from our consciousness alone, and no sane man would deny it".

31. "unbroken plane" (Beckett: 1995, p.230).

32. Macrocosmos y microcosmos, en términos de Wood (1993).

33. "The problem that the narrator is faced with is how to create an image of enclosedness without in some sense being on the outside peering in through a chink in the facades." La traducción al español es propia.

34. "I, as one who escapes all the senses, and who himself can neither be seen, heard, nor touched, am by no means a part of the world. [...] I elude every appearance: I am without colour, shape, or size, I have neither length nor breadth, for all these qualities belong to my body. I am defined by consciousness and will alone".

35. "I'm inside, it was he who wailed, he who saw the light, I didn't wail, I didn't see the light" (Beckett: 1995, p.232).

36. "he seeks a voice for me, it's impossible I should have a voice and I have none, he'll find one for me, ill beseeching me, [...] a life of my own I tried, in vain, never any but his" (Beckett: 1995, pp.232–233). El original en francés usa el verbo *échouer* donde en inglés dice *in vain*.

encerrado en el vientre de mi madre” (2006, p.53, énfasis en el original).<sup>37</sup> “I gave up before birth”, entonces, no es una mera hipérbole, sino que señala un momento en aquel plano de lo imposible, en el cual era una conciencia sin un cuerpo que ya comprendía la futilidad de cualquiera de sus intentos. Y el intento destinado al fracaso en este *fizzle* no es otro que la narración: “es imposible que yo lo diga, lo diré” (Talens: 1978, p.43).<sup>38</sup> Este *I* cuya palabra es imposible, insiste en contar la historia de su muerte.<sup>39</sup> Incluso el mismo ‘rendirse’ resulta ser en vano, porque no puede evitarse el nacimiento: “era preciso sin embargo, que eso naciese” (p.42).<sup>40</sup>

En el espacio cerrado de “A closed place” vemos la separación entre conciencia y cuerpo pero multiplicada por millones. Como dice Zaccaria, el espacio consiste en tres círculos concéntricos: el foso exterior [*ditch*], el carril [*track*] y la pista [*arena*]. Millones de conciencias en la pista –“Errantes e inmóviles. Sin verse ni oírse jamás. Sin tocarse jamás” (p.53)–,<sup>41</sup> millones de cuerpos en el foso–“Ver desde el borde todos los cuerpos colocados al fondo” (ídem)–<sup>42</sup> y el narrador recorriendo el carril: “Está sobrealzada con relación a la arena. [...] Está hecha de hojas muertas. [...] Muertas pero no podridas. [Se convierten] más bien en *polvo*. Pista justo bastante ancha para un solo cuerpo. Nunca dos se cruzan en ella” (p.54, énfasis propio).<sup>43</sup> El polvo ya había aparecido en “I gave up before birth”, donde el *I* permanece ‘adentro’ mientras el *he* se pudre, se convierte en huesos y finalmente en polvo.<sup>44</sup> Podemos equiparar, entonces, el narrador de este *fizzle* con el *I* del anterior. Así, estaríamos viendo un ‘yo’ que logra superar su incapacidad para participar del mundo exterior al desligarse tanto de las conciencias de la pista como de los cuerpos del foso. El espacio privilegiado del carril le permite observar y moverse en el mundo sin depender de un cuerpo en constante proceso de descomposición.

Pero esta situación no es sostenible: “Vieja tierra, ya [basta] de mentir” (p.46) comienza el sexto *fizzle*.<sup>45</sup> Del espacio neutro, abstracto del *fizzle* anterior pasamos a uno lleno de vida, amor y muerte, cosas que solo un cuerpo podría experimentar. Pero si el cuerpo es el que narra entonces no existe aquí la voluntad del artista, sino el azar: “No hago nada por fuera de mí mismo; todo lo que hago permanece dentro mío; nada de lo que hago afecta a mi cuerpo o a otro cuerpo o a cualquier otra cosa” (Geulincx: 2006, p.33).<sup>46</sup> El sexto *fizzle* termina con la muerte de ese cuerpo: “No pero, ahora, sólo permanecer ahí, de pie ante la ventana, con una mano sobre la pared, la otra cogida a la camisa, y ver el cielo, un poco detenidamente, pero no, hipos y espasmos, mar de una infancia, de otros cielos, otro cuerpo” (Talens: 1978: p.47).<sup>47</sup>

En el séptimo *fizzle*, “Still”, alguien parece estar quieto (*still*) pero resulta estar temblando. Lo observamos mientras intenta escuchar un sonido. En “Sounds” –una

37. “to be born is not for me to emerge into the light, but to be joined to a body, and to enter the World, the World in which I already was when I was enclosed in my mother’s womb”.

38. “impossible I should tell, I’ll tell” (Beckett: 1995, p.234).

39. “the tale of his death” (Beckett: 1995, p.234).

40. “birth there had to be” (Beckett: 1995, p.234).

41. “Wandering and still. Never seeing never hearing one another. Never touching” (Beckett: 1995, p.236).

42. “See from the edge all the bodies on its bed” (Beckett: 1995, p.236).

43. “It is on a higher level than the arena. [...] It is made of dead leaves. [...] Dead but not rotting. Crumbling into *dust* rather. Just wide enough for one. On it no two ever meet” (p.237, énfasis propio).

44. “I’ll be inside, he’ll rot, I won’t rot, there will be nothing left of him but bones, I’ll be inside, nothing left but dust, I’ll be inside” (Beckett: 1995, p.234).

45. “Old earth, no more lies” (Beckett: 1995, p.238)

46. “I do nothing outside myself; that whatever I do stays within me; and that nothing I do passes into my body, or any other body, or anything else”.

47. “No but now, now, simply stay still, standing before a window, one hand on the wall, the other clutching your shirt, and see the sky, a long gaze, but no, gasps and spasms, a childhood sea, other skies, another body” (Beckett: 1995, p.239).



variación de "Still" publicada junto con otra, "Still 3", en 1978 en la revista *Essays in Criticism*— no importa cuán quieta/silenciosa (*still*) sea la noche, igual se escuchan sonidos. Estos textos, entonces, describen cuerpos que intentan alcanzar estados imposibles para un cuerpo: la quietud o el silencio total. Ackerley y Gontarski identifican en este texto "una vuelta a las preocupaciones de Geulincx y los ocasionistas" en tanto el brazo del protagonista se mueve sin que medie la voluntad de este último, es decir, por una intervención ajena (que Geulincx llamaría divina) se ha producido "el milagro del movimiento".<sup>48</sup> Asimismo, notamos tanto en este *fizzle* como en el siguiente la aparición de un narrador que, como si fuera una cámara, nos indica el ángulo desde el cual nos está mostrando la escena: desde atrás, desde arriba, vista aérea.<sup>49</sup>

"For to end yet again", el octavo y último *fizzle*, comienza en la oscuridad de la conciencia que solo es consciente de sí misma: en el interior de un cráneo, como dice Zaccaria (1990, p.117). Pero rápidamente la luz empieza a ganar terreno:

Cráneo pues para acabar solo en la oscuridad el vacío sin cuello ni rasgos sola la caja último lugar en lo oscuro el vacío. Lugar de los restos donde antaño en lo oscuro de tarde en tarde un resto relucía. Resto de los días del día nunca una luz como la suya tan pálida tan débil. Se vuelve a poner pues así a hacerse todavía para acabar aún el cráneo lugar último en lugar de apagarse (Talens: 1978, p.26).<sup>50</sup>

A medida que la escena se ilumina, vemos un desierto en el que se hunde el expulsado [*the expelled*]. Luego, dos enanos blancos aparecen por el horizonte cargando una camilla blanca, que es comparada con un esquife.<sup>51</sup> La insistencia en el lenguaje náutico en la descripción que sigue no puede más que recordarnos la imagen del barco que Geulincx utiliza para explicar la relación entre la voluntad divina y la humana. Se utilizan las palabras proa y popa (*fore* y *aft*) para referir a los extremos de la camilla, la palabra timonel (*coxswain*) para referir al enano que actúa como guía y se dice que la sábana blanca que cubre la camilla se hincha (*swells*), como una vela o como olas que no rompen. Olas que no rompen, textos que no terminan de terminar, que terminan "incluso una vez más": el octavo *fizzle* enfatiza su propio fracaso.<sup>52</sup> "Cráneo funerario [acaso] todo va a quedar fijado ahí como para siempre" (p.29),<sup>53</sup> se pregunta el narrador, al ver que la escena nunca termina por parecerse a aquella con la que sueña, un espacio sin coordenadas ni movimiento: "sueño de un recorrido por un espacio sin aquí ni otra parte donde nunca se acercarán a ni se alejarán de nada todos los pasos de la tierra" (p.29–30).<sup>54</sup>

48. "This movement of the arm constitutes a return to the concerns of Geulincx and the Occasionalists, as in the dictum *Ego non facio id, quod quomodo fiat nescia* ('I do not do that which I do not know how to do'), illustrated by this very act: if 'I' do not know how that movement is initiated, then 'I' do not cause the arm to rise. Yet the miracle of motion has occurred, and ended, and now all is 'still once more'" (Ackerley y Gontarski: 2004, p.885).

49. "bird's-eye view" (Beckett: 1995, p.245).

50. "For to end yet again skull alone in the dark the void no neck no face just the box last place of all in the dark the void. Place of remains where once used to gleam in the dark on and off used to glimmer a remain. Remains of the days of the light of day never light so faint as their so pale. Thus then the skull makes to glimmer again in lieu of going out" (Beckett: 1995, p.243).

51. Consideramos que la acepción que Beckett toma de *litter* no es la de *wheelbarrow* (Zaccaria, 1990: 117) sino la de *stretcher* o camilla, que tiene más sentido que sea llevada por dos personas cara a cara, como se describe en el texto. Además, en el texto en francés ("Pour finir encore") se usa la palabra *civière*, es decir, "camilla".

52. Rabinovitz también nota que se busca algo imposible aunque él interpreta que lo buscado es el retrato del propio ser: "To strive for an accurate portrayal of the self is to ask for an epistemological impossibility; yet Beckett's heroes cannot give up seeking it" [Esforzarse para lograr un retrato correcto de uno mismo es pedir una imposibilidad epistemológica; sin embargo, los héroes de Beckett no pueden dejar de buscarlo] (1983, p.316). La traducción al español es propia.

53. "Sepulchral skull is this then its last state" (Beckett: 1995, p.246). Agregamos el "acaso" a la traducción en español para reponer el modo interrogativo que se ve tanto en inglés como en francés: "Crâne funéraire tout va-t-il s'y figer tel pour toujours" (Beckett: 1976, p.8).

54. "dream of a way in a space with neither here nor there where all the footsteps ever fell can never fare nearer to anywhere nor from anywhere further away" (Beckett: 1995, p.246).

## Conclusión

Entre sus apuntes de la Ética de Geulincx, Beckett incluye el siguiente pasaje: “El hombre virtuoso hace lo que desea solamente en el sentido de que no desea nada excepto lo que dicta la Razón [la expresión de la voluntad de Dios], contra la cual no hace nada sin voluntad” (Geulincx: 2006, p.207).<sup>55</sup> Este sería el punto ciego de la voluntad divina, que en Beckett es reemplazada por el azar: ahí donde el ‘yo’ desea ir en contra de la Razón, allí logra interponer algo de la propia voluntad. Los *Fizzles* de Beckett son un intento de materializar esta voluntad mediante el registro del fracaso. Importa aquí la distinción entre registrar el fracaso o la imposibilidad: Beckett no quiere expresar la imposibilidad, sino el *intento e inevitable fracaso* de ir en contra de esa imposibilidad. Así, en “He is barehead” el protagonista insiste en chocarse contra las paredes y en “I gave up before birth” no sólo dice “es imposible que yo lo diga”, sino que agrega un obstinado “lo diré”.

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo la lectura de la Ética de Geulincx influyó la poética tardía de Beckett. Aunque el autor irlandés mantuvo a lo largo de su obra una estética solipsista, el paso por el tamiz de Geulincx lo llevó a buscar una contracción no de sus obras sino de sí mismo, siguiendo la virtud geulinciana de la diligencia, “un intenso y continuo retraerse de la mente (sin importar cuál sea su ocupación actual) de las cosas externas hacia dentro de sí misma, hacia su santuario más interior” (Geulincx: 2006, p.19).<sup>56</sup> Las obras pasaron, entonces, a apuntar a un *coloured plane* inalcanzable, a la paradójica literatura de la despalabra, un esfuerzo no negativo, sino más bien infinito. A partir de este intento de lo imposible, surgen las obras, los fracasos, los *fizzles*.

55. “The virtuous man does what he wishes only in the sense that he wishes nothing but what Reason [expression of the will of God] dictates, against which he does not do anything without willing it”.

56. “an intense and continuous withdrawal of the mind (no matter what its current business) from external things into itself, into its own innermost sanctum”.

## Bibliografía

- » Ackerley, C. J. y Gontarski, S. E. (2004). *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader’s Guide to his Works, Life, and Thought*. Nueva York: Grove Press.
- » Beckett, S. (1976). *Pour encore finir et autres foirades*. París: Minuit.
- » Beckett, S. (1977). “Cascando” en *Collected Poems in English & French*. Nueva York: Grove Press.
- » Beckett, S. “Three Dialogues” en Cohn, R. (editora). (1984). *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Nueva York: Grove Press, 132–139.
- » Beckett, S. (1995). “Assumption”, “Fizzles” y “Sounds” en *The Complete Short Prose*. Nueva York: Grove Press.
- » Beckett, S. (2008). “Proust” en *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- » Beckett, S. (2009). *The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929–1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Ben-Zvi, L. (1980). “Samuel Beckett, Fritz Mauthner and the Limits of Language”. *PMLA*, Vol. 95, No. 2, 183–200.
- » Cohn, R. (2005). *A Beckett Canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- » Geulincx, A. (2006). *Ethics*. Boston: Brill.
- » Margarit, L. (2006). *La poesía de Samuel Beckett. Silencio y fracaso de una poética*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- » Margarit, L. (2015). “Samuel Beckett y el pensamiento post-cartesiano: el caso Geulincx” en Petrova, G. (editora). *Samuel Beckett: la demostración de lo inefable*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 49–73.
- » Murphy, P. J. (1994). “Beckett and the Philosophers” en Pilling, J. (editor). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 222–240.
- » O’Hara, J. D. (2015). “La plataforma de lanzamiento de ‘Asunción’” en Beckett, S. (2015). *Asunción*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 45–70.
- » Rabinovitz, R. (1983). “Fizzles and Samuel Beckett’s Earlier Fiction” en *Contemporary Literature*, Vol. 24, No. 3, 307–321.
- » Talens, Jenaro (editor). (1978). *Detritus*. Barcelona: Tusquets Editores, 87–103.
- » Tucker, David. (2015) “Beckett’s ‘Guignol’ Worlds: Arnold Geulincx and Heinrich von Kleist” en Feldman, M. y Mamdani, K. (editores). *Beckett/Philosophy*. Stuttgart: Ibidem, 235–259.
- » Uhlmann, A. (2006). “Introduction to Beckett’s Notes to the *Ethics*” en Geulincx, A. *Ethics*. Boston: Brill, 301–310.
- » Wood, R (1993). “Murphy, Beckett; Geulincx, God”. *Journal of Beckett Studies*, Vol. 2, No. 2, 27–52.
- » Zaccaria, P (1990). “Fizzles by Samuel Beckett: The Failure of the Dream of a Never-ending Verticality” en Butler, L. St. J. y R. J. Davis (editores). *Rethinking Beckett. A Collection of Critical Essays*. Nueva York: Macmillan, 105–123.

