

UNA TRÍADA CARTESIANA EN LA OBRA DE SAMUEL BECKETT

Lucas Margarit
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen/*Abstract*

El pensamiento de Descartes, Geulincx y Berkeley le permiten a Beckett esbozar y componer una poética del desarraigo y de la imposibilidad. Beckett resignifica los fragmentos que toma de cada uno, los altera a través de la ausencia de un sistema filosófico propio y los reformula en la compaginación con otros textos en la constitución de su propia escritura. El hiato entre el mundo interior del sujeto y el exterior será un motivo central en la obra beckettiana a lo largo de toda su producción que dará como resultado la noción de “unword” que remite directamente a la intención del autor de concebir una literatura que vaya hacia el menos y es allí donde el vacío (hiato) entre cuerpo y mente que ya anunciaron estos pensadores se ubica en un lugar privilegiado donde el silencio será una de las características centrales de la imposibilidad y de la presencia de ese mundo interior.

Palabras clave: poesía beckettiana, biografía, tiempo, personaje, memoria.

A Cartesian triad in the work of Samuel Beckett

Influenced by the thought of Descartes, Geulincx and Berkeley, Samuel Beckett sought to compose a poetics of uprooting and impossibility, in which he gave new meanings to the fragments he adopted from those philosophers, altered them due to the absence of a

philosophical system *per se*, and then reformulated them through a collation with other texts in the constitution of their writings. The void (or gap) between the inner world of the subject and the outside world is a central theme throughout Beckett's works, and this gave rise to the notion of the "unword", which refers to the author's intention to conceive a literature that tends towards the minimum. This is where the gap between mind and body, already announced by those thinkers, comes to occupy a privileged place in which silence is one of the central features of the impossibility and presence of the inner world.

Keywords: Beckett poetry, biography, time, character, memory.

Lucas Margarit

Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires, su tesis trató acerca de la poesía de Samuel Beckett. Es poeta, docente e investigador en la cátedra de Literatura Inglesa de la UBA. Actualmente realiza su posdoctorado sobre la traducción y la autotraducción en la obra de Samuel Beckett y dirige un proyecto de investigación UBACyT acerca de los textos utópicos ingleses en el siglo XVIII, continuación de uno anterior dedicado a los siglos XVI y XVII. Asimismo, forma parte del proyecto UBACyT sobre Poesía y traducción dirigido por Delfina Muschietti. Es director, junto con Eliana Montes, de la Revista *Beckettiana* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha colaborado con numerosas publicaciones tanto en Argentina como en el exterior. Publicó los siguientes libros de poesía: *Círculos y piedras*, *Lazlo y Alvis* y *El libro de los elementos*, de ensayo *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, *Leer a Shakespeare: notas sobre la ambigüedad*. Tradujo *Enrique VIII* de William Shakespeare, *Poemas atómicos* de Margaret Cavendish (1653) y *La isla de los Pines* de Henry Neville (1668), *La defensa de la poesía de Sir Philip Sidney*, entre otros autores ingleses. Tiene dos conjuntos de poemas inéditos: *Bernat Metge* y *H&H*, y también inédito el libro *La poesía de Samuel Beckett: silencio y fracaso de una poética*.

La relación de Samuel Beckett con el pensamiento filosófico es un tópico que se ha manifestado de forma evidente desde el inicio de su producción. Es claro que Beckett no se consideraba a sí mismo un filósofo, sino un artista que utiliza elementos e ideas del espectro de la filosofía para su escritura, ya sea poética, ensayística, dramática o narrativa. En una ya clásica entrevista, Beckett afirma: “Cuando Heidegger o Sartre hablan sobre el contraste entre el ser y la existencia puede que tengan razón. No lo sé, pero su lenguaje es demasiado filosófico para mí. Yo no soy un filósofo. Uno puede hablar sólo de aquello que tiene frente a sí, y eso es simplemente un lío”.¹ En un trabajo pionero en este tema, publicado tres años después de aquella entrevista, “Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett” de Ruby Cohn,² podemos leer un *racconto* de las referencias filosóficas en la obra de Beckett, donde se comienza a esbozar una rama en los estudios beckettianos que remite directamente a sus lecturas filosóficas. Ruby Cohn, en su artículo, explicita el modo en que Beckett lee los textos filosóficos: fragmentariamente, sin un sistema determinado, haciendo referencias al pensamiento cartesiano y ante todo a la obra de Arnold Geulincx.

Asimismo, es llamativo encontrar en su correspondencia con Thomas MacGreevy, amigo de juventud y poeta, constantes alusiones a filósofos tales como Schopenhauer, Berkeley, Spinoza, Kant, Bergson, Leibniz, y los ocasionalistas Geulincx y Malebranche. Siguiendo los documentos privados de Beckett, podemos leer en sus cuadernos de viaje por Alemania, escritos entre 1936 y 1937, las referencias a los libros que ha comprado durante su recorrido, entre ellos *Sein und Zeit* de Martin Heidegger. Lo mismo ocurre con sus cuadernos de notas, donde vemos referencias a Gentile, Burton o extensos fragmentos copiados de la obra de Mauthner. Beckett, como vemos, era un lector lúcido que elegía aquello que le servía para poder pensar su propia obra y su propia estética, de

allí que sus lecturas no se focalizan en los sistemas de cada uno de estos pensadores, sino por el contrario, hay una especie de interés en constituir una poética desde el desmembramiento de sus lecturas, en este caso filosóficas.

No debemos olvidar que Beckett también fue en sus inicios y en sus años universitarios un académico con mucha proyección (que luego abandonó para dedicarse exclusivamente a la escritura), base que le ha servido para poder leer autores en su lengua original, pero también para saber extender sus preocupaciones por autores que siempre le han interesado. Según Pascale Casanova, por los años 30 Beckett se ve a sí mismo como un desplazado, académicamente al abandonar sus estudios en el Trinity College de Dublín, geográficamente al dejar una Irlanda católica y lingüísticamente al preguntarse sobre la naturaleza del lenguaje y sobre todo a partir de la lectura de la obra de Fritz Mauthner. Estas lecturas filosóficas quizá puedan también proporcionarle alguna explicación a ese abandono del mundo, de allí su interés por los filósofos cartesianos.³

En el comienzo fue Descartes

El primer poema y el primer libro que publicó Samuel Beckett de manera independiente fue (*W*)*Horoscope*, una composición de casi cien versos, cuyo origen se remonta a un concurso organizado por la casa editora *Hours Press* en 1930. El tema del certamen, haciendo honor al nombre de la editorial, era, precisamente, el “tiempo”.

El protagonista del poema remite a un personaje cuya voz no será sino la de René Descartes.⁴ Para ello, Beckett construirá una máscara (en el sentido que Ezra Pound le daba a la voz enunciativa en un poema) a través de la cual manifestará sus pensamientos como expresión mental del filósofo y como enunciación de su “habla”, modo a partir del cual presentará un juego de intermitencias, por un lado, entre el mundo material

y el racional y, por otro, entre el mundo exterior y el interior. Para esta composición, recurriré, sobre todo, a la biografía de Adrien Baillet –*La Vie de Monsieur Descartes*– y a las conversaciones que mantuvo con sus amigos: el filósofo Jean Beaufret –quien le facilitó algunos datos y libros sobre Descartes– y Thomas MacGreeve –quien, además de impulsarlo para que se presentase al concurso, le prestó un cuaderno con notas sobre el filósofo–.⁵ Es interesante pensar entonces que, ante todo, es este el verdadero hipotexto del poema, no es el pensamiento ni la obra de René Descartes, sino la narración de su vida mediatizada por una biografía, a partir de la cual Beckett moldeará una “máscara”. Advirtamos, también, que se trata de una “segunda” mediación puesto que parte de un texto que, necesariamente, toma distancia de la figura del filósofo y ofrece una visión particular del mismo.

Estas consideraciones se revelan útiles para establecer parámetros de reflexión en un mundo mental e interior más cercano a la experiencia beckettiana, ese tipo de experiencia temporal que provoca en el sujeto la duda frente a su percepción empírica. El poema se convierte así en una larga meditación críptica y fragmentaria sobre la existencia que el personaje “Descartes” desarrolla en los últimos momentos de su vida. Los recuerdos de los acontecimientos se acumulan de la misma manera en que se atesora cada una de las palabras que el personaje piensa. El poema, por su parte y desde este punto de vista, se pregunta a través de estas evocaciones por el sentido que tuvo –y tiene– la vida en tanto sucesión de momentos que producen una larga degradación: de forma análoga, se trata de una preocupación –casi de orden ontológico– que Beckett manifiesta acerca de su propia experiencia en relación con el paso del tiempo, otro de los tópicos que se irán resignificando con el desarrollo de toda su obra.

Si bien Beckett partirá de una serie de acontecimientos y recuerdos de la vida del filósofo –sumidos bajo los problemas que suele imponer la temporalidad y la linealidad dentro del propio género biográfico–, en (*W*)*Horoscope* minará ese tipo de construcción a partir de una seria frag-

mentación y un reacomodamiento de esos datos. Aquí se nos remite a preguntas tales como ¿quién habla en el poema?, ¿quién mira?, ¿a quién se debería dar la voz en el texto poético? o ¿cómo encontrar una forma adecuada para la enunciación? Se trata, en sí misma, de la construcción de un personaje poético cuya estructura intenta decir, a fin de poder tomar la palabra del otro, atravesarla con juegos lingüísticos y alejar la primera persona hacia el campo de lo silenciado mientras enuncia un “él”, es decir, un cierto “Descartes” anglófono. Es este recurso el que apunta, precisamente, a romper con la noción rígida de linealidad que supone todo escrito biográfico. Asimismo, en esta construcción, la memoria juega un papel importante pues plantea una superposición de tiempos que termina manifestándose en un presente de enunciación.

La primera fuente, como ya advertimos, es, indudablemente, la biografía de Adrien Baillet, una obra que pese a ser una de las más antiguas –1691– continúa siendo la más consultada. El valor de esta biografía reside, sobre todo, en el rescate de diversas fuentes que han desaparecido y que, habitualmente, Baillet no cita sino más que al modo de parafraseo. Si bien su espíritu jansenista había motivado serias críticas a su trabajo –sobre todo, por parte de los jesuitas, en cuya Compañía Descartes se había educado–, lo cierto es que Baillet dispone de una amplia información positiva y cuenta con cierto rigor científico.⁶ Con todo, ésta no es la única fuente que Beckett ha utilizado sino que también, como ya lo ha demostrado Francis Doherty,⁷ ha trabajado con un breve ensayo biográfico de J.P. Mahaffy titulado, simplemente, *Descartes*.⁸ En este caso, Beckett tomó, de un modo literal, ciertos elementos para algunos versos del poema. En cambio, de una biografía como la de Baillet –más profusa en la cuestión fáctica–, extraerá aquellos datos de importancia secundaria que le sirvan para delinear la figura del filósofo, fragmentos casi textuales para construir algún verso pero, especialmente, para armar el aparato crítico de las notas finales.

Pues bien, más allá del análisis propiamente textual, una pregunta se cierne sobre (*W*)*Horoscope*, ¿por qué Beckett ha elegido al personaje

“Descartes” para la recreación de la “máscara” que enuncia, siendo un personaje tan “unbeckettian” tal como lo definiera Ruby Cohn en el artículo antes citado?

La primera respuesta estaría vinculada con sus estudios personales en París: frente al apremio de presentar un poema para el concurso organizado por Nancy Cunard, Beckett debía escribir sobre un tema que tendría que desarrollar rápidamente. Cuando se le presenta esta oportunidad hacía unos meses que trabajaba en torno de la filosofía cartesiana en la biblioteca de la *École Normale* y, como ya señalamos, uno de los libros más consultados fue la biografía de Baillet. Precisamente, Beckett estudiaba la obra de Descartes puesto que entendía que, en su teoría filosófica de la experiencia racional, habría una posible respuesta a sus preguntas sobre las posibilidades fehacientes de acceder al mundo exterior.

Sin embargo, la elección de este personaje ha respondido, principalmente, a un intento por desestructurar, no sólo la imagen canónica del filósofo francés, sino también la noción de sujeto e individuo que se desprende de su pensamiento.

Las dimensiones filosóficas aparecen en *(W)Horoscope* como señales de la desestructuración de un sujeto que conoce, lo cual coincide con las dudas que se plantea el propio Beckett acerca de la naturaleza del hombre y de sus posibilidades de conocer. Con todo, Beckett no idealiza la figura del filósofo, sino que la recrea a partir de una voz poética que, a su vez, intenta fragmentar. Esa voz presenta, en un momento de enunciación determinado, los últimos días de la existencia de Descartes, en los cuales el personaje recuerda parte de los acontecimientos de su vida pasada. Nos enfrentamos así a una nueva problemática, que podría relacionarse con el intento del propio filósofo por dar cuenta de la unidad de lo creado y de su vida por medio de la figura de un Dios que posiblemente pueda ser conocido por la razón. Sin embargo, se trata de una unidad que el poema no hace sino traicionar puesto que, a través de las palabras sus actos se reducen a recuerdos discontinuos. En suma, todo termina comprimido por el lenguaje.

Beckett toma esta figura y la deconstruye a lo largo del texto por medio de un discurso propiamente poético. No toma elementos importantes de su pensamiento filosófico, sino todo lo contrario: elige los pasajes marginales de su vida privada mencionados por Baillet, frente a lo cual podemos afirmar que el ámbito de lo cotidiano y empírico que impone (*W*)*Horoscope* se superpone al ámbito de lo propiamente racional e ideal. Hasta tal punto es así que en el contorno de su meditación acerca del tiempo irrumpe un elemento sensorial: el desayuno. El personaje creado por Beckett se desarrolla bajo una percepción empírica que parte de cierta objetividad biográfica. René Descartes, en la biografía del siglo XVII, deja de ser “yo” para pasar a ser “él” o en palabras de Benveniste “la no persona”,⁹ una entidad vacía que le servirá al poeta para modelar otro “Descartes”, nuevo y desconocido, cuyo fluir de pensamiento se detiene, no en disquisiciones metafísicas o filosóficas, sino en los acontecimientos más banales. Este personaje poético también muestra una característica que Beckett desarrollará más tarde, tanto en su narrativa como en el resto de su obra: el estar solo e incomunicado. En este poema, “Descartes” está compuesto a partir de su propia voz, se construye como un sujeto que crea su propia realidad –su propia vida por medio del lenguaje– lo cual se separa del ámbito biográfico para entrar en el autobiográfico. Sin embargo, estamos ante un poema escrito por un otro, con lo cual lo autobiográfico también se desdibujará por las características formales del texto. Este personaje se encuentra en estado de solipsismo,¹⁰ pues surge un continuo increpar a un “tú” que no responde y que parece estar ausente: ante dicha ausencia y frente a la espera de su desayuno, comienza el derrotero por su propio pensamiento. En fin, un personaje que se descubre en la ausencia del otro debido a la estructura monológica en que se manifiesta, pero que, como personaje textual, se recorta en otros textos que lo anteceden.

Por todo ello, es dable afirmar que (*W*)*Horoscope* representa la imagen mental del personaje “Descartes”, lo cual es un grado más de mediatización ya que, por su naturaleza, es en sí una clara meta-representación: la biografía.

De este modo, la crisis del sujeto que se desprende del poema también emerge por estos grados diferentes de ficcionalización, los cuales terminan produciendo una marcada labilidad en los límites de la representación poética. Ahora bien, lo que Beckett propone no es sino un nuevo marco de acción para su “Descartes”. Por un lado, mediante la voz que habla en el poema y, por otro lado, a través de una voz otra que lo enuncia con la biografía de Baillet: a partir de allí, también se vierte una información dispersa por las notas. Es decir, que tenemos una doble aproximación y ambas recuperadas por la memoria. Descartes *recuerda* episodios de su vida mediante una suerte de soliloquio, donde es la memoria y el *fluir* de la conciencia quienes deciden qué decir y qué callar. La voz del filósofo caricaturizado toma la palabra del biógrafo Baillet y la recupera en un acto de descontextualización del lenguaje que reconstruye la biografía para reconstruirse en las palabras del poema: no es más que un personaje creado por un Beckett que usa las palabras del otro para su propia (de) formación.

Por otro lado, el poeta toma también la biografía y la deconstruye en una especie de guía críptica en las notas al final del texto. En las notas recuerda las lecturas, los textos anteriores, los cuales se convierten en material para la reformulación y la creación de un nuevo sujeto de enunciación. No obstante, se suma una nueva problemática si recordamos que se ha escondido y velado el trabajo de Mahaffy, un trabajo que enfatiza la necesidad de oscurecer el sentido del poema. Las notas, entonces, estarían ofreciendo en realidad pistas incompletas para una posible interpretación. Es en este punto donde la subjetividad se disgrega en una especie de falsa identidad: por un lado un Descartes-personaje que no es más que la reacción del personaje biografiado y, por otro, un personaje que, al elaborar las notas, vela los datos y las fuentes.

Asimismo, debemos tener en cuenta el motivo principal que llevó a la composición del poema, es decir, el tiempo y la cronología de los acontecimientos “elegidos”. (*W*)*Horoscope* marca una sucesión discontinua que sigue la disposición de los datos de su hipotexto. El personaje

Descartes, como decíamos anteriormente, articula un texto poético por medio de la memoria, pero sin la linealidad que requiere el género biográfico como tal. Por lo tanto, la pregunta es ¿cómo se formula esta discontinuidad en el texto? Como trataremos más adelante, el cambio de registro es un recurso que Beckett utiliza para devolver la palabra a Descartes y para que esta máscara pueda, de algún modo, recuperar parte del pasado. Estamos entonces frente al intento de reconstrucción de un pasado por medio del lenguaje. A lo largo de estos versos, la memoria de esta voz se dirige de un recuerdo a otro, mostrando lo imposible de una visión totalizadora del discurso, de la experiencia y de la vida. No se trata sino de la situación inversa que ocupa la posición del biógrafo: para Baillet, la biografía no es el intento de describir o relatar la vida de Descartes, sino que pretende mostrar la vida misma, como lo dice el título de su obra.¹¹ La diferencia de posiciones entre uno y otro se acrecienta por el tono irónico con que Beckett se refiere, no sólo a la figura del filósofo —quien pretende instalar un sistema de conocimiento verdadero a través de su filosofía— sino también al lugar en que se coloca la biografía como espacio de discurso verdadero.

Este nuevo personaje, “Descartes”, comienza el poema haciendo una pregunta: *What's that?*, pregunta recurrente en todo el texto, tanto por su complejidad y oscuridad, como por el lugar que ocupa la duda cartesiana ante el conocimiento de los objetos por medio de los sentidos. ¿Es posible, entonces, conocer el mundo? Según este personaje (y, por supuesto, según Beckett), el mundo se construye sólo a partir de la percepción mental de la realidad, ante lo cual cabe preguntarse si el sujeto puede dar cuenta de él o si sólo es el texto fragmentario tras el cual se desarrolla el personaje. Esta pregunta, que desde una mirada cartesiana pareciera “ontológica”, Beckett la coloca junto al siguiente verso —que también es una pregunta—: *An egg?* Esta interrogación remite en forma indirecta al tema en cuestión —el tiempo—, pero desde un tono humorístico que desencadena una serie de cruces en los niveles de enunciación. Asimismo, la imagen del “huevo” puede ser interpretada como una me-

táfora de ese espacio cerrado donde se encuentran las imágenes que darán cierta estructura a la vida de cada individuo, todas ellas recreadas por la memoria y sus palabras. Una metáfora de un mundo personal que se aparta del mundo exterior, el cual ya no ofrece ninguna seguridad en el plano cognitivo. La presencia del hipotexto surge, en principio, a través de un dato culinario. En *La Vie de Monsieur Descartes* leemos: “Il avait remarqué en faisant ses expériences qu’il n’y a rien de meilleur qu’une omelette composée d’œufs couvis depuis huit ou dix jours, qui la rendraient détestable si le terme était plus ou moins grand”.¹²

Esto también está señalado en la primera nota del poema que repite y captura la palabra del biógrafo para su reformulación y recontextualización: “René Descartes, Seigneur du Perron, liked his omelette made of eggs hatched from eight to ten days; shorter or longer under the hen and the result, he says, is disgusting”.

Tal como podemos apreciar, esta nota es una traducción casi literal del texto de Baillet. De este modo, al ser la primera nota, funciona como la presentación formal del hipotexto. Esta exposición se despliega con un comentario acerca del gusto culinario de Descartes, imagen que permite descentrar esta figura con respecto al lugar que ocupa en la cultura occidental y, de modo inverso, centralizarse en una problemática otra, propia del poema. Este movimiento sirve para vaciar el sentido canónico con el que se asocia el nombre del filósofo y poder reconstruirlo desde una nueva perspectiva más cotidiana. Un descentramiento que provoca el traslado de un género a otro, es decir, la conformación de una línea borrosa que se levanta entre ambos con las distintas metas que cada texto se propone: la biografía, el poema en sí, y la nota explicativa del poema. Asimismo, cabe destacar que las palabras “René Descartes, Seigneur du Perron” de esta primera nota están inscriptas en el retrato del filósofo que hiciera Franz Hals y que aparece reproducido en el grabado de la portadilla de la edición de 1691 de la biografía. La figura del pintor es tratada dentro del poema, también con una cierta ironía: *Who’s that? Hals?/ Let him wait*. Las palabras que el personaje Descartes utiliza

para Hals son prácticamente idénticas a las que utiliza para su desayuno, es más, también hacen referencia al tiempo y a la espera, temas luego desarrollados desde diferentes ángulos a lo largo del poema y, por cierto, de toda su obra: *Esperando a Godot* será un claro ejemplo. En conclusión, sería posible afirmar que el texto de Baillet funciona como un hipotexto que se disgrega en varias direcciones, no sólo a partir del texto propiamente dicho, sino también a partir de un elemento paratextual: el retrato que decora la primera página de la biografía y que nos presenta la imagen del filósofo. Aunque también podríamos considerarlo como una pantalla que oculta de manera deliberada el otro texto que funciona como fuente: el ensayo de Mahaffy.

En el verso octavo se trata el tema del movimiento de la Tierra junto con la problemática de la movilidad y la inmovilidad, lo cual es tomado de su ensayo sobre la obra de Joyce, cuando alude a la premisa de Giordano Bruno: “la velocidad máxima es el estado de reposo”.¹³ La tensión que se establece entre estos dos estados es puesta por Beckett en boca de Descartes y en discusión con las palabras de Galileo “*eppur si muove*”, dichas en el momento de la abjuración de sus teorías basadas en las de Copérnico. El tono humorístico se acrecienta con el doble sentido que otorga Beckett a esta idea de movimiento: por un lado, el comentario con respecto a un barco que zarpa y, por otro lado, en el último verso de esta estrofa: *That's not moving, that's moving*, donde por medio de un juego de palabras, vemos que la acción se presenta en forma ambigua por su sentido reflexivo, es decir, que el verbo *move* puede ser interpretado como mover o conmoverse. De esta manera, está señalando la disolución de una división categórica y binaria entre estos dos conceptos, para volver nuevamente a la idea de Bruno, donde la inmovilidad y la movilidad se corresponden. Es por ello que la acción pasaría a transformarse en inacción. El sujeto se convierte en un objeto ya que no se mueve sino que es movido. El contramaestre que se aleja de la costa se encuentra en aparente estado de quietud en relación con el movimiento del barco en que se encuentra. El sentido de la palabra *pretend* se refiere a la “simulación”

que se produce en la percepción de un cuerpo en estado de reposo que se encuentra sobre otro que se muestra en movimiento (e incluso a la inversa), de allí la alusión a la “bolsa de papas” que, pasando a un tono coloquial, denota inmovilidad.

Beckett y “la vieja figura de Geulincx”

Esta problemática nos recuerda al pensador postcartesiano que nombramos al comienzo de este ensayo, Arnoldus Geulincx (1624-1669) en quien Beckett encontrará algunas ideas en común que plasmará algunos años después en su novela *Murphy*¹⁴. En la *Ética* del pensador belga, se alude a la noción de movimiento puesta en relación con un barco dirigiéndose hacia un lado y su tripulante en estado de quietud. La propuesta de esta relación está centrada en la idea de libre albedrío. Tanto es así que lo lleva a preguntarse de qué modo el movimiento de la nave implica el movimiento del sujeto que está sobre ella en estado de reposo, dando a entender, así, los límites de la libertad del hombre. Desde esta perspectiva, la postura que se desprende de este uso del pensamiento ocasionalista es de carácter existencial. El individuo no puede elegir sus acciones, sino que se corresponden, en una posición beckettiana, al azar.¹⁵ La primera lectura que Beckett realiza de la *Ética* de Geulincx fue durante su estancia en la *École Normale*, luego tendrá un acercamiento más minucioso alrededor del año 1936 en la Biblioteca del Trinity College de Dublín. Esta lectura coincide con la escritura de su novela *Murphy* donde hay evidentes alusiones a la obra del filósofo belga. Asimismo, hay una serie de manuscritos de los apuntes que Beckett ha tomado durante su lectura que son un documento imprescindible para comprender su obra, incluso no sólo en lo que atañe a su relación con Geulincx.¹⁶

En una carta dirigida a Sigle Kennedy, datada el 14 de junio de 1967, Beckett se refiere a dos filósofos a los cuales se hace referencia en su obra,

uno es Demócrito y el otro es, justamente, Geulincx. Ambos son puestos por Beckett como puntos de partida de su *poiesis*. La cita a la que se referirá en esa carta es: “Ubi nihil vales, ibi nihil velis” (Allí donde nada vales, no desees nada). Ambos pensadores ya aparecen en una de las narraciones más tempranas de Beckett, la novela *Murphy*, que ya mencionamos y, más tarde, en *Malone meurt*, donde podemos leer “ne rien pouvant, ne rien voulant” (p. 197), una evidente referencia intertextual a la cita del pensador ocasionalista.

Para Geulincx, el hombre no es *actor*, sino más bien *espectador* de sus propios actos, de un modo que ni él mismo llega a comprender, un “espectador de la máquina que es mi cuerpo”.¹⁷ De allí que presente una actitud pasiva frente a la acción del cuerpo ya que es Dios quien establece la “ocasión” para que mente y cuerpo puedan coincidir, por lo tanto el hombre espera en el mundo por algo que no puede llevar a cabo porque depende del creador quien es el único que puede ver y conocer la relación entre ambos y por consiguiente es quien establece dicha relación. Para poder llevar a cabo una acción es necesario, según Geulincx, poder ser consciente y conocer cómo se lleva a cabo, por eso es que el suicidio es impensable en su sistema ya que el sujeto no puede articular la acción necesaria para determinar el acto. Entre las notas que toma Beckett vemos que destaca que para Geulincx hay dos reglas de la razón que niegan el movimiento (del cuerpo). Dice Geulincx citado por Beckett: “1) No decir que haces aquello que no sabes cómo hacerlo. 2) Saber que no tienes derecho sobre aquello que es determinado por la voluntad de otro [de Dios]”, por lo tanto, tampoco puedo establecer una relación con el mundo exterior, ya que si no controlo el movimiento de mi cuerpo menos aún el movimiento de aquello que se encuentra fuera de mí.¹⁸ Si vemos el final de cada uno de los actos de *En attendant Godot*, es claro el hiato entre pensamiento y movimiento de la máquina cuerpo, aunque se inviertan los roles al preguntar y contestar:

Estragon: Alors, on y va?

Vladimir: Allons-y

*(Ils ne bougent pas.)*¹⁹

{...}

Vladimir: Alors, on y va?

Estragon: Allons-y

*(Ils ne bougent pas.)*²⁰

En otra de sus novelas, *Molloy*, de 1951, el protagonista se describe a sí mismo de la siguiente manera: “Yo, que amé la antigua figura de Geulincx, muerto joven; Geulincx, que me abandonó en el negro barco de Ulises, arrastrándome hacia el Este por la cubierta”. Esta imagen del barco corresponde también a la Ética del pensador belga que Beckett toma para construir la imagen de los límites restringidos de la libertad del hombre y obviamente también de la voluntad. Un barco que se dirige hacia el Este mientras la limitada libertad del sujeto parece permitirle caminar hacia el Oeste, por lo tanto el movimiento que realiza ese sujeto sobre la cubierta está neutralizado por el movimiento del barco (movimiento externo al sujeto) ya que ambos irán necesariamente hacia el Este. Hay otra imagen similar que interesó a Beckett, incluso en sus obras tardías: una cuna meciéndose por la mano de una madre.²¹ Es clara la relación del movimiento con la voluntad de quien está en la cuna. El bebé desea ser mecido, pero ello no implica que ese movimiento se realice por su deseo. Es una fuerza exterior la que produce el movimiento más allá del deseo o la intención del sujeto. Esta misma imagen la podemos ver trasladada a la mecedora de Murphy y a la del personaje femenino de *Rockaby* (1980). En *Rockaby* se señala en las acotaciones escénicas que el movimiento es producido, que viene de fuera, de otro lugar y que la protagonista debe estar quieta esperando, sentada, sin balancear su silla, es aquí cuando se hace notoria nuevamente la influencia del pensamiento de Geulincx. De este modo se enfatiza la pasividad del

personaje: la inmovilidad del cuerpo implica que la acción pasa a través de las palabras, es decir de la mente del personaje, no debemos olvidar que para Beckett el pensamiento es lenguaje y para Geulincx ese pensamiento conforma el sujeto separado de su cuerpo, que tiene conciencia de sí mismo. Nos enfrentamos a un texto cuyos versos se deslizan por la escena y cuyo ritmo proporciona la acción escénica. Las palabras llegan como recuerdos de una antigua percepción del mundo. La mujer recuerda incluso cómo percibe ese mundo exterior a través de una ventana. La vida es la interacción (aunque fallida en términos tanto de Geulincx como de Beckett) con ese mundo exterior. Repetir la acción es traer a la memoria esos intentos de comprender aquello que está fuera del alcance de nuestra realidad mental e interior y que alejan la posibilidad de constituir un conocimiento válido a través de esa experiencia. Repetir la acción implica también la existencia de continuos intentos fallidos de conocer plenamente ese exterior como también de recuperar de forma total el pasado a través del pensamiento.

Otro aspecto que Beckett retoma de Geulincx se centra en el problema del conocimiento, ya para para el pensador belga “no puedo ir más allá de *no conozco*”, lo que implica la pregunta por la existencia ya que tampoco el sujeto puede dar cuenta de “cómo ha llegado a esta condición”. Esta ausencia de conocimiento también pone en evidencia el aspecto no volitivo del nacimiento. Entre las siete obligaciones que tiene el hombre, la última, dice –resumo–, no es entrar en la luz, sino ser unido a un cuerpo y entrar en el mundo. Desconocer cómo llegamos al mundo implica conocer que fue una acción divina, por lo tanto el acto volitivo es descartado. Nacer es un problema del conocimiento y Beckett lo expone de ese modo en varias de sus obras. No poder ir más allá en Beckett es el motor de su poética, ya que hay una conciencia de la obligación de continuar para “fracasar mejor”.

Entonces, como anunciábamos al comienzo de este trabajo, vemos que Beckett retoma y reformula los fragmentos filosóficos que pueden combinar con su poética y con su manera de concebir el mundo a través

de su obra. El caso de Geulincx es paradigmático, porque si para él la existencia y el movimiento se justifican a través de la figura de Dios, en Beckett la ausencia de la divinidad conducirá a sus personajes a una situación grotesca donde el azar juega un papel preponderante y donde la existencia se plantea como mera espera y quietud, sin ningún tipo de trascendencia. Es más, siguiendo el paradigma beckettiano, podemos afirmar que la imposibilidad de acceder al mundo exterior también forma parte de la imposibilidad de establecer algún movimiento del cuerpo. Es claro también, como veíamos anteriormente, que si el hombre es sólo espectador del mundo y de su propio cuerpo deberíamos preguntarnos cómo percibe y qué percibe. En Beckett –siguiendo el pensamiento cartesiano– siempre se percibe mal y por lo tanto no queda otra posibilidad que la de conocer y decir mal, tal es el título de una de sus narraciones: *Mal vu, mal dit* de 1981.

Berkeley y la percepción del yo como alteridad

Retomando el tema de la percepción del mundo, Beckett ha seguido con sus lecturas de carácter filosófico para poder construir su sistema poético. Tal es el caso de Berkeley, de quien toma la idea de la percepción y la existencia de una realidad mental como un eje reflexivo de su propia obra.

Los personajes beckettianos se encuentran en el mundo desconociendo la causa de ello, sin embargo su acercamiento a esa realidad se presenta de modo ilusorio ya que no muestran signos de seguridad en el momento de establecer una conexión con el mundo exterior. Este aspecto sin duda se relaciona, como venimos planteando con el cartesianismo y el post-cartesianismo: la elisión entre dos espacios: uno interior (y mental) y otro exterior, mundo *in res* separado del mundo *in intellectu*.

Sin embargo, hay una constante búsqueda de una voz que pueda acercarse o vislumbrar el mundo, intentar conocer “something there” como dice uno de sus poemas escrito en 1974. La indeterminación de

lo que se puede percibir indica que el mundo se encuentra “allá”, fuera de la seguridad del mundo interior del sujeto. Percibir será otro de los tópicos que Beckett buscará en la filosofía y se detendrá en la figura de un pensador irlandés, el Obispo Berkeley.

Según el obispo Berkeley, *esse est percipi*, es decir: ser es ser percibido. Beckett toma esta premisa para su película *Film* donde el protagonista escapa de la percepción de los otros para encerrarse en un espacio cerrado que dé seguridad a su existencia. Su percepción empírica del mundo es imperfecta, por lo tanto se concentrará en una mirada que se desdobra para poder percibirse a sí mismo. Si el hombre no puede percibir de manera fehaciente aquello que está fuera de su espacio íntimo, cabe preguntarnos, en relación con estos personajes, si realmente pueden ser percibidos por otro para acceder al plano de la existencia.

Berkeley concluye su idea a partir de la presencia de la divinidad, es decir “somos” porque Dios desde su omnipresencia nos percibe inalteradamente. En el caso de la obra de Beckett, ante la ausencia de Dios y frente a la imposibilidad de percibir al otro, fuera del sujeto, se presenta como única posibilidad de ser, la autopercepción.

El individuo se percibe a sí mismo y como personaje literario, se construye a sí mismo a través de las palabras, a través del pensamiento. Los sujetos beckettianos se mueven en un circuito pendular, gracias al cual pueden tomar distancia de su propio yo y observarse como otro, tal como sucede en el desdoblamiento de *Film* o incluso en *Impromptu de Ohio*. Sin embargo, reconocen esta falencia que podemos pensar como parte del artificio literario. El desdoblamiento del sujeto que se presenta en muchas de sus obras podemos pensarlo como la necesidad de constituirse a través de la percepción de sí mismo en la alteridad.

Esto nos lleva a una cita que copia Beckett en uno de sus cuadernos, la cual pertenece al filósofo italiano Givanne Gentile: “Toda conciencia es autoconciencia”. Para el filósofo italiano ninguna experiencia trasciende al sujeto y su acción recae sobre sí mismo, por lo tanto el yo sólo puede ser consciente de sí. Para Gentile el pensamiento no admite presupuestos

por lo tanto todo objeto forma parte del sujeto y así el pensamiento como acción construye su propio “autoconcepto”.

Como podemos apreciar, Beckett retoma fragmentos de ciertas teorías filosóficas y las amalgama en una poética del solipsismo. Su lenguaje unifica elementos del pensamiento ontológico con un *fluir* de palabras que marcan la inestabilidad del sujeto, como lo demuestra por ejemplo *Texts for Nothing*: “Palabras, palabras, mi vida no fue otra cosa que palabras, atropelladas, una babel de silencios y palabras, esa vida mía que yo llamo terminada, o todavía en curso”. Retomando el principio de Berkeley, podemos pensar que el lenguaje en tanto pensamiento constituye al sujeto como idea vacía, es decir, son las palabras enunciadas por un sujeto las que permitirían construir un “yo” que funciona como objeto de esa percepción, completando el ciclo del autoconocimiento. Podemos sospechar, entonces, que cuando sujeto y objeto (como sujeto desdoblado) pierden distancia, se manifiesta el silencio absoluto: la muerte, la cual no es más que la identificación del yo con su propia alteridad. Por ello, ante la proyección hacia la muerte (en palabras de Heidegger) los personajes de Beckett piden palabras, hablan, para poder mantener esa distancia que les posibilite existir.

El personaje huye de la posibilidad de ser percibido. La huida del ojo que observa comienza en la calle, en la primera escena. Allí aparecen otros personajes percibiendo de alguna manera —una a otras—, un objeto, un escaparate, un cartel, etc.²² El personaje que encarna Keaton huye de esta percepción e intenta escabullirse encerrándose en una habitación casi vacía.

Una doble posibilidad se nos presenta ahora: por un lado la idea de autopercepción: el personaje “es” porque se percibe a sí mismo. Pero al mismo tiempo —en una aproximación metatextual— “es” porque es percibido por la cámara, en el guion llamada EYE, lo cual nos lleva también a la primera postura ya que EYE se pronuncia igual que I, yo. Es el *yo* como la cámara que percibe y por lo tanto volvemos nuevamente a la idea primera de la autopercepción. Este juego homofónico ya aparece en la tradición inglesa en los sonetos de William Shakespeare, con lo cual

se expandiría el nivel semántico de las influencias que recibe Beckett en diferentes planos de sentido, del mismo modo en que sucede en la obra shakesperiana.

Me gustaría que nos detuviéramos en el aspecto de la marca meta-textual. Podemos sospechar entonces que en *Film* una de las posibles reflexiones que se plantea es en la idea de anonimato de la figura central. Sólo se recalca la actuación, para ser revalorizada al final con un primer plano de la cara de horror de Buster Keaton, personaje-objeto. Cabe preguntarnos entonces: ¿por qué esa necesidad de esconder la “figura famosa”, figura más cercana al mito que a la actuación en sí? Sin duda este es uno de los ejes en el cual se basa la desmitificación. Una de las figuras más importantes de la cinematografía mundial está implicada en este no demostrar su identidad, sino los actos. El hecho de que sea una película muda trae gran cantidad de connotaciones en cuanto al concepto de realización fílmica. Ante todo no inscribirse dentro de un circuito comercial, y luego un homenaje al género.

El Ojo persiste en el acto de percibir una imagen. La obra necesita del acto de la percepción visual, enfatizando esta instancia de la imagen muda. Ante esto podemos pensar que lo que realmente se está poniendo en juego son las características cinematográficas del género que nos ocupa y es el protagonista quien nos va a dar la pauta de construcción del relato junto al otro gran personaje: la cámara.

Beckett desde otra perspectiva también está homenajeando al género a partir del *gag* gestual, recurso que asimismo utilizará en sus primeras obras de teatro, por ejemplo *Waiting for Godot*, e incluso en sus primeras prosas, pensemos en *Mercier et Camier*. En *Film*, se retoma la utilización de estos *gags* en escenas como la del perro y el gato.

En la última escena la mirada de la cámara y la del personaje percibido se alternan, se cambia el punto de la visión, el personaje mira y percibe la habitación, la cámara mira al objeto percibir. Sin embargo técnicamente es el mismo Ojo que percibe tanto a los objetos como al Objeto. La imposibilidad que se plantea aquí es la huida y coexiste con la obligación de ser

al ser percibido en esta instancia por la cámara, por el medio. El Ojo es la Cámara que percibe a su objeto. Ambos son protagonistas del Film, tanto el actor como el lenguaje que se utiliza para llevar a cabo la narración. De esto se trata: de mostrar en la obra una extraña metatextualidad, una reflexión sobre lo que significa percibir con una cámara-ojo, como en el cine de Vertov, donde la cámara en cuanto medio adquiere una autonomía visual con respecto a su objeto. Es decir que la cámara no muestra a su objeto, sino que lo ve y podríamos decir que lo realiza desde la perspectiva cinematográfica. Buster Keaton así es nuevamente realizado en cuanto figura del cine mudo. Su imagen no es el objeto sino la percepción que tiene la cámara del personaje. Esta imagen no es la típica y conocida máscara del actor cómico, sino que desde otra perspectiva se está aludiendo a la deformación de conceptos de género. Beckett como extranjero ve otro ángulo de la imagen del cómico del cine mudo. Utiliza recursos elementales de este tipo de filmografía, pero a su vez la imagen se ve trastocada por esa mirada extraña.

Si tomamos nuevamente la premisa inicial, tendríamos que preguntarnos quién percibe al Ojo, es decir la cámara, para que sea y pueda percibir a su Objeto. En la primera y segunda escena la cámara es percibida por los personajes secundarios. En la habitación no es percibida sino hasta el final de la escena, ya que durante la misma se ubica a espaldas del personaje y no puede ser percibida por él. Este final, así como en muchas de las obras de Beckett, estaría resignificando toda la lectura que hayamos proyectado sobre *Film*. El Objeto se da cuenta que es percibido por sí mismo, es decir que el Ojo y el Objeto comparten una misma identidad, como dice Enoch Brater nos encontramos con un ojo subjetivo y uno objetivo.²³ Por lo tanto la cámara en cuanto es percibida se transforma en Objeto. El Objeto en cuanto sujeto de la percepción deviene en Ojo, es decir que el personaje Ojo-Objeto estaría en *percipere* y *percipi*. Podemos decir entonces que por la misma naturaleza del acto, el personaje no puede apartarse del hecho de que para poder percibir tiene que ser percibido, aunque sea por sí mismo para darse en primer lugar

existencia y en segundo lugar identidad de sujeto. Esta idea de autopercepción ligada a la idea de solipsismo es típica de los personajes beckettianos –Descartes mediante–, pensemos en el narrador de *Company*, en Murphy, en Watt, por nombrar algunos de sus personajes, que manifiestan que la única realidad que se puede percibir es la de sí mismo, por lo menos es de la que estamos más seguros y es la única verificable.

El personaje, durante todo el transcurso de *Film*, lucha por no convertirse en atributo de ninguna otra forma de percepción que, como decíamos antes, trastoca la acostumbrada visión del espectador de las antiguas películas de Keaton. Dadas las características del cine como medio, se abre esta tercera instancia perceptiva, la nuestra como sujetos espectadores. El Objeto ya no sólo es atributo de sí mismo, sino que también es atributo de la Cámara en cuanto medio mecánico y consecuentemente se transforma en nuestro objeto a percibir. Nuestra percepción del hecho cinematográfico implica una puesta en escena de toda una mitificación del actor, Buster Keaton, que en la última escena a la que hacíamos referencia anteriormente reformula toda la significación del corto.

Esta tercera instancia retoma estas dos percepciones de un mismo personaje desdoblado, Ojo-Objeto, y es la que hace posible la significación de la obra. Quizás podemos decir que la obra es y está siendo por nuestra mirada. La percepción del espectador toma el lugar tanto de la mirada subjetiva como objetiva, es Ojo y Objeto, individual y distinto, pero como tal se reconoce dentro de este campo fenomenológico. Como dice Merleau-Ponty: “Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, vimos nosotros, y nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio, es del espacio”.²⁴ Nuestro cuerpo, así también como el cuerpo de la obra, se encuentran envueltos en el campo de percepción que pertenece al mundo y es a partir de él que percibimos y somos percibidos.

Vimos a lo largo de estas páginas el modo en que la figura y el pensamiento de Descartes, Geulincx y Berkeley le permiten a Beckett esbozar y componer una poética del desarraigo y de la imposibilidad. Beckett resignifica los fragmentos que toma de cada uno, los altera a

través de la carencia del sistema filosófico de donde son extraídos y los reformula en la compaginación con otros textos en la constitución de su propia escritura. El hiato entre el mundo interior del sujeto y el exterior será un motivo central en la obra beckettiana a lo largo de toda su producción que dará como resultado la noción de “unword” que remite directamente a la intención del autor de concebir una literatura que vaya hacia el menos y es allí donde el vacío (hiato) entre cuerpo y mente que anunciaran estos pensadores se ubica en un lugar privilegiado donde el silencio será una de las características centrales de la imposibilidad y de la presencia de ese mundo interior.

Notas

¹ Driver, Tom F., “Beckett by the Madelaine” in: *Columbia Forum*, Summer, 1961 [La traducción me pertenece].

² In: Martin Esslin (ed.), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1965, pp. 169 y ss.

³ Casanova, Pascale, “D’un usage littéraire et ‘affectif’ de la Philosophie” en *Beckett Today / Aujourd’hui* Núm. 10, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 157.

⁴ Sería interesante aclarar que los límites de las marcas intertextuales que trabajaremos. Por cierto, no pretendemos hacer un compendio –ya que esa búsqueda ha sido magistralmente realizada por Lawrence Harvey–, aunque a veces parezca necesario, sino ver cómo funcionan esas relaciones en el propio texto.

⁵ Bair, D., *Samuel Beckett*, Paris: Fayard, 1998, p. 101.

⁶ Cf. Rodis-Lewis, Geneviève, *Descartes. Biografía*, Barcelona: Península, 1996, pp. 5-15.

⁷ Doherty, Francis, “Mahaffy’s Whoroscope”. In: *Journal of Beckett’s Studies*, Vol. 2, Núm. 1. Florida, 1992, pp. 27-46.

⁸ Mahaffy, J. P., *Descartes, Philosophical Classics for English Readers*. Edinburgh & London, 1901.

⁹ Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, México: Siglo XXI, 1985, p. 176.

¹⁰ En la “Tercera meditación” de las *Meditaciones metafísicas*, Descartes propone un ensimismamiento producido por la interrupción de la percepción sensorial. Lo que da seguridad al sujeto en tanto sujeto, en este caso, es su propio pensamiento. Pensemos

en el comienzo de la novela *Murphy*, cómo el protagonista intenta desarrollar la misma “técnica” [Cf. Descartes, *Op. cit.*, p. 233].

¹¹ Cabe aclarar que esta diferencia señala dos ideas opuestas del lenguaje que responden a diferentes períodos, el siglo xvii y el siglo xx [Cf. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*. México, 1996, p. 70].

¹² Baillet, Adrien, *La Vie de Monsieur Descartes*, Paris, 1691, p. 449.

¹³ Beckett, S., “Dante... Bruno. Vico... Joyce”. In: *Disjecta*, London: Calder, 1983, p. 21 [la traducción es mía].

¹⁴ Cf. Beckett, S., *Murphy*. London, 1993, p. 101.

¹⁵ Cf. Cohn, Ruby, “Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett”. In: Esslin, Martin, *Samuel Beckett*. New York: Prentice-Hall, pp. 170-172.

¹⁶ Véase, Geulincx, Arnold, *Ethics with Samuel Beckett Notes*, edited by Han van Ruler, Anthony Uhlmann & Martin Wilson, Leiden, Brill, 2006, pp. 311 y ss.

¹⁷ *Ibid.*, p. 334.

¹⁸ *Ibid.* p. 331.

¹⁹ Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1993, p. 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 134.

²¹ Geulincx, Arnold, *op. cit.*, p. 332.

²² Beckett, Samuel. *Film*. Barcelona, Tusquets, 1985, p. 31.

²³ Brater, Enoch. “The Thinking Eye in Beckett’s *Film*” *Modern Language Quarterly*, Vol. 36, Núm. 2, June, 1975.

²⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta, 1984, p. 165.

Bibliografía

BAILLET, Adrien, *La Vie de Monsieur Descartes*, Paris, 1691.

BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1998.

BECKETT, Samuel, “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, In: *Disjecta*, London, Calder, 1983.

_____, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1993.

_____, *Murphy*, London, Calder, 1993.

_____, *Watt*, New York, Grove Press, 1959.

_____, *Whoroscope*, in: *Poems in English*, London, John Calder, 1961.

_____, *Film*, Barcelona, Tusquets, 1985.

BEN-ZVI, Linda, “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language”.

In *PMLA*, March 1980, Vol. 95, Núm. 2, pp. 183-200 (Hay trad. en español en Revista *Beckettiana*, Núm. 5, 1996).

- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1985.
- BERKELEY, George, *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, Buenos Aires, Aguilar, 1967.
- BRATER, Enoch, "The Thinking Eye in Beckett's *Film*", *Modern Language Quarterly*, Vol. 36, Núm. 2, June, 1975.
- CASANOVA, Pascale, "D'un usage littéraire et 'affectif' de la Philosophie" en *Beckett Today / Aujourd'hui*, Núm. 10, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas* y otras. In: *Obras*, Buenos Aires, Editorial Charcas, 1980.
- DOHERTY, Francis, "Mahaffy's Whoroscope". In: *Journal of Beckett's Studies*, Vol. 2 Núm. 1, Florida, 1992.
- DRIVER, Tom F., "Beckett by the Madelaine" in: *Columbia Forum*, Summer, 1961.
- ESSLIN, Martin (ed.), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1965.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 1996.
- GEULINCX, Arnold, *Ethics with Samuel Beckett Notes*, edited by Han van Ruler, Anthony Uhlmann & Martin Wilson, Leiden, Brill, 2006.
- KNOWLSON, James, *Damned to fame. The Life of Samuel Beckett*, New York: Simon & Schuster, 1996.
- MAHAFFY, J. P., *Descartes, Philosophical Classics for English Readers*, Edinburgh & London, 1901.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta, 1984.
- PILLING, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- RODIS-LEWIS, Geneviève, *Descartes. Biografía*, Barcelona, Península, 1996.
- UHLMAN, Anthony, *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, London, Cambridge University Press, 2009.



Recepción: 3 de julio de 2014
Aceptación: 27 de noviembre de 2014