

«Car que reste-t-il de représentable si l'essence
de l'objet est de se dérober à la représentation?»

Samuel Beckett

Los dispositivos de la representación en la obra de Samuel Beckett

Samuel Beckett escribía en 1949 a su amigo Georges Duthuit diciéndole haber visto el mundo, desde siempre, «en termes de boîte» [1]: todo en la realidad serían espacios no comunicantes, cajas cerradas –empezando por la *cavidad craneana*, la «boîte crânienne». Eso, Beckett podía *decirlo* en 1949 –pero no podía todavía *hacerlo*.

Cómo llegará a hacerlo –eso es lo que vamos a tratar de elucidar en lo que sigue. Pues si, además de ser algo, la escritura *hace* algo, este hacer ha de estar en marcha –más acá o más allá de su mero decir– en su propia enunciación. Llegar a introducir aquello en la propia forma de la escritura: tal es el trabajo de escritura propiamente beckettiano. Para lograrlo, Beckett tendrá que abandonar la subjetividad del discurso para poner en marcha unos *dispositivos de escritura* que permitan encerrar la representación en su propio espacio. De ese modo, veremos cómo, lejos de basarse en la aplicación de doctrinas filosóficas o de limitarse a presentar ciertos contenidos, el trabajo de la escritura beckettiana pasará por la introyección en el propio mecanismo de la representación de aquello que, hasta entonces, sólo había sido representado. Trabajo de la forma por el cual la representación será transformada hasta tal punto que, al final del periplo, sólo quedará en pie la imagen de un cráneo solo en la oscuridad, de un cráneo que imagina:

“Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la
boîte lieu dernier dans le noir le vide” [2] (*Pfe*, 9)

I. El punto de partida

Ahora bien, si volvemos a los años 30, constataremos que la escritura de Beckett arranca de una escisión inaugural: aquél que habla no se reconoce en un lenguaje que sólo da cuenta de sí mismo. Tal es el postulado. Bastaría con ojear cualquiera de sus escritos de hasta principios de los años 50 para corroborarlo: el lenguaje es un velo, las palabras apestan, no hay nada que decir. Tal es *el punto de partida*. Si ya en su ensayo sobre *Proust* (1930) Beckett encerraba la vida de los hombres en el hogar cadavérico de la «costumbre» [3], lo que tratarán de hacer una y otra vez sus personajes será escapar de dicho espacio. Y, entre ellos, Victor Krap, protagonista de *Eleutheria* (1947), quien, habiendo abandonado hogar, trabajo y familia, afirmará: «D'abord j'étais prisonnier des autres. Alors, je les ai quittés. Puis j'étais prisonnier de moi. C'était pire. Alors, je me

suis quitté. (*S'absente*). / *Silence*» [4] (*E*, acte III, 146-147). Y, sin embargo, el problema que le atenazaba derivaba del hecho de que si, por un lado, quería ausentarse, por el otro su deseo seguía mostrándose como de *costumbre*. De ese modo, al *oponerse* a lo que recusaba, Victor no podía menos que estar reconociéndolo, confiriéndole así la consistencia y la realidad de la que, de otro modo, carecería. El personaje *decía*, sí, la ausencia –pero el texto no llegaba a *hacerla* todavía.

Si la empresa beckettiana aparece así –en la misma boca de Victor– como una empresa de *deserción*, no es menos cierto que, para que su deseo se concrete y llegue a buen puerto, será necesario trabajar la forma de la escritura pues, como Beckett ya había constatado respecto al *Work in Progress* de James Joyce:

“form is content, content is form” [5].

II. El tiempo de la errancia

La pregunta que surge entonces es la siguiente: *¿cómo abandonar la costumbre, cómo escapar del mundo de los hombres?* En un primer momento –y dado que éste se siente como algo extraño e insoportable– el único movimiento vislumbrado será la *deformación*. El Sentido había hecho falla, y la escritura se deleitaba morosamente en su fracaso, de modo que el primer proyecto beckettiano –tal como queda formulado en la *Carta alemana* de 1937– se propondrá abrir en la lengua «un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse» (*Ca*, 34). Dado que es el propio lenguaje el que es sentido como algo ajeno, de nada servirá protestar contra el mundo a su través; Beckett se propondrá, más bien, arruinarlo, atacándolo en sus fundamentos para arrastrar en su caída, no sólo a los personajes, la historia y el relato, sino, también, a la propia morada de los hombres, robándole el suelo a la representación...

Y, sin embargo, el mismo éxito de la empresa la condenaría al fracaso. Pues, una vez rotas las articulaciones del lenguaje, *¿cómo seguiríamos adelante?* Tal es el callejón sin salida en el que desembocará *L'Innommable* (1949-1950), del que Beckett dirá:

“En el último libro, *L'Innommable*, se da una completa desintegración. Ni *Yo*, ni *Haber*, ni *Ser*, ni nominativo, ni acusativo, ni verbo. No hay forma de continuar”

III. Los dispositivos de escritura

El largo silencio que seguirá a dicha obra permite calibrar la magnitud del *impasse*. «Je ne peux pas continuer, je vais continuer» [6] (*I*, 213), era su última frase. Y, no obstante, para *continuar* se hará necesario volver a aceptar la *forma del lenguaje*, que era lo que, hasta entonces, se trataba de disolver a toda costa.

El gozne que articula el paso de un espacio a otro se sitúa entre *Comment c'est* (1958-1960) y *Company* (1977-1979), lapso de tiempo en el que Beckett abandonará definitivamente la subjetividad del discurso –nadie volverá a decir *yo*–, alterándose así la *representación de la representación*, la cual pasará a concebirse en tanto que derivada

de unos ciertos dispositivos. Pues a partir de ahora ya no se tratará de atacar la forma del lenguaje desde una presunta subjetividad, sino de salirse de ella para desplegar una escritura en la que –de modo inusitado– *los procedimientos pasarán a ser presentados como tales*, convirtiéndose así en *dispositivos*. [7]

El paso de un espacio al otro supone una transformación considerable. Si el prejuicio implícito que dominaba los textos de antaño era el de que *algo* que preexistía al lenguaje trataba de expresarse a través de él, desde el momento en que éste sea concebido como un *dispositivo*, la relación entre lo uno y lo otro pasará a invertirse, posibilitando el abordaje de nuevas estrategias de escritura. La representación aparecerá, así, como una «maquinaria» que en ningún caso podrá ser obviada como «fatal», «natural» o «transparente», y dentro de la cual la relación entre lo que ve y lo visto, lejos de ser simétrica y reversible, pasará a ser concebida de modo unilateral. Gilles Deleuze caracterizaba los dispositivos como «máquinas de hacer ver y de hacer hablar» [8], cada cual con su propio «régimen de luminosidad, modo según el cual ésta cae, se difumina y se expande, distribuyendo lo visible y lo invisible, haciendo nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella» [8] Tal es lo que ocurre exactamente en la escritura beckettiana posterior a *L'Innommable*, en la cual los objetos no preexisten a aquello que los produce.

Los textos pasarán a concebirse a sí mismos, de ese modo, como artefactos impersonales e inmanentes que producirían lo en ellos contenido. La propia *instancia enunciativa* –el origen de la representación–, será concebida como un mero protocolo para pasar a ser, una y otra vez, *tematizada*, confiriéndosele así, las más de las veces, una consistencia física o material, principalmente maquínica, en tanto que resorte del texto y de la acción. Los focos, punzones, altavoces y silbatos cumplen esta función; también, como ahora veremos, «el ojo», «la boca», «el cráneo». De ese modo, los elementos que dirigen la representación pasan a aparecer en ella como *representados*.

El caso de *Film* (1963) es paradigmático, en tanto que parte de la conversión de una sentencia filosófica del obispo Berkeley (*esse est percipi, ser es ser percibido*) en un *dispositivo de captura*. Atacando de ese modo las convenciones del cine «realista» y su constitutiva transparencia, Beckett introduce en el propio relato, como personaje, a la pretendida *instancia enunciativa*, de modo que el ojo de la cámara (*Eye*), origen transparente de la representación en el cine realista, aparece aquí como antagonista de *O* (*Object*). La intriga de la película –que tiene mucho de chanza y chirigota– se resuelve en el último momento, al revelarse que *aquello que sigue a O es el ojo de sí mismo*, esto es el propio ojo, el cual desata en él, una vez introducido en su ángulo de visión, *la angustia de ser percibido* (*Cead*, 113).

Es así como Beckett materializa la sentencia de Berkeley –sentencia «ingenuamente retenido por sus solas posibilidades formales y dramáticas» [9] –, introduciéndola así, no ya como contenido o enunciado de su obra, sino como dispositivo de la misma, dando forma a un espacio en el que *el ser* (lo insoportable) *deriva* de la exposición (formal) al *ojo de la cámara*.

Tal como Victor Krap quería ausentarse, el protagonista de *Film* –una vez formuladas de tal modo las condiciones de existencia– tratará a su vez de *no ser percibido*. De hecho, éste se podría decir que es el único anhelo que embarga a los personajes beckettianos: huir, desertar, desaparecer. Y, no obstante, como se encarga de aclarar el

propio texto, «la búsqueda del no-ser por supresión de cualquier percepción extraña tropieza con la insuprimible percepción de sí» (*Cead*, 113). De ese modo, si *ser es ser percibido* y *no ser es no ser percibido* –no se podrá dejar de ser bajo un régimen enunciativo en el que no cabe escapar al ojo y a su reflexividad.

IV. El lugar del yo

Pero, ¿por qué no podría escaparse a dicha visión? Para ello, tendríamos que preguntarnos qué pueda ser, en propiedad, *ese ojo de sí mismo* que –tratando de entrar, una y otra vez, en su radio de acción– acechaba a Buster Keaton. Dado que –en este nuevo estado de cosas– todo lo representado es producido desde una cierta instancia (que Beckett tematizará bajo los nombres de «el ojo», «la voz», «el cráneo»), el «yo» no podrá aparecer en dicho contexto sino como algo pasivo y derivado que –emergiendo por efecto de la luz, el ojo o la voz– será torturado por éstos. Pues el ojo no es más que un depredador al acecho de su presa.

De ese modo, de la pregunta por *quién* ve se habrá pasado, imperceptiblemente, a la pregunta por *qué* ve; lo que antes eran *hechos* ahora serán presentados como *productos*. La antigua problemática de un sujeto encerrado en una forma impropia se habrá invertido: de la representación de un *sujeto sin lenguaje* habremos pasado así a la representación de un *lenguaje sin sujeto*.

Desde ese mismo momento, nos será dado confundir el ojo con la cámara –reducidos ambos a un mecanismo impersonal, a un *límite invisible* a partir del cual se hará posible el despliegue de un *espacio teatral*: ese espacio que recorren los personajes beckettianos en su huida.

Sin acaso apercibirnos, *la representación de la representación* ha sido vuelta del revés. Aquello que en la Trilogía se mostraba aún como problemático y, por tanto, como algo a tematizar en los textos –Moran, ¿había transcrito los *hechos*? Malone, ¿*inventaba* todo aquello que decía? Y aun, la voz de *Company*, ¿estaba sola?–, aquí ya no tiene sentido. Desde el momento en el que las palabras no pretenden dar ya cuenta de algo exterior a ellas –se acabó la confusión.

En sus sucesivos movimientos de retracción, la escritura se ha retirado a la cavidad craneana, espacio en el que ver es decir y en el que decir es ver, siendo el uno el resorte del otro y viceversa. Dado que ya no se supone, no puede suponerse, ningún tipo de correspondencia con algún objeto determinado externo a la propia escritura, sino que, más bien, el movimiento se ha invertido (siendo la propia escritura la que es considerada como productiva), *decir* hace *decir* –«Say for be said»[10]–, es decir *imaginar*: «Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer» [11] (*C*, 7).

El habla funcionaría así como un resorte, *haciendo lo que dice*. Tal es la labor que comanda la escritura de *Le dépeupleur* (1965-1970), obra en la que el texto *es* la ley del cilindro. En ese sentido, el texto *es* todo; dado que no se sabe más que lo que se dice, el momento descriptivo y el normativo se tornan indistinguibles: el acto mismo de producción es el producto. Lo que es *es* lo que se dice, lo que se dice *es* lo que es. Como leemos en *Se voir*:

“Endroit clos. Tout ce qu’il faut savoir pour dire est su. Il n’y a que ce qui est dit. À part ce qui est dit il n’y a rien” [12] *Pfe*, 57).

V. La luz, la voz, el ojo: en la cavidad craneana

De ese modo, es la propia «imaginación» –entendida en sentido lato como el origen mismo de la representación– la que aparece así como una facultad depredadora. «La luz», «la voz» y «el ojo» son los destilados que conservan –a través de un secreto hilo– la antigua vida de los hombres. Vida que se transmite a través de las imágenes y las palabras, y a la que remite la expresión «la vie là-haut dans la lumière» [13] de *Comment c’est* (1958-1960), a la cual «pas question d’y remonter» [14] (*Cc*, 10).

La antigua *costumbre* ha sido así depurada. En ese sentido, el propio resplandor es un efecto de la voz, como ya había sido establecido en *Compagnie*:

“La voix émet une lueur. Le noir s’éclaircit le temps qu’elle parle. S’épaissit quand elle reflue. S’éclaircit quand elle revient à son faible maximum. Se rétablit quand elle se tait. Tu es sur le dos dans le noir. Là s’ils avaient été ouverts tes yeux auraient vu un changement.” [15] (*C*, 24).

El estrecho vínculo que une luz y voz se irá revelando progresivamente como un *principio de la representación*. Así, los personajes de *Play* sólo reaccionarán bajo la presión de ese «instrumento de tortura» [16] que les obliga a hablar: el foco. Se entiende entonces que sea la luz, y no el paso del tiempo, el que haga sufrir y arrugarse a los cuerpos en *Le dépeupleur*, dando una «sensation de jaune», «pour ne pas dire de souffre à cause des associations» (*ID*, 33); que sea esa luz la que, subiendo o bajando de intensidad, dé el clima, atacando el alma y la carne bajo el imperio de un ojo que –en contra de lo que tal vez pudiera pensarse antaño– no es un *ojo de carne* [17], sino el mismo ojo ciclópeo que perseguía a Buster Keaton en *Film*, el mismo que atormentaba infatigablemente a Joe forzándole a imaginar el suicidio de su amiga, diciéndole una y otra vez: «Eh Joe», «imagine» (*Cdw*, 366). La luz de la voz, la luz del ojo es la que tortura a los personajes: es su sonido el que hace que Willie se esconda en su agujero en *Oh les beaux jours*; es su silbido el que acarrea de aquí para allá al mimo de *Acte sans paroles I*; su aguijón el que expulsa del saco a aquellos de *Acte sans paroles II*. Tal es el ojo interior, «el otro», el infatigable depredador. El insaciable. El que persigue – ¡todavía!– a la anciana de *Mal vu mal dit* quien, cubierta de los pies hasta el mentón de una tela negra (*Mvmd*, 48), aún ofrece su rostro, indefenso, al dispositivo –a un ojo que hace que todo tiemble y se estremezca bajo su mirada.

Se entiende, entonces, el sentido de las palabras de *L’Innommable*: «rester sans forme, quelle pitié» (*I*, 150), dado que ser informe equivaldría a no ser –a no ser la víctima del dispositivo de captura en cuestión, por lo que, no teniendo que pasar por el vacío que constituye la entrada en la representación, no se sería otro *objeto del discurso*. Y, no obstante, ¿cómo salir de encuadre, cómo escapar a la visión? Ya el mimo de *Acte sans paroles I*, tratando de huir una y otra vez del escenario, era devuelto una y otra vez hasta su centro. ¿Cómo hacerse imperceptible, cómo volver al saco, cómo acabar con la representación? ¡«Oh tout finir»! [18]

VI. Representar el fin de la representación

Llegados a este punto podemos constatar, y *a posteriori*, que lo que ansiaba Victor Krap –acaso sin saberlo todavía– no era otra cosa que el *fin de la representación*. Y, no obstante, Beckett constatará una y otra vez que *no se puede llegar a nada*, que «never to be naught» [19]. ¿Cómo se podría llegar a tal estado, si con sólo decirse se desmentiría? De ahí lo paradójico del siguiente poema:

Imagine si ceci
un jour ceci
un beau jour
imagine
si un jour
un beau jour ceci
cessait
imagine [20] (*Opc*, 190)

El poema nos exhorta a imaginar lo inimaginable, basculando entre la suspensión de la representación y la representación de la suspensión de la representación: si imagino *esto, esto* no acaba de acabar. Tal es el juego, tal la frontera. Se entiende, pues, por qué en *Le dépeupleur* (1966-1970) los cuerpos «loin de pouvoir imaginer leur état ultime où chaque corps sera fixe et chaque œil vide ils en viendront là à leur insu et seront tels sans le savoir» [21] (*ID*, 14).

Así, si nosotros, lectores, podemos, por un instante, «aspirer le vide» (*Mvmd*, 76), se debe a que, tal como caen al cerrarse los ojos del último vencido, así nosotros cerramos el libro en ese mismo instante. Su postración nos libra de seguir leyendo; nuestro silencio les hace descansar. Cesa así por un momento el mecanismo –hasta que vuelvan a abrirse los ojos a las letras.

Tal es el modo en el que ojos y voz, ver y decir convergen, en último término, en la figura omnipresente e impersonal del *cráneo* con la cual se abre *Pour finir encore*: «Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos front posé sur une planche pour commencer» [22] (*Pfe*, 9). El cráneo –lugar mismo de la representación– es lo único que queda al final del recorrido; y, en tanto que se ha hecho derivar de él la representación, éste no puede desaparecer:

“What were skull to go? As good as go. Into what then black hole? From out what then? What why of all? Better worse so? No. Skull better worse. What left of skull. Of soft. Worst why of all of all. So skull not go. What left of skull not go. Into it still the hole. Into what left of soft. From out what little left” [24] (*Rap*, 80).

El cráneo no puede irse, la representación no llega a su final... y, sin embargo, el día habrá de llegar –día no marcado en los calendarios– en el que el *ojo* se cierre también y sea ganado por la bruma. En ese sentido, si en un tal contexto el gris aparecía como el color de las ruinas, el blanco remitirá a esta otra experiencia de lo indeterminado. Pues, más allá o más acá de las ruinas, se halla la indeterminación: aquella que pujaba en *Fin de partie* más allá del refugio y de un universo desolado; aquella otra que se entrevé más allá de los restos en *Pour finir encore*; aquella otra que –aquí mismo– señala mi

dedo sin llegar a figurársela todavía. Dicha indeterminación –que rodearía, pura, lo humano– constituiría el reverso –y, por así decir, la conservación– del antiguo deseo de disolución:

“Poussière grise à perte de vue sous un ciel gris sans nuages et là soudain ou peu à peu où poussière seule possible cette blancheur à déchiffrer. Reste à imaginer s’il peut la voir l’expulsé dernier parmi ses ruines si jamais il pourra la voir et si oui y croire” [24] (*Pfe*, 13)

Pues, a fin de cuentas, lo innumerable arduamente deseado en los tiempos de la errancia, ¿no sería del mismo orden que *eso* de lo que no osamos hablar? Antaño, habríamos creído que eso era algo de lo cual podíamos hablar e incluso hacernos una idea, cuando se trataría más bien de algo que, aun delante de los ojos, sería sustraído a las miradas. Está el cráneo, que no ve nada –«from out what little left» (*No*, 116). Ello hasta el momento en el que esto y aquello se reúna de nuevo en la bruma y el propio ojo, adormeciéndose, deje así de sufrir, no teniendo ya que soportar el peso de la determinación:

“Seule certitude la brume. Celle d’au-delà les champs. Elle les gagne déjà. Elle gagnera la caillasse. Ensuite le logis par toutes ses fissures. L’œil aura beau se fermer. Il ne verra plus que brume. Même pas. Ne sera plus lui-même que brume. Comment la dire. Vite comment la mal dire avant qu’elle noie tout. Lumière. En un traître mot. Brume lumière. La grande enfin. Où plus rien à voir. À dire. Du calme.” [25] (*Mvmd*, 61)

Referencias

Samuel Beckett

- C* → *Compagnie*, Éditions de Minuit, 2004 (1985)
- Ca* → *Deseos del hombre. Carta alemana*, Ediciones La Uña Rota, Segovia, 2004
- Cc* → *Comment c’est*, Éditions de Minuit, 1987 (1961)
- Cdw* → *The complete dramatic works*, Faber and Faber, England, 2006 (1986)
- Cead* → *Comédie et actes divers*, Éditions de Minuit, 2001 (1972)
- Csp* → *The Complete Short Prose (1929-1989)*, Grove Press, New York, 1995
- D* → *Disjecta*, ed. by Ruby Cohn, Grove Press, USA, 1984
- I* → *L’Innommable*, Éditions de Minuit, 2004 (1953)
- Ld* → *Le Dépeupleur*, Éditions de Minuit, 2004 (1970)
- Mp* → *Murphy*, Picador (Calder & Boyars), 1973 (1938)
- Mvmd* → *Mal vu mal dit*, Éditions de Minuit, 2002 (1981)
- Opc* → *Obra poética completa* (edición trilingüe), Hiperión, 2ª ed., Madrid, 2002 (2000)
- P* → *Proust*, Éditions de Minuit, 1990
- Pfe* → *Pour finir encore et autres foirades*, Éditions de Minuit, 2004 (1976)
- R* → *Relatos*, «Fábula», Tusquets, Barcelona, 2003
- Rap* → *Rumbo a peor*, trad. de Libertad Aguilera, Daniel Aguirre Oteiza, Gabriel Dols, Robert Falcó y Miguel Martínez-Lage, Lumen, Barcelona, 2001
- Ss* → *Sobresauts*, Éditions de Minuit, 1989

Otros:

- Agamben, Giorgio: *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Éditions Petite Bibliothèque Rivage, 2007
- Casanova, Pascale : *Beckett l'abstracteur (anatomie d'une révolution littéraire)*, Seuil, Mayenne, 1997
- Deleuze Gilles: «Qu'est-ce qu'un dispositif?» (316-325), *Deux régimes de fous*, Éditions de Minuit, Paris, 2003
- Foucault, Michel: *Dits et écrits*, volume III, Gallimard, 1994
- Melese, Pierre : *Samuel Beckett*, Seghers, Paris, 1966
- Oppenheim, Lois: *The Painted Word. Samuel Beckett's Dialogue with Art*, The University of Michigan Press, USA, 2000
- VV.AA.: *Revue d'Esthétique. Samuel Beckett*, n° hors série, Jean Michel Place, 1990

Notas:

1. Carta de Beckett a Georges Duthuit (2 de marzo de 1949), citada en *The Painted Word. Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Lois Oppenheim, The University of Michigan Press, USA, 2000, pag. 173.
2. “Cráneo pues para acabar solo en la oscuridad el vacío sin cuello ni rasgos sola caja último lugar en la oscuridad el vacío” (*Para acabar aún*, trad. Jenaro Talens, en *R*, 215).
3. «La costumbre es un pacto firmado entre el individuo y su entorno [...], el ancla que encadena al perro a su vómito» (*Proust*, en *P*, 29-30). En ella sólo cabe, como en el universo de Murphy, lo en ella contenida («this apparatus» que conforma la «Murphy's mind» se presentaba ya «as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without» (*Mp*, 63).) De ese modo, para el joven Beckett, «la vida es costumbre» y «el ser consagrado a la costumbre se desvía de cualquier objeto que no se deje reducir a uno u otro de sus prejuicios intelectuales» (*Proust*, en *P*, 29-34).
4. «Al principio, era prisionero de los otros. Entonces, los abandoné. Luego, era prisionero de mí mismo. Era peor. Entonces, me abandoné. (*Se ausenta*). / (*Silencio.*)».
5. «Dante... Bruno. Vico... Joyce», en *Disjecta*, pág. 27
6. Entrevista con Israel Shenker, *New York Times*, 6 de mayo de 1956, reproducida por Pierre Melese, *Samuel Beckett*, Seghers, Paris, 1966, pag. 137
7. Entre *L'Innommable* (1950) y su siguiente prosa, *Comment c'est* (comenzada en 1958) pasarán ocho años en los que –a parte de los fragmentos escritos entre 1950 y 1951, publicados como *Textes pour rien*– no volverá a escribir ninguna nueva prosa, dedicándose a la escritura teatral y a la traducción al inglés de sus propias obras.

8. «Qu'est-ce qu'un dispositif?» (316-325), Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, Éditions de Minuit, Paris, 2003, pag. 317
9. *Film* (*Cead*, 113)
10. *Worstward Ho*, en *Rap*, 18. «Di por sea dicho» (trad. varios autores, *Rap*, 19)
11. «Una voz llega a alguien en lo oscuro. Imaginar».
12. «Lugar cerrado. Todo lo que hay que saber para decir sabido. No hay más que lo dicho. Aparte de lo dicho no hay nada» (*Verse*, trad. Jenaro Talens, en *R*, 171).
13. «la vida allá arriba en la luz»
14. «no es cuestión de volver a subir».
15. «La voz emite un resplandor. La oscuro se alumbra mientras habla. Se espesa cuando refluye. Se alumbra cuando vuelve a su débil máximo. Se restablece cuando se calla. Estás de espaldas en lo oscuro. Ahí si hubieran estado abiertos tus ojos habrían visto un cambio».
16. Billie Whitelaw, «Travailler avec Samuel Beckett», pag. 333-335, *Revue d'Esthétique. Samuel Beckett*, n° hors série, Jean Michel Place, 1990, pag. 333
17. La expresión «yeux de chair» / «eye of flesh», aparece en diferentes obras de Beckett, reforzando la oposición entre el dispositivo que hace sufrir y lo que sufre. Así, el ojo de carne, «lui-même peau à sa façon» (*Ld*, 46), también es torturado bajo el imperio de la luz, como si se tratara de otro objeto cualquiera. Será llamado, de hecho, «vieille pierre» (*Cc*, 130). La vista sufre así «d'une lente dégradation», «ruinée à la longue par ce rougeoiement fuligineux et vacillant et par l'effort incessant toujours déçu sans parler de la détresse morale se répercutant sur l'organe» (*Ld*, 34-35).
18. Tales son las últimas palabras de *Soubresauts* (*Ss*, 28).
19. *Worstward Ho* (*Rap*, 78).
20. «Imagina si esto / un día esto / un buen día / imagina / si un día / un buen día esto / cesara / imagina».
21. «Lejos de poder imaginar su último estado en el que cada cuerpo estará quieto y cada ojo vacío llegarán a él sin darse cuenta y serán tales sin saberlo» (*El despoblador*, trad. Félix de Azúa, en *R*, 196).
22. «Para acabar aún cráneo solo en la oscuridad lugar cerrado frente colocada sobre una tabla para comenzar» (*Para acabar aún*, trad. Jenaro Talens, *R*, 215).
23. «¿Qué si el cráneo se va? Mal que bien se va. ¿En qué entonces agujero negro? ¿De qué entonces? ¿Qué porqué de todo? ¿Mejor peor así? No. Cráneo mejor

peor. Lo que quede de cráneo. De blandura. El peor porqué de todo todo. Así que el cráneo no se va. Lo que quede de cráneo no se va. En él todavía el agujero. En lo que quede de blandura. De lo poco que quede» (*Rumbo a peor*, trad. varios autores, p. 81).

24. «Polvo gris hasta perderse de vista bajo un cielo gris sin nubes y de repente o poco a poco allí donde sólo polvo posible esta blancura que descifrar. Queda por imaginar si puede verla el expulsado último entre sus ruinas si jamás podrá verla y si creer que sí» (*Para acabar aún*, trad. Jenaro Talens, *R*, 216-217)
25. Única certidumbre la bruma. La de más allá de los campos. Los está alcanzando. Alcanzará el pedregal. Después el refugio a través de todas sus grietas. A pesar de que el ojo se cierre. No verá más que bruma. Ni siquiera. Él mismo no será ya más que bruma. Cómo decirla. Rápido cómo mal decirla antes de que lo ahogue todo. Luz. En una palabra traidora. Bruma luz. La grande al fin. Donde ya nada que ver. Que decir. Tranquilidad» (trad. Jenaro Talens, *R*, 245).