



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Chile

Rojas, Sergio

La escritura del cogito: una hipótesis sobre Samuel Beckett

Aisthesis, núm. 54, diciembre, 2013, pp. 39-54

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163229341002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# La escritura del *cogito*: una hipótesis sobre Samuel Beckett

## The Writing of *Cogito*: An Hypothesis About Samuel Beckett

Sergio Rojas  
Universidad de Chile  
sergiorojas\_s21@yahoo.com.ar

### Resumen:

El presente artículo propone la hipótesis de que es posible reconocer en la obra narrativa de Samuel Beckett la figura del cogito cartesiano, especialmente en relación al problema de la separación entre mente y cuerpo, y a las paradojas que resultan de una autorreflexividad filosófica cuyas operaciones parecen describir acontecimientos biográficos. El sujeto que medita se retira del mundo, hablando y escribiendo, acompañado solo por su propia voz.

Palabras clave: *cogito*, escritura, voz, cuerpo, subjetividad, autoconciencia.

### Abstract:

This paper proposes the hypothesis that it's possible to recognize the figure of the Cartesian cogito in Samuel Beckett's narrative. Especially in relation to the problem of the separation between mind and body, and the paradoxes resulting from a philosophical self-reflexivity whose operations seem to describe biographical events. The subject who meditates withdraws from the world, speaking and writing, accompanied only by his own voice.

Keywords: *Cogito*, Writing, Voice, Body, Subjectivity, Self-awareness.

“¿No habrá otro a quien y de quien habla la voz?

¿No habrá acertado a escuchar  
una comunicación destinada a otro?”

S. Beckett: *Compañía* (1979).

Nos proponemos examinar la figura del *cogito* cartesiano presente en la narrativa de Samuel Beckett. Esta es precisamente la hipótesis de este artículo, y sus rendimientos se inscriben necesariamente en un horizonte de trabajo más amplio, tratado por la tesis de que la actividad deconstructiva de la literatura autorreflexiva se ha desarrollado sobre la matriz epistemológica sujeto/objeto, alojada en la ficción. Precisemos que no se trata de recurrir a la literatura para *ilustrar* ciertas ideas o problemas previamente sancionados en la disciplina filosófica, sino que nos interesa su inscripción en la reflexividad moderna que ha puesto en cuestión la autoconciencia soberana, correspondencia ingenua del sujeto (determinado implícitamente como sujeto *de conocimiento*) fundada en la unidad trascendente del mundo.

“El momento en que se puede hablar de literatura autorreflexiva en lugar de autorreflexividad en la literatura puede situarse alrededor de 1900. Desde ese momento se ha creado tal cantidad de literatura autorreflexiva que quizá pueda afirmarse que la literatura del siglo XX en realidad encuentra su ser en ella” (Breuer 123). En efecto, en la denominada *literatura autorreflexiva* los procesos de autoconciencia no constituyen solo el tema o asunto de la narración, sino que son la condición misma a partir de la cual se va generando la escritura. El sujeto está en proceso de constituirse, su habla fluye intentando determinar al sujeto de la enunciación antes que transmitir un contenido de conciencia a un destinatario externo. Emerge entonces la escritura como el cuerpo del orden significante, en cuyo flujo tiene lugar el deseo de llegar a alguna parte, de conquistar al fin una certeza, de saber si existe un otro al cabo del discurso que nace y se despliega en la soledad del *ego*, en su pretensión autofundante. El escepticismo constituyente del sujeto moderno lo ha puesto a este a pensar, a *meditar*, pero esto significa también que lo ha puesto a *hablar*. ¿Por qué? ¿Cómo entender el hecho de que haberse puesto a pensar es haber *comenzado a hablar*, ante todo, a hablar *consigo mismo*? Esta es precisamente la cuestión que abordamos aquí, elaborando una hipótesis acerca de lo que podríamos denominar el *cartesianismo* de Samuel Beckett.

Sobre la base del modernismo extremo de Beckett, podemos reconocer el ejercicio escéptico con el que Descartes inaugura filosóficamente la subjetividad moderna. En efecto, el momento inaugural de la modernidad en el pensamiento de Descartes, cuando infiere que su existencia como *cosa pensante* es cierta incluso cuando se engaña (dado que el engaño requiere la existencia pensante de quien se engaña), es también una escena: “estoy aquí, sentado junto al fuego, vestido con una bata teniendo este papel en las manos” (Descartes 217). La circunstancia del yo que medita es la circunstancia de alguien que *piensa por escrito*, que medita escribiendo, pero que lo hace además en pri-

mera persona: el yo que medita está *hablando* de lo que hace y de lo que le pasa mientras está pensando. Y ha arribado esa escena poniendo en ejercicio la duda que barre con todas las certezas infundadas que vinculaban al sujeto con el mundo; más precisamente: que hacían subjetivamente posible la mundana *referencialidad* de los juicios acerca de la realidad. El desenlace de aquella suspensión de las creencias en el trabajo de la literatura contemporánea se expresa en la *alteración de la diferencia temporal* entre el orden del significado y el orden del significante, poniendo en cuestión aquello que Derrida denomina la “evidencia tranquilizadora” de la civilización occidental: “El orden del significado nunca es contemporáneo del orden del significante” (Derrida 25). En la solitaria meditación del *ego* que filosofa, opera implícita la contemporaneidad entre el significante y el significado. El sujeto dialoga consigo mismo, en un ejercicio que posibilita simultáneamente pensar y saber qué es lo que está pensando. Así, al reflexionar a solas, el yo se hace otro, llevando sus pensamientos al plano de la enunciación como si estuviese interceptando los pensamientos de otro, dirigidos a otro que no escribe, y que acaso incluso piensa sin hablar(se): “Inventor de la voz y de su oyente y de sí mismo. Inventor de sí mismo para hacerse compañía. Déjalo estar. Habla de sí mismo como de otro. Dice, hablando de sí mismo: ‘Habla de sí mismo como de otro’. Se imagina a sí mismo para hacerse compañía” (Beckett, *Compañía* 25).

La narración beckettiana se desarrolla progresivamente en un plano de inmanencia del lenguaje llevando al límite sus recursos, buscando en cierto modo *una salida* desde el lenguaje, no solo hacia el mundo cuya trascendencia quisiera restituir, sino hacia el mismo sujeto del discurso, el que pareciera hablar desde una ausencia en el origen. “Beckett lleva hasta sus últimas consecuencias la *conjetura anestésica*, que abre la tercera Meditación cartesiana. [...] Lo puramente subjetivo es en el lenguaje el poder de nihilizar por la palabra toda cosa [...], excepto la *res cogitans*” (Cuesta Abad 109). No se trata solo de que no sea posible pensar una nada “sin sujeto” –como sugiere Cuesta Abad–, sino que no es posible pensar el solitario ejercicio del sujeto-pensante sin que *lo pensado* (el mundo) se retire hacia un fondo de nihilidad. Esto es producto de la emergencia del lenguaje, cuando las palabras han perdido el poder de referir el mundo, o cuando los signos ya no logran cruzar la distancia entre el sujeto y sus objetos, porque *los signos son la distancia*. La obra de Samuel Beckett –especialmente su narrativa– trabaja, pues, en el despliegue de un proceso de consumación y agotamiento del lenguaje. El concepto de *muerte* como *agotamiento* (en los diagnósticos filosóficos que vienen sancionando desde fines del siglo XIX: *la muerte de Dios, la muerte del arte y la muerte del sujeto*) surge precisamente de la necesidad de dar cuenta del itinerario de la auto-comprensión constituyente del sujeto, y cuyo desenlace historicista es, en las filosofías de Hegel y Nietzsche, la subjetividad *individuada* y, en eso, desvinculada.

La reflexividad que es inherente a la condición moderna del arte, exhibe la operación de una constante negatividad cuyo tratamiento filosófico fundamental se encuentra en la filosofía estética de Hegel. En efecto, la autoconciencia en el arte, referida irónicamente a sus propios recursos de representación y significación, llevará a cabo

un ejercicio de cuestionamiento al fundamento ontológico de las apariencias, haciendo progresivamente del *lenguaje* un campo de expresión y autocomprensión de la propia subjetividad individual.

El principio inaugural de la subjetividad cartesiana: *pienso, luego, existo*, afirma que la existencia del sujeto consiste en que *se da cuenta de sí*, en cuanto que repara en la posible diferencia entre sus representaciones y las cosas en ellas representadas. Esa diferencia debe ser siempre y en cada caso cubierta (en cierto sentido *reparada*) por la actividad del propio sujeto en el supuesto de que *pensar es referir(se)*: “pienso que...”. El genio maligno propuesto por Descartes hacia el final de la *Primera Meditación* (un momento fundamental en la historia filosófica de la *muerte de Dios*) da lugar a una especie de universo *paranoico*, en que la subjetividad se considera asediada por fuerzas extrañas, las que pretenden usurpar precisamente esa condición de ser sujeto de su propia experiencia sensible. Pero el genio no querría aniquilar a la subjetividad sino, por el contrario, *hacerla sujeto*: hacerla creer que percibe un mundo y que puede obtener otras certezas a partir de esa percepción. Ahora, puesta a trabajar la hipótesis de ese pequeño dios engañador, Descartes infiere la única certeza posible, a saber, que él existe como la cosa que piensa y que por esto puede ser engañado, sin embargo no puede saber nada más: “¿quién soy, ahora que supongo que existe alguien que es extremadamente poderoso, y, si me atrevo a decirlo, maligno y astuto, que emplea todas sus fuerzas y toda su habilidad en engañarme?” (Descartes 225).

El sujeto (ahora como un *yo*) quiere precaverse respecto de esa escena que le falta y en donde él mismo podría haber sido producido. Entonces, en su vocación filosófica de apodicticidad fundacional, necesita *dejar de creer*. El sujeto comienza a definirse incluso por esa *capacidad de dejar de creer*. Las condiciones del ejercicio del escepticismo en Descartes –metodológicas, biográficas y escenográficas–, hacen que el sujeto empírico psicológico se confunda con el sujeto de la reflexión filosófica propiamente tal. Como si el individuo Descartes, desde su concreta y domiciliada existencia, pudiera acompañar al pensamiento encaminado a la vertiginosa conquista de una total ausencia de supuestos. Por eso es que en su discurso Descartes reflexiona a la vez que narra, en cierto sentido *reflexiona narrativamente*: “Beckett would seem to be the first to have read the *Discours de la Méthode* as what it is, a work of fiction” (Kenner 81). El despliegue narrativo del escepticismo implica la sospecha de que en sentido estricto no existe algo que está siendo *referido* por las palabras, sino *alguien* que querría alcanzar las cosas.

La subjetividad llega siempre *después* al mundo, se encuentra con este sobre suelo rocoso, lo experimenta. Pero también ha debido llegar *antes*, la subjetividad se habrá anticipado a sí misma, porque ha puesto las condiciones de posibilidad de ese *encuentro* al que denominamos experiencia. Esta posibilidad de la subjetividad de anticiparse a sí misma en su relación con el mundo es *el sujeto*. El conocimiento del mundo es anticipado por las condiciones de reconocimiento. Pero esta conciencia de la mediación trascendental contiene el germen de su propia catástrofe. El arte ha reflexionado esa distancia, precisamente como una catástrofe del sujeto. Samuel Beckett lo expone en un pasaje de su novela *Watt*:

Watt se encontraba rodeado de realidades que solo se dejaban nombrar, caso de dejarse nombrar, con renuencia. [...] Cuando miraba una olla, por ejemplo, o cuando pensaba en una olla, una de las ollas de Mr. Knott, en vano decía Watt, olla, olla. Bueno, quizá no era totalmente en vano, pero poco faltaba. Y así era por cuanto aquello no era una olla, y cuanto más la miraba, cuanto más pensaba en ella, más seguro estaba de que aquello no era una olla. Se parecía a una olla, casi era una olla, pero no se trataba de una olla de la que uno pudiera decir, olla, olla, y quedar satisfecho (73).

Se ha abierto entre el sujeto Watt y las cosas una distancia infranqueable. No se trata sin embargo de un abismo entre las palabras y las cosas, sino de un abismo que está constituido precisamente por las mismas palabras que debían nombrar y allanar el mundo. La palabra “olla” no logra corresponder a lo que Watt ve o que *piensa que ve*, la palabra misma no lo satisface; la repite –“olla, olla”–, y en eso no hace sino explicitar su agotada existencia significativa.

El problema se puede rastrear en la historia de la filosofía moderna *del sujeto*, cuya matriz es, como lo venimos proponiendo, la pregunta por la posibilidad de la relación con el mundo, cuestión planteada de tal manera que se ha conducido a ser expuesta en los términos de la pregunta por la posibilidad del *conocimiento*. En sus años de estudiante Beckett manifestó gran interés por el pensamiento de Arnold Geulincx (1624-1669), discípulo de Descartes y de Malebrache, y que fue de hecho quien introdujo a Descartes en Holanda. “Le principe d’extériorité ou, mieux, d’étrangeté mutuelle du monde et de moi-même implique une nécessaire passivité, un attentisme, une action réduite à la nécessité” (Casanova 90-1). Se trata, pues, de la necesidad de pensar el momento originario del *cogito* bajo la figura de un *yo espectador*. El narrador de *Murphy* cita a Geulincx: “En el hermoso latinobélga de Arnold Geulincx: *Ubi nihil vales, ibi nihil velis*” (Beckett, *Murphy* 137). Este principio expresa en cierto modo la actitud ante la vida de varios de los personajes beckettianos: “donde nada vales, nada quieras”; sujetos cuya existencia se define por la operación de un repliegue del yo sobre sí mismo, desde un mundo que parece no responder pregunta alguna ni corresponder a ninguna expectativa. Probablemente, como ha señalado David Tucker, *Murphy* sea “the most Geulincxian of the works” (177), pero –como el mismo Tucker sugiere– un cartesianismo “geulincxiano” permanece de modo intermitente en toda la obra de Beckett.

La filosofía empirista es un antecedente fundamental para el tratamiento de las paradojas de la relación sujeto-objeto en la ficción. En la filosofía de David Hume el planteamiento de que la existencia es inseparable de *lo* existente que se ofrece a la experiencia es explícito: “No hay impresión ni idea de tipo alguno de la que seamos conscientes o tengamos memoria, que no sea concebida como existente; y es claro que es de esta consciencia de donde ha derivado la más perfecta idea y la certeza del ser” (Hume, vol. I 167). Pero entonces, si la existencia es dada a las consideraciones de la reflexión imbricada en la representación del objeto particular existente, ¿cómo ha sido dada a la subjetividad *la existencia* misma de lo existente? Es forzoso suponer que el sujeto ha sido *afectado por la*

*existencia* del objeto existente, y que ese momento es el inicio de la relación del sujeto con el mundo. La certeza de una impresión (siempre pasada) no es sino la certeza de que las representaciones se refieren a algo que fue *dado de antemano* en la impresión. En Hume el sentir ha sido la condición del pensar, pero en cuanto que aquel asume como evidente la diferencia entre sentir y pensar (debido a la intensidad del primero), *el presente de la reflexión es el de la idea*. El objeto solo existe desde la idea, porque recién aquí el espíritu lo encuentra disponible. Entonces *el cuerpo parece ser siempre el pasado del sujeto*.

Pero el momento original de la pura materia afectando al espíritu (el espíritu como cuerpo, que todavía no ha dado lugar a la actividad subjetiva de las representaciones) es inasistible. Aquella diferencia entre la *exposición* sensible de la subjetividad en el mundo (la *inmediatez* de las impresiones en Hume) y la actividad representacional de aquella, en virtud de la cual viene a existir un mundo para el sujeto, es lo que funda la posibilidad de la experiencia de la trascendencia, o el *sentido de trascendencia* del mundo. Es precisamente ese sentido de trascendencia lo que ha requerido en la filosofía del sujeto la elaboración categorial de la *experiencia*. El problema no es cómo ha podido el sujeto elaborar en el dominio de las representaciones el *golpe* original del ser del mundo sobre los límites de la subjetividad, sino cómo es que las elaboraciones de la subjetividad –sus representaciones y conceptos– pueden *remitir* a una trascendencia. Así, el sentido de trascendencia (el estar remitido el hombre a la existencia, la referencia del comportamiento subjetivo a una trascendencia, etc.) no plantea la cuestión de cómo ha podido *algo* llegar al sujeto, sino cómo ha podido la subjetividad trascenderse a sí misma. “La definición de la realidad externa, de la realidad pura y simple, variaba según la sensibilidad del definidor. Pero todos parecían estar de acuerdo en que el contacto con la misma, incluso el fuliginoso contacto del lego, era un raro privilegio” (Beckett, *Murphy* 136). Este movimiento es lo que en la tradición de la filosofía moderna de la subjetividad se elaboró como *experiencia* y, en lo esencial, como una relación de *conocimiento* del mundo. En la medida en que la noción de experiencia implica el *orden de manifestación* del mundo, implica también la previa constitución del sujeto, pues es precisamente en la experiencia que el sujeto *se hace al orden* que constituye su propia condición de posibilidad de experimentar lo trascendente. De lo contrario, si la subjetividad humana coincidiera con los límites establecidos por las condiciones de posibilidad, la experiencia misma no sería posible, porque no habría lugar para la instancia de la *manifestación* de la naturaleza, no habría lugar para el *evento* del conocimiento (el hecho de que el conocimiento es algo que *ocurre* en el sujeto). Esto será rigurosamente desarrollado por la filosofía crítica de Kant bajo el concepto de *apercepción trascendental*, fundamental para despejar el malentendido cartesiano respecto al carácter psicológico del sujeto de la reflexión filosófica. En Beckett el cuestionamiento de la referencialidad del lenguaje progresa despoblando el mundo de la subjetividad individuada; de aquí que Badiou señala que, en Beckett, la diferencia entre el sujeto que habla (*sujet qui parle*) y el sujeto pasivo que oye sin comprender (*sujet passif*), exige considerar la figura de un sujeto que se pregunta qué son los otros dos sujetos (*sujet de la question*) (Badiou, *Beckett. El infatigable deseo* 31).

En *Murphy* el rasgo distintivo del personaje es la radical separación entre la mente y el cuerpo, y en este sentido puede considerarse como un *personaje cartesiano*:

La mente de Murphy se concebía a sí misma como una gran esfera hueca, herméticamente cerrada al universo exterior. Lo cual no resultaba un empobrecimiento, ya que no excluía nada que ella misma no contuviera. Nada existió nunca, existía o existiría en el universo exterior, que no estuviera ya presente como virtualidad, o como actualidad, o como virtualidad elevándose a la actualidad, o como actualidad cayendo en la virtualidad, en el universo interior de la mente (86).

No se trata en sentido estricto de que la narrativa de Beckett hubiese sido *influida* por la filosofía de Descartes, ni mucho menos que aquella pueda considerarse como una ilustración de esta. Lo que ocurre más bien es que la poética del sujeto que conjeturamos a la base de la obra de Beckett (teniendo presente, como clave de lectura, que en esta se pone en cuestión la referencialidad del lenguaje) implica de un modo tan fundamental el cuestionamiento de la matriz sujeto/objeto, que no podemos sino conjeturar que su narrativa se desarrolla a partir de los escombros de esa dicotomía desbaratada. Dicho de otra manera, Beckett pone en cuestión la referencialidad de las palabras, pero no existe en su obra otra manera de pensar el lenguaje que no sea conforme a esa referencialidad ya agotada. De aquí que, en el pasaje recién citado, lo que ha quedado suspendido no es simplemente la relación del sujeto con el mundo, sino la *referencialidad* de las palabras y de las representaciones con respecto a algo trascendente. Lo mismo ocurre a Celia, la extraña compañera de Murphy: “Ella [Celia] se sentía, como a menudo le ocurría con Murphy, salpicada de palabras que morían en cuanto sonaban; cada palabra obliterada, antes de que se le diera tiempo para adquirir sentido, por la palabra siguiente; de modo que al final ella no sabía ya lo que se había dicho. Era como oír por primera vez una música difícil” (Beckett, *Murphy* 38). El problema fundamental aquí es la imposibilidad del sujeto de cruzar el límite que constituye el lenguaje mismo y poder salir de su interioridad, aunque a veces ésta se presenta como un refugio en relación al exterior, como ocurre en el espacio de reclusión de Murphy en el hospital psiquiátrico: “Las celdas acolchadas superaban con mucho todo lo que él había podido nunca imaginar, en cuanto a intestinales abrigos de felicidad” (Beckett, *Murphy* 139). En cualquier caso, como ocurre también en *Watt*, el narrador cuenta una historia, escribe desde el exterior lo que le ocurre a sus personajes, y por lo tanto escribe-describe. Escribe *acerca de* lo que le ocurre al lenguaje, pero aún no lo hace ocurrir en la escritura misma.

Según el mismo Beckett, este habría tenido una *revelación* en un viaje a Irlanda en 1946:

se había esforzado por hacer lo que da por supuesto que hace un novelista, esto es, describir un mundo que sea un simulacro realista del mundo que le rodea. [...] En cambio, de acuerdo con la revelación que acababa de tener, en vez de escribir sobre ese mundo exterior, su deber era escribir sobre el mundo interior, con todas sus tinieblas, su ignorancia, su incertidumbre. [...] iba a renunciar a toda certidumbre, incluidas



las certidumbres filosóficas de todo tipo, y optaría al contrario por una reiteración de la ignorancia, por una restitución de las incertidumbres y confusiones de las que está hecha la vida, devolviéndolas al lugar que por derecho les corresponde (Cronin 369).

Beckett va a abandonar la exterioridad de un narrador omnisciente para dirigirse hacia la interioridad, pero, ¿hacia la interioridad de qué? En sentido estricto no se trata de desplazarse desde la exterioridad del sujeto al que le ocurren cosas hacia una suerte de *vida interior*, porque en cierto modo la exterioridad del personaje se continúa *adentro*, en los pensamientos privados acerca del mundo. Lo que Beckett intentará abandonar es la *exterioridad del lenguaje*. Entonces no se adentra simplemente en la soberana interioridad del sujeto, como si se tratara de poner en escena al *meditador* cartesiano, sino que se dirige hacia la mediación misma que constituye el lenguaje. Ahora el narrador beckettiano no se sirve del lenguaje, sino que existe en este; su drama no consiste en la imposibilidad de abandonar la interioridad de las ensoñaciones, sino en la imposibilidad de trascender el lenguaje, en la sospecha de no haber llegado nunca a decir algo, en el presentimiento de una paradójica incomunicación que está *hecha de palabras*. Esto se desarrollará y extremará en la famosa trilogía *Molloy* (1951), *Malone muere* (1952) y *El Innombrable* (1953). Al no ser posible conquistar algún tipo de existencia trascendente a través de las palabras, estas no dejan de *remitirse entre sí* ante el sujeto que las escucha o incluso que las profiere. A este respecto, es paradigmático el intento de Molloy por comunicarse con su madre, siendo esta capaz de acusar recibo de ciertos estímulos, pero incapaz de comprender las intensiones de su hijo:

Me comunicaba con ella goleándole el cráneo. Un golpe significaba sí, dos no, tres no sé, cuatro dinero, cinco adiós. [...] Cuando llegábamos al cuarto golpe creía que era el segundo, los dos primeros se habían borrado de su memoria tan rápidamente como si no hubiesen existido nunca [...]. Debía creer todo el rato que yo le iba diciendo que no, cuando nada estaba más lejos de mis intenciones (Beckett, *Molloy* 21).

La novela *El Innombrable* (1953) conduce la escritura –según declara el propio escritor irlandés– hacia una tesitura de grado cero. La narración viene a agotar las posibilidades que yacían aún contenidas en su itinerario de obra; en cierto modo *realiza* completamente aquellas posibilidades, y en ese límite desborda la natural disponibilidad instrumental de la escritura haciendo entonces emerger el acto mismo de *hablar*. Ya Deleuze ha señalado que el principio de composición de Beckett es el de desarrollar (en el sentido de *actualizar*) todas las combinaciones posibles hasta agotarlas. *Hablar* deja de ser solo un recurso agenciado como instrumento, porque ahora se trata de hacer hablar a los personajes hasta agotar las posibilidades *narrativas* de la poética de la novela, y entonces el hablar mismo emerge como tal. La imposibilidad del silencio es, a la vez, la obligación de hablar en el sentido de *seguir hablando*. Llegado a este límite, el habla parece exceder la escritura, en donde reconocemos no solo la persistencia de lo que hemos denominado el cartesianismo de Beckett, sino incluso su radicalización. En la última página de *El*

*Innombrable* se escribe que el narrador seguirá hablando, en un después sin principio ni fin, sumido en la incertidumbre acerca de si las palabras han dicho ya el final:

[...] voy, pues, a seguir, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan [...], quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que da a mi historia, esto me sorprendería, si da, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no lo sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir (Beckett, *El Innombrable* 182).

El pasaje *escribe* la muerte del autor. El concepto de *muerte del autor* hace referencia al hecho de que el autor como *origen autorizado de la escritura* no es sino el nombre que en un proceso editorial reúne y administra un determinado corpus textual, generando además la expectativa de un horizonte de sentido para ese corpus. Considerado de esta manera, el autor es ese *origen que viene después*, por cuanto es *la obra* lo que genera la figura del autor, su lugar. Esto implica distinguir al autor respecto a la individualidad empírica que escribe.

Barthes afirma: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (83). El lector comienza a comprender una novela a costa de *desconocer* los propósitos del individuo que la escribió; más aún: inaugurar la dimensión del sentido del texto implica tachar la supuesta voluntad trascendente de un *querer decir*, entonces *el autor muere en la lectura*. A partir de este momento el autor es una ficción editorial necesaria. Con todo, *el autor* no es un concepto al que pueda considerarse simplemente como una ilusión que abandonar o corregir. Como señala Foucault:

[...] no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Asimismo, no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la partición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer (Foucault 336).

El autor es una idea que han ingresado desde hace un siglo en un proceso de *agotamiento* que describe su propia historia hacia una radical lucidez extraviada en el lenguaje. “Dios es lo originario, o el conjunto de toda posibilidad. Lo posible solo se lleva a cabo en la deriva, en el cansancio, mientras que se está agotado [*épuisé*] antes de nacer, antes de realizar o de llevar a cabo lo que sea” (Deleuze 100). En la narrativa de Beckett la escritura encuentra en la figura de la *muerte del autor* su condición de contemporaneidad; una escritura que prolifera animada por una voluntad de cancelar la ilusión del yo soberano como garante trascendente del sentido y unidad de la obra.

El propósito contenido en todo *querer decir* (condición de la significación como *referencialidad*), al modo de un querer escribir, tendrá sentido en la medida en que se trate de decir *algo*. De aquí que la distancia como referencialidad sea constituyente respecto al lugar del autor, desde cuya interioridad se traslada un significado *hacia* el lenguaje como instrumento (logocentrismo del autor como interioridad absoluta en el origen). Ahora

bien, en la escritura que se genera en el horizonte de la *muerte del autor* no se trata de simular la supresión de todo *querer decir*, sino de potenciarlo y desbordarlo en la pura obligación de decir, al punto de que la disponibilidad instrumental del lenguaje como *medio de comunicación* es radicalmente alterada y con frecuencia arrasada. En este sentido habría que entender el conocido comentario de Beckett a propósito de la pintura de Tal Coat: “la expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada desde lo cual expresar, ningún poder para expresar, ningún deseo de expresar, junto con la obligación de expresar” (Beckett, “Tres conversaciones con Georges Duthuit” 89). El lenguaje comparece entonces como el cuerpo de una imposibilidad de *decir*, y lo que debe expresar es precisamente esa *imposibilidad*. ¿Acaso nace esta de una pura reflexión *formalista*?

La historia del arte en el siglo XX se ha desarrollado en relación a la exposición del lugar vacante del sujeto y a la crisis de la referencialidad. Pero persiste una *trascendencia* –un objeto y un sujeto que lo alcanza o que al menos cree hacerlo–: algo se ha *querido decir*, alguien ha querido decir, hacia alguien se ha dirigido aquel que hablaba como esperando una respuesta, esperando el retorno de alguna de las viejas *soluciones*. Entonces el trabajo de agotar el lenguaje ha de reiniciarse una y otra vez.

“Después de Auschwitz ninguna palabra pronunciada desde las alturas, ni siquiera desde la teológica, tiene ningún derecho sin transformarse” (Adorno, *Dialéctica Negativa* 336). Esto es lo que nos da que pensar aquí: que la *catástrofe* sea también algo que está hecho de preguntas y respuestas, que sea, pues, *un hecho de lenguaje*. Acaso se trata de respuestas agotadas, en un tiempo de incertidumbre, recién a la espera de nuevas preguntas. Pero estas no serán posibles mientras las viejas respuestas –ya descarriladas de sus *olvidadas* preguntas– copen el horizonte. La tarea del arte, su obligación, será entonces agotar el lenguaje. Adorno en su análisis “Intento de entender *Fin de Partida*”, escribe: “Lo que de filosofía ofrece Beckett él mismo lo degrada a basura cultural, lo mismo que las innumerables alusiones y fermentos culturales que utiliza siguiendo la tradición de la vanguardia anglosajona, especialmente de Joyce y Eliot” (270). El lenguaje no tiene derecho *si no ha sido afectado por la catástrofe*, si no ha sido, pues, alterado por la inhumanidad de la historia en cuyo *después* nos encontramos. El problema es cuánto dura el *después* de Auschwitz. Este sería algo así como el fin de la historia, no como cumplimiento, sino como cadáver, como resto, como cuerpo insepulto. Auschwitz como una opacidad intrascendente en donde lo humano no podría reconocerse porque el hombre *no podría pensarlo* (trascenderlo), porque no podría verse en *ello* ningún futuro.

La escritura de Beckett en *El Innombrable* (1953) corresponde al despliegue incesante de un habla *sin asunto*: “Tengo que hablar, sin tener nada que decir, sino las palabras de los otros. Tengo que hablar sin saber ni querer hablar. Nadie me obliga a ello, no hay nadie, es un accidente, un hecho. Nada podrá dispensarme nunca de ello, no hay nada, nada que descubrir, nada que disminuya lo que por decir queda, tengo la mar por beber, por consiguiente hay un mar” (Beckett, *El Innombrable* 65). El sujeto cree que llega al lenguaje desde *sí mismo*, pero no es posible comenzar a hablar absolutamente *desde sí mismo*, precisamente porque se comienza *hablando* y nunca tuvo la posibilidad de no

hablar, de no decir(se) que no quería comenzar a hablar porque allí ya se ha comenzado. El sujeto ha llegado al lenguaje para recién encontrarse, para saber qué es lo que tendría que decir, y para saber recién quién habla: “no desespero de poder un día salvarme sin callarme. Y ese día, no sé por qué, podré callarme, podré acabar, lo sé. [...] acabar es de desear, acabar sería maravilloso, quien quiera que yo sea, donde quiera que yo sea, donde quiera que yo esté” (Beckett, *El Innombrable* 50-1). Se trata de conquistar en el lenguaje la *posibilidad* de callarse como el hecho supremo de la soberanía: ser sujeto del silencio, con la esperanza de que todavía pueda continuar el sujeto cuando sea el silencio definitivo. Porque el sujeto ya no tendrá que buscarse en el lenguaje, no tendrá que hablar para saber quién es: habrá coincidido el sujeto del enunciado con el sujeto de una enunciación infinitamente suspendida. Pero esta diferencia es la condición misma del lenguaje, que es también la condición del sujeto. Lacan enuncia la aporía: “No se trata de saber si hablo de mí mismo de manera conforme con lo que soy, sino [de saber] si cuando hablo de mí, soy el mismo que aquel del que hablo” (Lacan 201). Ha sido preciso generar la ilusión de un sujeto fuera del lenguaje, esto es, un sujeto que guarda silencio mientras se habla de él. Un sujeto silente *bajo* la cadena significante: “*The Unnamable* is then engaged in a dizzying, never-ending, series of assumed identities in the vain hope, and he knows it to be vain, that one of these identities will coincide with the matter of the who, the where and the subject under discussion, that is, himself” (Stewart 142).

En Beckett el discurso del hablante ha comenzado sin asunto, cuando desde un comienzo *ya no había nada qué decir*, y su narrativa es la puesta en obra de ese *sin asunto*. “Beckett quiere consagrar su vida a escribir, pero no tiene nada que decir. ¿No es éste, sin embargo, el signo de una verdadera vocación?” (Anzieu 137). Es decir, la falta de asunto es una experiencia, y la pregunta es en qué sentido podría esa experiencia requerir de la literatura para inscribirse en un cuerpo significante. “¿Para qué experiencia es la escritura de ficción el medio de expresión necesario o apropiado a (en tanto que inseparable de) lo expresado?” (Cuesta Abad 97). La cuestión es fundamental, pues se trata de un *motivo* (la *falta de asunto*) que en la ficción nos conduce hacia los límites de la novela y de la escritura en general. Al no ser reconocible un asunto previamente disponible para iniciar una producción narrativa, esta retrocede infinitamente hacia el comienzo (buscando un *qué*, un *quién*, un *por qué*); así, la narrativa no tiene comienzo, porque ha *comenzado* antes de tenerlo. En relación a esta cuestión, el psicoanalista Didier Anzieu ha ensayado comprender la escritura beckettiana desde la escena de diván psicoanalítico: “Llevar la palabra a su propia oscuridad es la forma específica del escritor que llega al segundo momento de la creación. Para pasar de la idea directriz de la obra a la realización de la misma, hace falta encontrar todavía un código que la organice. [...] Mi hipótesis es que ese código se deriva de la situación psicoanalítica” (Anzieu 143). En efecto, en la *situación psicoanalítica* el sujeto que habla *libremente* está buscándose a sí mismo en ese discurso. Terminará por no encontrarse, pero el habla habría sido necesaria, pues no se trata de una demora inútil, sino que ha sido el camino hacia la total desposesión, esto es, *hacia sí mismo*, franqueando las representaciones cada vez que las decía, hacia nadie. Desde el psicoanálisis

clínico Anzieu afirma: “El contenido de la obra narrativa de Beckett podría resumirse en el inventario de las frustraciones que puede sufrir la pulsión de apego” (121). No se trata de una hipotética recuperación de la soberanía perdida del *yo* deshaciéndose del mundo, como si después de todo el *yo* individual fuese una interioridad nuclear bajo el espesor retórico del discurso, sino que en esa habla interminable las cosas van emergiendo (relatos, personajes, nombres, situaciones), como en un naufragio de la memoria, en el que todos los *contenidos* flotan como en un océano de significantes que han caído desde los relatos en donde una vez articulaban un mundo. Ya en “Whoroscope” (1930), el primer poema publicado de Beckett, aunque influido por el modernismo de Proust y Joyce, reconocemos la *meditación hablada* de los narradores que irán posteriormente llegando con su obra. El poema tiene como motivo a un Descartes que, desde la inminencia de la muerte, medita sobre el tiempo. A partir de un minucioso conocimiento de la biografía de Descartes, el poema lo enfrenta a este con las circunstancias de su vida, reflexionadas desde el fin. Pronto a comerse un huevo, el filósofo medita acerca de la vida: “¡Qué días aquellos, sentado al lado de la estufa, arrojando jesuitas por el tragaluz!”; “¡En el nombre de Bacon, me empollaré el huevo! / ¿O deberé tragarme fantasmas de caverna?”; y en la estrofa que cierra el poema: “Oh Weulles, no derrames la sangre de un franco / que ha subido los peldaños amargos / (René du Perron...) / y otórgame mi hora / segunda inescrutable sin estrellas” (Beckett, *Obra poética completa* 48-9). La referencia a Johan van Weulles médico holandés que intentaba infructuosamente curar con sangrías el malestar de Descartes, es la directa incorporación de la muerte en la meditación. Casi treinta años después, en 1958, Beckett comienza a escribir la pieza de teatro “La última cinta de Krapp”. Un anciano escucha su propia voz en antiguas cintas en un magnetófono. En cierto modo, el motivo es también, como en el poema de 1930, la circunstancia de un individuo que desde el ciego desenlace de su existencia, rememora días pasados. Sin embargo, ahora se ha extinguido la lucidez del sujeto que reflexiona. Krapp logra con dificultad reconocerse en ese otro que habla en las cintas: “Acabando de escuchar a este pobre cretino que tomé por mí hace treinta años. Difícil de creer que fuese estúpido hasta ese extremo” (Beckett, “La última cinta de Krapp” 73). El *yo* se ha diseminado en el habla discontinuada que yace contenida en aquellas cintas. El sujeto ha ingresado en el inmanente cuerpo significativo de los signos. Hablar en medio de un silencio atiborrado de palabras, *seguir hablando* porque el silencio no es nunca propio, es el sostenido intento de una *compañía*. No demanda un interlocutor, no es el afán por encontrar un receptor, sino más bien el ensayo nunca consumado de dar con un sujeto que pueda en el habla darse a sí mismo, después de todo, una vida. “Hacer que el oyente tenga un pasado y lo reconozca” (Beckett, *Compañía* 33).

En *El Innombrable* el habla se extiende hasta que esta ya no sea posible (el *final* cede su lugar al agotamiento), es decir, hasta que ya no sea posible la ficción que articule todos esos fragmentos de la catástrofe reinventando al sujeto en el origen de todo y después de todo. Si consideráramos que un cierto nihilismo opera en la escritura de Beckett como si se tratara de su visión *filosófica* de la existencia, entonces se suspendería su relación con la reflexión propiamente tal. Además, dicha *visión* no solo sería irónica –como propone

críticamente Booth cuando señala: “Beckett mantiene década tras década un compromiso extraordinariamente estable con los puntos de vista absurdos” (324) –, sino ante todo cínica, por cuanto enunciaría un *saber* humanamente inapropiable. Por el contrario, es verosímil afirmar que en sentido estricto Beckett no expone en su obra una *visión filosófica*, sino que conduce escrituralmente hacia su agotamiento al nihilismo cínico-melancólico. Como señala Fanés: “los restos con que Beckett va hilvanando sus variaciones [...] son restos estrictamente lingüísticos, y ya no pueden ni deben crear la ilusión de una perspectiva, de un fondo y un lugar más allá de lo abierto e incierto de este espacio literario” (78). De hecho, Beckett señaló explícitamente a comienzo de los años sesenta, a propósito del lenguaje de Sartre y de Heidegger, su distancia respecto al pensamiento *filosófico*: “Yo no soy un filósofo. Solo puede uno hablar de lo que tiene delante de los ojos, y eso es sencillamente un follón [*a mess*: un lío]” (Cronin 243).

Nuestra hipótesis en este punto es que en Beckett la subjetividad opera como el horizonte que habrá de ser desbordado por una narrativa que deviene flujo significante, *escritura*; se trata de la subjetividad moderna cartesiana, cuyo principio determinante es el *cogito*, es decir el [*yo*] *pienso*. El motivo de esa proliferación escritural consiste en un sujeto que se busca a sí mismo con la pregunta “¿quién habla?”. Es decir, la cuestión acerca de *quién* o *qué* soy se expresa en la pregunta *¿quién habla?*: soy el que habla, soy el que ha estado desde siempre hablando, soy el que *comenzó* hablando. La cuestión de *¿quién habla?*, expresa la imposibilidad del silencio y, por lo tanto, contiene las otras preguntas: *¿por qué habla?*, *¿de qué habla?*, *¿a quién habla?*

La autoconciencia cartesiana implica una *diferancia* de la subjetividad en relación a sí misma, de tal manera que le sea posible en la autoreflexión *dirigirse hacia sí misma* como *objeto*. Pero la remisión hacia sí misma es en cierto modo interceptada por la *representación de sí* que satisface a aquella remisión. La autoconciencia cartesiana es *representacional*. Según el fenomenólogo Michel Henry, Descartes no habría comprendido su propio descubrimiento (esto es, la inmediatez del *cogito* a sí mismo), “en beneficio de la primacía de la representación a la cual, finalmente, habría sucumbido sin retorno” (Marion 157-8). El sujeto de la enunciación solo puede reconocerse como sujeto del enunciado y, por lo tanto, se ha perdido allí en donde se ha encontrado con su *representante*: “debo decir, cuando hablo, Quién habla, y buscar, y cuando busco, Quién busca, y buscar, y buscar, y así sucesivamente y lo mismo en cuanto a las demás cosas que me ocurren y para las cuales es menester hallar a alguien, pues las cosas que ocurren necesitan de alguien, al que le ocurran, es menester que alguien las detenga” (Beckett, *El Innombrable* 155). Se trata de *detener* las cosas, grabarlas en una memoria, darle un sujeto a las imágenes o entregarle un sujeto a estas, como un rehén.

Este es el tema central que se sigue de nuestra hipótesis: cómo es que el *autor* se conduce hacia la catástrofe de la escritura *en la escritura*, esto es, no abandonándola, sino aproximándose a ese punto en el que ya no quedaría nada que abandonar. De hecho, el *cogito* cartesiano es el resultado de una devastación en la que se suspenden todas las creencias que separaban a la conciencia de sí misma; se suspende, pues, el mundo que

ahora deviene el espesor mismo de la subjetividad. Se llega, después de todo, a lo que debía haber antes de todo. Pero el *cogito* cartesiano conserva el mundo entre paréntesis, en cuanto que se constituye *a partir de las mismas creencias que ahora rehúsa aceptar*, de las afirmaciones que ha suspendido. Descartes reconoce, pues, el *cogito* como el lugar de las antiguas aceptaciones orientadas hacia el mundo, pero no puede hacer del *cogito* una sustancia reflexiva pura, como si se tratara de un sujeto virgen que ya era antes de toda creencia. Richard Begam ha señalado dos formas de cartesianismo en el contexto de los estudios literarios: el cartesianismo mimético y el cartesianismo expresivo. Es precisamente la matriz epistemológica sujeto/objeto, que se encuentra a la base de esta diferencia, lo que será puesto en cuestión por la denominada *literatura autorreflexiva*: “Various forms of self-reflexivity and intertextuality, for example, undermine the mimetic notion that literature mirrors what lies beyond it in the world, while ideas like the ‘death of the author’ and the loss of the origin’ undermine the expressive notion that literature reveals what stands behind it in the mind of its creator” (Begam 15). En Beckett la emergencia de la escritura (lo que Begam denomina “el comienzo de la escritura”) lleva a cabo el fin del sujeto como fin del hombre, pero en ese mismo sentido la operación beckettiana queda estructuralmente referida a la matriz epistemológica que su narrativa deconstruye. Lo que hace Beckett es precisamente transformar escrituralmente el *cogito* cartesiano en un sujeto que *sabe de sí* antes del mundo. Si el *cogito* cartesiano *despertase* a una vida interior, aquel se descubriría precisamente en el lugar del *innombrable*. ¿Cómo es posible aquí la *relación* del sujeto consigo mismo? ¿Cuál es la diferencia que posibilita en Beckett esa relación antes de toda determinación del yo? Esa diferencia es, en la novela, *el habla*, pero ante todo *la escritura*, que trama linealmente las palabras, y que en eso distancia al sujeto-del-enunciado respecto de un hipotético sujeto-de-la-enunciación, considerando que en cierto modo el enunciado es una misma frase sin término. El *yo* no puede avanzar en el tiempo si no es encabalgado sobre las palabras que lo extrañan, avanzando siempre en relación a un doble de sí que, como si se tratara de un sujeto *original* –un sujeto en el origen– que hubiese permanecido desde el comienzo sin haber proferido todavía palabra alguna. La voz beckettiana opera como esa *individuación* del *cogito*, y lo que resulta no es simplemente una *ficción cartesiana*, sino la continuación de la exploración de las paradojas contenidas en la matriz epistemológica sujeto/objeto. Cuando Murphy regresa de sus ausencias mentales, el narrador no dice que aquel vuelve *en sí*, sino que regresa *desde sí*.

El problema de la relación mente/cuerpo se constituye en Descartes conforme a la manera en que la meditación da lugar narrativamente a la figura del *cogito*. El yo que medita conduce su pensamiento *hacia* una instancia auto-fundante, como si en ese itinerario fuese el propio yo del filósofo –empírico, psicológico, individual– el que se dirige (¿avanzando o retrocediendo?) hacia un encuentro consigo mismo.

Beckett reflexiona narrativamente la situación de ese *yo* (“ni yo de dos letras”, escribe en *El Innombrable*) que, sin saber si ha llegado al final o si acaso aún le falta todo por recorrer, se ha perdido a sí mismo después de haber cruzado el océano de palabras y representaciones elaboradas por otros, las que supuestamente lo alejaban de sí mismo.



Pero devastada la alteridad de las representaciones, cae también la ilusión de la mismidad del *ego* allende las palabras: “¿Quién pregunta al final: ‘¿Quién pregunta?’; responde al final como antes y añade mucho después para sus adentros: ‘A no ser que sea otro’? Imposible de buscar. El último, inconcebible. Innombrable. Última persona. Yo. Déjalo rápido” (Beckett, *Compañía* 23). En el final siempre aplazado, el *cogito* se impone sobre la escritura.

## Referencias

- Adorno, Theodor. “Intento de entender *Fin de Partida*”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2009. 270-310. Medio impreso.
- . *Dialéctica Negativa*. Madrid: Akal, 2005. Medio impreso.
- Anzieu, Didier. *Crear / Destruir*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. Medio impreso.
- Badiou, Alain. *Beckett. L'incroyable désir*. París: Hachette, 1995. Medio impreso.
- . *Beckett. El infatigable deseo*. Madrid: Arena, 2007. Medio impreso.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987. 65-71. Medio impreso.
- Beckett, Samuel. *El Innombrable*. Madrid: Alianza, 1979. Medio impreso.
- . *Obra poética completa* (edición bilingüe). Madrid: Hiperión, 2000. Medio impreso.
- . *Compañía*. Barcelona: Anagrama, 1999. Medio impreso.
- . “La última cinta de Krapp”. *Pavesas*. Barcelona: Tusquets, 1987. 63-75. Medio impreso.
- . *Molloy*. Madrid: Alianza, 1970. Medio impreso.
- . *Murphy*. Barcelona: Lumen, 1970. Medio impreso.
- . *Textos para nada*. Barcelona: Tusquets, 1983. Medio impreso.
- . “Tres conversaciones con Georges Duthuit”. *Detritus*. Barcelona: Tusquets, 1978. 89-103. Medio impreso.
- . *Watt*. Barcelona: Lumen, 1978. Medio impreso.
- Begam, Richard. *Samuel Beckett and the end of Modernity*. Stanford: University press, 1996. Medio impreso.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la Ironía*. Madrid: Taurus, 1992. Medio impreso.
- Breuer, Rolf. “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”. *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Paul Watzlawick (comp.). Barcelona: Gedisa, 1990. 121-38. Medio impreso.
- Casanova, Pascale. *Beckett l'abstracteur*. París: Seuil, 1997. Medio impreso.
- Cuesta Abad, José Manuel. “Aut:out. El dilema de Beckett”. *Tentativas sobre Beckett*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. 93-119. Medio impreso.
- Deleuze, Gilles. *L'Épuisé*. París: Les éditions de minuit, 1992. Medio impreso.
- . “El agotado”. *Revista Confines* 3. (1996). 99-105. Medio impreso.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI, 1986. Medio impreso.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas/ Discurso del Método/ Los principios de la Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Charcas, 1980. Medio impreso.



- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. *Entre Filosofía y Literatura*. Barcelona: Paidós, 1999. 329-360. Medio impreso.
- Hume, David. *Tratado de la Naturaleza Humana*. Madrid: Editora Nacional, 1981. Medio impreso.
- Ibáñez Fanés, Jordi. *La lupa de Beckett*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2004. Medio impreso.
- Kenner, Hugh. “The Cartesian Centaur”. *Samuel Beckett. A Collection of Critical essays*, Ed. Martin Esslin. New Jersey: Prentice-Hall, 1965. 52-61. Medio impreso.
- Lacan, Jacques. *Lectura estructuralista de Freud*, México: Siglo XXI, 1971. Medio impreso.
- Marion, Jean-Luc. *Cuestiones Cartesianas. Método y Metafísica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010. Medio impreso.
- Schulz, Hans-Joachim. *This hell of stories. A Hegelian approach to the novels of Samuel-Beckett*. Mouton: Indiana University, 1973. Medio impreso.
- Stewart, Paul. *Samuel Beckett's Disjunctions*. New York: Rodopi, 2006. Medio impreso.
- Tucker, David. *Samuel Beckett and Arnold Geulincx. Tracing 'A literary Fantasia'*. London: Continuum, 2012. Medio impreso.