

EL MITO DE ECO Y LA ESCISIÓN DEL SUJETO.
REPRESENTACIONES DEL SILENCIO EN
ECHO'S BONES DE SAMUEL BECKETT*

Laura Monrós Gaspar
Universitat de València

¿Qué es el silencio? –también en las moradas los silencios hablan–; ¿qué es la palabra? –también en las moradas las palabras son silenciosas. (...) la palabra entraña silencio y el silencio palabra: solamente podemos dejar de hablar si existe ya el habla; solamente podemos hablar si antes, después, aún y, acaso sobre todo, durante el proceso de hablar estamos habitados por el silencio (*Palabra y silencio*. Ramón Xirau).

1. INTRODUCCIÓN: PRELIMINARES EN TORNO A LA ESQUIZOFRENIA Y EL MITO DE ECO

Existe una larga tradición crítica que vincula las teorías del psicoanálisis con la presencia de la figura de Narciso en la literatura. En esta tradición, también Edipo o Electra se han dado cita en las numerosas aproximaciones al estudio de estos mitos en las artes que desde esta ciencia nos invitan a pasear por los entresijos de la mente humana. En lo que respecta a Eco, sin embargo, antagónica de Narciso en uno de los pasajes clásicos más conocidos en los que se desarrolla el mito, las *Metamorfosis* de Ovidio, no ha contado con la misma suerte que los anteriores a pesar del amplio potencial semiótico de la figura clásica¹. El viaje que planteamos en estas páginas aspira a descubrir uno de los velos que cubren algunas de las posibilidades de la ninfa al perseguirla como epítome de la escisión del sujeto esquizoide en el argumento general del poemario de Samuel Beckett *Echo's Bones* (1935). Para ello, en primer lugar expondremos de forma sucinta las claves de la patología esquizofrénica que nos animan a leer en algunos de sus síntomas

* El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación *El teatro griego, sus reelaboraciones y recreaciones en el marco de la interacción y la acción dramáticas* (BFF2003-03720), de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Para un estudio sobre la transmisión de la figura de Eco véase Hollander (1981), Lowenstein (1984), O'Donnell (1997) y Enterline (2000).

pautas de comportamiento asimilables con facilidad por la ninfa de Ovidio. Finalmente, estudiaremos la presencia del mito de Eco en esta colección a partir del ejemplo paradigmático de la escisión de la mente y el cuerpo del sujeto esquizoide y el reflejo de la misma en la elocución y silencio que detentan sus poemas².

1.1 Sigmund Freud, Melanie Klein, Wilfred Bion o Ronald Laing son algunos de los nombres que acompañan la aventura del reconocimiento de Eco como parámetro de definición de la escisión esquizoide. Varios conceptos, trabajados con gran precisión en el análisis de la patología que realiza Ronald Laing en *El yo dividido* (1974), petrificación, sentimiento de soledad o remedo del falso-yo constituyen la base del estudio de la identificación de la ninfa con esta experiencia. Según Laing:

La palabra esquizoide designa a un individuo en el que la totalidad de su experiencia está dividida de dos maneras principales: en primer lugar hay una brecha en su relación con su mundo y, en segundo lugar, hay una rotura en su relación consigo mismo (13).

Esta ruptura, continúa Laing, se basa en que “no se experimenta a sí misma como una persona completa sino más bien como si estuviese ‘dividida’ de varias maneras, quizá como una mente más o menos tenuemente ligada a un cuerpo”³. Ya en la propia definición del concepto de esquizofrenia, la primera conexión con el mito de Eco es evidente. Recordemos los versos de Ovidio, a los que regresaremos más adelante, cuando explica cómo “et in aërea sucus / corporis ovis abit; uox tantum atque ossa supersunt: / vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram” (*Met.* III. 397-399)⁴.

Junto a este sentimiento de dismembración, W. R. Bion –psicoanalista de Beckett cuya relación abordaremos más adelante–, Melanie Klein o el propio

² En nuestra aproximación nos alejamos de las teorías de Laura Cerrato (1999) que describe el poemario *Echo's Bones and Other Precipitates* como “un comentario irónico y escéptico (...) acerca de la persistencia de la voz” (68). Consideramos más preciso para nuestro análisis tratar, por el contrario, la paulatina desaparición de la misma.

³ Aunque no nos adentraremos en un análisis exhaustivo de la cuestión, es de obligación mencionar que la obra de Jean-Paul Sartre *El Ser y la Nada* (1942) realiza un estudio pormenorizado y del todo esclarecedor del asunto en lo referente a la relación del individuo con su propio cuerpo como “ser-para-sí” (1966 [1942]: 389) o como “cuerpo-para-otro” (1966 [1942]: 427).

⁴ “y todo el jugo de su cuerpo se disipa en el aire. Sólo su voz y sus huesos subsisten; su voz perdura; los huesos dicen que revistieron la forma de una piedra” Ovidio. *Metamorfosis*. In: A. Ruiz de Elvira (ed. y trad.). Barcelona: Alma mater, 1964. Todas las referencias citadas en español de las *Metamorfosis* en este trabajo seguirán esta edición.

Laing, coinciden en señalar el concepto de sentimiento de soledad como pilar fundamental para comprender la patología⁵. La incidencia del mismo es resumida por Klein en *Psicoanálisis del desarrollo temprano* (1971) de la siguiente forma:

En el esquizofrénico observamos el efecto de estos procesos no resueltos. Él tiene la vivencia de que está irremediamente reducido a fragmentos, y de que nunca estará en posesión de su *self*. El hecho mismo de encontrarse tan fragmentado le impide internalizar suficientemente a su objeto primario (la madre) como objeto bueno y, por ende, contar con el fundamento necesario para lograr estabilidad; no puede confiar en un objeto bueno interno ni externo, como tampoco puede confiar en su propio *self*. Este factor está vinculado a la soledad, ya que intensifica la vivencia del esquizofrénico de que se ha quedado solo, por así decirlo, con su infortunio (160).

Acudimos de nuevo al mito ovidiano para leer que únicamente cuando Eco se experimenta sola y repudiada por Narciso, la evidencia de la escisión entre cuerpo y mente se hace más patente. En ese momento se materializa la separación de estas dos entidades en la metamorfosis que sufre y así sus huesos se transforman en una roca separada de su voz. Además de esta soledad, Laing plantea cómo para comprender la psicosis de un individuo es necesario contextualizarla en su comprensión de la realidad, “su carácter distintivo, su diferencia, su separación, su soledad y su desesperación” (34); elementos a los que añade el concepto de “inseguridad ontológica” (35) que define como la posición existencial en la que el individuo,

en las circunstancias ordinarias del vivir, puede sentirse más irreal que real; (...) más muerto que vivo; precariamente diferenciado del resto del mundo, de modo que su identidad y autonomía están siempre en tela de juicio. Puede carecer de la experiencia de su propia continuidad temporal. Puede no poseer un sentido contrarrestador de congruencia y cohesión personal (...) Y puede sentir que su yo está parcialmente divorciado de su cuerpo (38).

Esta inseguridad puede manifestarse, y aunque resulte paradójico aliviarse, bajo tres modos de comportamiento tipificados denominados por el propio autor “ser tragado”, “implosión” y “petrificación” o “despersonalización”. De estas tres manifestaciones nos interesa, por supuesto, la tercera por su relación con el mito de Ovidio, aunque también de los modos restantes pueden establecerse interesantes vínculos con la ninfa.

⁵ Para mayor conocimiento sobre la materia véase Laing (1974), Bion (1978), Klein (1982).

Según estos teóricos el término *petrificación* es aplicable tanto a la despersonalización de uno mismo y la consideración de su “verdadero yo” como algo disociado de la realidad, como al “medio de tratar con el otro cuando se vuelve demasiado cargante o perturbador. Uno ya no se permite a sí mismo responder a su sentimiento, y quizá se disponga a considerarlo y a tratarlo como si no tuviese sentimientos” (42). Similar a la primera aplicación del término, la metamorfosis de Eco en piedra es también un intento de despersonalización del propio yo como respuesta al miedo y la desesperación producidas a raíz del rechazo de Narciso:

Spreta latet siluis pudibundaque
 protegit et solid ex illo uiuit in antris;
 sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae:
 et tenuant uigiles corpus miserabile curae,
 adducitque cutem macies, et in aërea sucus
 corporis omnis abit; uox tantum atque ossa supersunt:
 vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram
 (*Met.* III. 393-399)⁶.

Como ilustración de las conexiones entre esta pauta de comportamiento y el mito ovidiano remitimos al análisis clínico de la paciente ‘Joan’ elaborado por los doctores Hayward y Taylor que Laing recoge como ejemplo de patología esquizofrénica. En la experimentación de uno mismo no como sujeto, como “sí-mismo”, sino como “ello”, como objeto en el mundo, Joan describe su pesadilla más recurrente. En su relato se evidencian claramente la escisión, la petrificación y el sentimiento de soledad que hemos tratado en estas líneas; también está presente en todo momento Eco:

y me convertiré en parte de los muros de la cueva. / Después, seré un eco y una sombra, (...) no hay nada para mí fuera de aquí. (...) Los muros de la cueva son tan ásperos y duros. / Pronto seré parte de ellos, dura e / inmóvil, también. Tan dura (...) Sí, quiero la cueva, / allí sé donde estoy (...) [Me encuentro] presa / Pero no sola (...) [aunque la gente que está] afuera no me quiere. / La gente que hay aquí no me quiere⁷.

⁶ “(...) Desdeñada, se esconde en la espesura, llena de vergüenza se cubre el rostro de ramaje, y desde aquel momento vive en cuevas solitarias. Pero aun así el amor pervive en ella, y crece con el dolor de verse rechazada; sus insomnes inquietudes adelgazan su cuerpo desdichado, la demacración le arruga la piel y todo el jugo de su cuerpo se disipa en el aire. Sólo su voz y sus huesos subsisten; su voz perdura; los huesos dicen que se revistieron la forma de una piedra”.

⁷ Extracto de Laing (1974: 164-167).

Finalmente, un cuarto aspecto que se intuye en este caso clínico y que todavía no hemos tratado en este capítulo es el remedo del falso yo. Como ya hemos visto, en la condición esquizoide, el “yo interior” se encuentra divorciado del cuerpo del individuo; “En vez de médula de su verdadero yo, se siente el cuerpo como si fuese la médula de un falso yo, a la que un yo interior, verdadero, separado, no encarnado contempla con ternura, diversión u odio según los casos” (Laing, 1974: 64). La definición que nos ofrece Laing del remedo es la siguiente:

una forma de identificación por la cual una parte del individuo toma la identidad de una personalidad que no es la suya (...). Comúnmente, es una identificación sub-total, limitada a asumir las características del comportamiento de otra persona: sus gestos, modales, expresiones; en general, su aspecto y sus acciones (96).

Una de las manifestaciones características del falso yo es el consentimiento de su comportamiento según lo que se espera de él en el mundo. En estos casos, no es la voluntad del verdadero yo la que se impone en su relación con el exterior, sino el cúmulo de lo que el individuo supone que son las expectativas puestas en él por parte del otro. En este consentimiento, en muchas ocasiones, se tiende a imitar ciertas particularidades del otro para evitar cualquiera de las angustias de la persona ontológicamente insegura que apuntábamos más arriba. Los ejemplos de este aspecto de la enfermedad que se describen en *El yo dividido* corresponden, fundamentalmente, a la imitación de determinadas pautas de comportamiento. Sin embargo, si acudimos una vez más al mito ovidiano, el castigo de Juno sobre Eco se fundamenta en otro tipo de imitación; la repetición de las últimas palabras de su interlocutor: “tamen haec in fine loquenci / ingeminat uoces auditaque uerba reportant” (*Met.* III. 368-369)⁸. Este castigo provoca que, cuando Narciso aparece en el camino de Eco, la repetición de los últimos segmentos de su discurso venga impuesta por una circunstancia externa y no por la voluntad expresa del propio individuo esquizoide. A pesar de ello, consideramos que no deja de producirse un remedo del mismo sujeto que, en última instancia, va a arrastrar a Eco a su estado final de petrificación. Por ello, nos atrevemos a leer en Eco una nueva manifestación de la conducta esquizofrénica en la repetición de las palabras de Narciso como modelo del remedo del otro por el falso-yo.

Esta lectura acerca de la relación entre el mito de Eco y el sujeto esquizoide tan sólo pretende establecer la base sobre la que sustentar nuestro

⁸ “duplica las voces en los finales de frase y devuelve las palabras que ha oído”.

análisis del silencio en el poemario de Beckett desde la posición de la escisión y los dualismos en el individuo a partir de la revisión del mito clásico. Desde estos parámetros es posible realizar un seguimiento de la elocuencia y el silencio del estilo beckettiano que se plantean en *Echo's Bones* como un continuum indispensable de una producción que más adelante se convertiría en puntal de la literatura del siglo XX. En esta persecución, Eco estará presente en la (no)manifestación de los cuerpos dibujados en la obra y de las palabras que se esconden y resuenan en la cueva desde la que el yo-lírico de los poemas, Beckett, habla de su petrificación y de la descomposición del mundo. Pero antes de iniciar tal búsqueda, y para comprender la implicación del psicoanálisis en el encuentro literario de Beckett con esta figura clásica, es necesario presentar a grandes rasgos las circunstancias en las que el autor irlandés da color a estos versos.

1.2 La relación de Beckett con el psicoanálisis entrecruza la experiencia personal y profesional del autor desde sus inicios⁹. En su interiorización de la ciencia psicoanalítica, la década de 1930, década en la que verá la luz la publicación del poemario *Echo's Bones*, cobrará especial importancia¹⁰. Es imposible reducir a unas pocas líneas la relevancia de los acontecimientos que en estos años van a establecer el puente entre la literatura beckettiana y esta ciencia clínica. Por lo tanto, tan sólo como orientación, señalaremos en estos últimos pasos hacia el estudio de *Echo's Bones* una serie de rasgos básicos que dan cuenta de la inclinación creativa del autor en este período.

Tal y como se desprende de los escritos publicados en este tiempo, los años treinta asisten al nacimiento de los primeros ensayos del estilo de una producción literaria que en los cincuenta se va a desarrollar de forma paralela a la elaboración de las teorías de Melanie Klein¹¹ y el pensamiento de Wilfred Ruprecht Bion; en esta línea se enmarcan los versos de *Echo's Bones*¹². Antes de realizar esta colección, el autor ya ha comenzado a

⁹ Para un estudio detallado de esta relación véase los capítulos correspondientes en Bair (1978), Restivo (1991) y Cronin (1999).

¹⁰ Julie Campbell (2001) a propósito del relato corto "Echo's Bones" también señala la década de los treinta como el período en el que la presencia del mito de Eco en la obra beckettiana comienza a ser más aparente.

¹¹ "La poetica di Beckett sembra inoltre condividere con il pensiero della Klein due assunti di base: la centralità del soggetto che deforma il mondo, filtrandolo attraverso i suoi meccanismi emotivi di proiezione, e il compito di ridefinire il soggetto e la speculazione filosofica a partire dalla follia, come a partire dalla patologia viene desunta per la Klein la normalità. Di questi idui assunti Bion accentua la problematica epistemologica" (Restivo, 1991: 26).

¹² Para un estudio de la posible interrelación entre la producción literaria del uno y los análisis clínicos del otro en este período véase Anzieu (1989).

desplegar su estilo, para muchos imitación del de su mentor James Joyce, en la creación por ejemplo de *Work in Progress* (1929) a propósito de la obra de Joyce *Dante...Bruno. Vico...Joyce*. En 1932, Beckett firmará el manifiesto de Jolas *Poetry is Vertical*, publicado en *Transition*, junto a nombres como Carl Einstein, Hans Arp, James Johnson Sweeney, McGreevy, Pelorson y Ronald Simona. Desconocemos hasta qué punto este manifiesto representa las ideas de Beckett, pero sí demuestra la efervescencia literaria relacionada con el psicoanálisis que rodea la producción del autor en los años en los que se estaba gestando *Echo's Bones* (1935). Otros títulos destacables de esta década en los que se desvelan restos de esta ciencia son *Whoroscope* (1930), *Proust* (1931), *More Pricks than Kicks* (1934) o *Murphy* (1938). A respecto de esta última, es indispensable destacar como en su preparación, Beckett realiza una exhaustiva investigación de una gran variedad de casos clínicos registrados en el Bethelham Royal Hospital, donde por aquel entonces trabajaba su amigo desde los años estudiantiles de Portora Royal School, Geoffrey Thompson. Thompson sería también quien, para dar solución a los problemas de salud de Beckett, introdujera al autor en la práctica psicoanalítica. Así pues, en lo privado, también la década de los treinta va a protagonizar encuentros interesantes entre Beckett y el psicoanálisis.

El sentido de soledad y aislamiento que va forjando la personalidad del autor se acentúa ante las dificultades que debe salvar para poder ver publicados sus escritos. Por añadidura, la resistencia que encuentra en su familia, sobretodo en May, su madre, ante la perspectiva de una vida dedicada a las letras, no hace sino acrecentar el rechazo de Beckett hacia todo lo que venga del exterior. Por su relación con ésta y la somatización con la que la mente del autor castiga su cuerpo, se ve forzado a recibir tratamiento psicoanalítico de 1934 a 1935 de manos de W.R. Bion, conocido de Thompson que en aquel tiempo comenzaba su actividad clínica. La tendencia hacia la reclusión y el aislacionismo que Beckett interioriza como experiencia vital quedará plasmada en el viaje hacia lo más recóndito de la vida interior de él mismo que descubre en el poemario *Echo's Bones*. De la mano de ambos, Bion y Thompson, Beckett asistirá en el Institute of Psychological Medicine a una serie de conferencias impartidas por Jung cuya significación en la totalidad del pensamiento beckettiano es analizada con gran precisión por Restivo (1991). Junto a éstas, el conocimiento del autor del pensamiento jungiano se extiende también a su obra, de la que es de obligación destacar el ensayo *Poetry and Psychoanalysis*; como señala Restivo, "La concezione junghiana della psiche colpì Beckett perché corrispondera al gioco delle vocie autonome che egli sentiva dentro di sé e che lo spingevano a scrivere" (32).

De estas leves pinceladas en torno a la experiencia vital y artística de Beckett, así como de los matices de la misma que han quedado fuera de nuestro análisis se desprende la estrecha relación existente entre la ciencia psicoanalítica y la escritura beckettiana. Tal vez, la valoración contradictoria que el propio Beckett realizó de *Echo's Bones* calificándolo en ocasiones como el resultado de una mente joven con poco que decir, haya suscitado en la crítica un rechazo tradicional por esta obra, que se ha visto reflejado en la notable escasez de estudios realizados en torno a la misma. Sin embargo, la recurrencia del tema de Eco en diferentes momentos de su obra literaria, así como la constante presencia en su producción más madura de temas relacionados con el mito ovidiano y el psicoanálisis, hace presumir que *Echo's Bones* es una obra con una elaboración mayor de la que tradicionalmente se le ha atribuido¹³. De este modo, y partiendo de las premisas expuestas en esta primera parte de nuestro estudio, damos paso a continuación al análisis de los silencios beckettianos que por medio de la escisión cuerpo-mente del sujeto esquizoide y de Eco son preludio del estilo que el autor irlandés desarrollará en su posterior producción literaria. Esta escisión será discutida como marco general del proceso creativo de la obra así como ejemplo paradigmático de concreción de los silencios físicos y verbales que se dan cita en los poemas de *Echo's Bones*. Así, viajaremos por los rastros que tal dismembración deja en las palabras y los vacíos de estos versos como conexión fundamental entre la experiencia esquizoide, el yo lírico de los poemas y la ninfa de Ovidio.

2. EL PSICOANÁLISIS, EL SILENCIO Y *ECHO'S BONES*

Echo's Bones fue publicada en 1935 bajo el mismo título que el relato *Echo's Bones and Other Precipitates* concebido, en un primer momento, como la historia final de *More Pricks Than Kicks* (1934). Una temática general se desarrolla a lo largo de los trece poemas que estructuran la colección: la descomposición infinita del universo ante la mirada inquisitoria del yo-lírico de los poemas, el autor. En esta desintegración de la realidad, el poeta descompone los cuerpos de los seres y objetos que le rodean hasta que éstos, los huesos del mundo, se convierten en piedra. Al tiempo, otra descomposición paralela que afecta esta vez al ámbito de la mente, la disgregación de la palabra, se va desarrollando de manera progresiva. A respecto de esta última, Jenaro Talens apunta en *Conocer Beckett y su obra*

¹³ Así lo demuestra Catherine Wieder cuando afirma que "le mythe de Narcisse et d'Écho tel qu'on peut le trouver dans les figures de Beckett (...) doit (...) être compris (...) plutôt comme une forme ou une structure particulièrement riche qu'empruntent l'œuvre et son auteur pour rendre compte du dilemme que reconte le sujet en voulant se dire" (2002: 40). Ver también Campbell *op.cit.*

(1979) que “Nada hay más constructivo que la destrucción (...) Destruir las palabras, agotar su caudal, mientras lo haya. Ése es el papel del escritor” (31). El conjunto de fuentes consultadas coincide en distinguir la dicotomía mente/cuerpo como uno de los rasgos distintivos de la totalidad de la producción beckettiana¹⁴. La presencia de este argumento en una obra tan temprana revaloriza, como apuntamos con anterioridad, la estimación de *Echo's Bones* como origen de la descomposición de la realidad que Beckett va a llevar a cabo en su obra posterior. A partir de esta descomposición, como fue prometido, en este apartado de nuestro trabajo nos aproximaremos a los silencios que genera la experiencia esquizoide en los dos ámbitos que estructuran tal dicotomía. A tal efecto, proponemos en primer lugar volver la mirada hacia la desintegración física que tiene lugar en los cuerpos del poemario.

2.1 Tal y como estudiamos en el apartado anterior, la división básica en la personalidad esquizoide la constituye una grieta que separa el cuerpo del yo. Tal escisión –yo/(cuerpo-mundo)– “parte al individuo en dos, de tal manera que el sentido-del-yo es no-encarnado, y el cuerpo se convierte en el centro de un sistema del falso-yo. La totalidad de la experiencia ha sido diferenciada por una línea de escisión en el ser del individuo, que lo separa del yo-cuerpo” (Laing, 1974: 171). El tipo de cuerpo escindido de la mente que se retrata en el poemario de Beckett es un cuerpo que sufre la decrepitud del mundo en el que aparece inscrito; un cuerpo que silencia los rasgos no marcados de su fisicalidad para dar voz a todo lo que supura desde ella su dolor. El primer rasgo que destacamos de tal decrepitud es la monstruosidad de los cuerpos dibujados en el conjunto del poemario, estrechamente relacionada con el proceso de petrificación de la patología esquizoide. Al proceder a la petrificación o descomposición de la realidad, los elementos que pertenecen al mundo desligado del yo muestran su animalismo y deformidad de manera más acentuada. Siguiendo a Maryse J. Leisure, “Accent has often been placed on the Beckettian bums and clowns without the consideration that they

¹⁴ El recorrido bibliográfico que realiza Edouard Morot-Sir (1976) ilustra el gusto de la crítica por el análisis de esta dicotomía en la producción beckettiana. En este recorrido, aparece el estudio de Samuel I. Mintz de *Murphy* en *Perspective* (1959) en el que, según Morot-Sir, se habla del protagonista de la novela como “a true dualist, obsessed with the problem of communication between the two substances of body and mind” (33). Otro teórico al que se hace referencia en este capítulo y que insiste en “the central problem of duality and union of mind and body” es Fletcher en *Samuel Beckett's Art* (1967). Junto a éstos, nombres como Durozoi, Kenner, Hoffmann, Cohn o Hesla, son otros de los críticos interesados en la dualidad mente-cuerpo en la obra de Beckett. Las diferencias entre estos autores se fundamentan ya no en reconocer o no este tema en la producción beckettiana sino en dilucidar las corrientes de pensamiento que influyen en Beckett para la elaboración de su estilo. En nuestra investigación nos limitaremos a trabajar esta dicotomía desde los presupuestos del psicoanálisis que apuntamos en el apartado anterior.

represent human nature in its monstrosity” (1976: 89)¹⁵. De la clasificación que realiza Leisure de las monstruosidades del ser humano a partir de *Murphy*, adoptamos en este estudio el espacio de las anomalías anatómicas que, junto a la descripción que realiza Beckett de la realidad circundante de ese sujeto esquizoide, serán el punto de partida de nuestra aproximación a los silencios físicos que se dan cita a lo largo de la colección de poemas.

La primera composición del poemario, “The Vulture”, refleja la vida como la realidad que un buitre acecha desde el cráneo del poeta como “tissue that may not serve” y “offal”. Una realidad en descomposición que reiterará su presencia a lo largo de *Echo’s Bones* de manera que en “Enueg I”, por ejemplo, se pasea por la monstruosidad de los protagonistas de un mundo del que el propio autor comienza a distanciarse porque ya lo percibe como un otro que está fuera. El viento, “a dog in its chastiment”, “a dying barge”, Demócrito con “his stump caught up horribly, like a claw”, y tal vez los personajes más gráficos del poema, “a lamentable family of grey verminous hens, / perishing out in the sunk field” y “a small malevolent goat, exiled on the road”, todos ilustran la deformidad con la que también es descrita la materia inerte; “the grey spew of the sewer”, “the banner of meat bleeding” e incluso “the scream of the hoaring” son epitome de la degradación que sufre el mundo a los ojos del poeta. En la misma línea, “Dortmunder” muestra el encuentro de dos amantes casuales de los cuales la figura femenina aparece, como en “Enueg I”, en su degradación máxima. En este poema, los cuerpos vuelven a mostrarse marcados por el dolor de la experiencia vital de sus personajes de manera que, por ejemplo, en medio de las aventuras nocturnas de Beckett en Kassel, se desliza la figura de una muchacha que aparece descrita “sustaining the jade splinters / the scarred signaculum fo purity quiet”. La degradación del elemento femenino se completa con la presencia del único testigo del encuentro, una alcahueta que bajo una luz violácea acompaña el desarrollo de la escena con la música atrayente del laúd. Ninguna de las dos puede arrancar el dolor del interior del poeta y así la petrificación paulatina del mismo y del mundo seguirá su curso hasta el final del poemario.

El siguiente grupo de poemas, “Sanies I” y “Sanies II”, lleva implícita ya en el título la referencia directa a la degradación del cuerpo humano que tratamos en este punto. En el intento de sanación de esta herida y de nueva toma de contacto con la realidad circundante, el poeta busca la salvación en

¹⁵ Morot-Sir señala a su vez, a tenor de esta monstruosidad que “His heroes [los de Beckett] live that experience [la unión mente-cuerpo] through anatomical and physiological deformities” (*op. cit.* 71). Talens también apunta que “sus obras están llenas de lisiados, idiotas, vagabundos” (*op. cit.* 53-54). En verdad, ninguno de los personajes que se pasean junto a Beckett por las páginas de *Echo’s Bones* son tratados de modo diferente al que registran estos dos autores.

los primeros pasos del camino, “bound for home like a good boy / where I was born with a pop with the green of the larches”. Sin embargo, sus orígenes no pueden devolverle la inocencia que ha perdido con el dolor de vivir y su entorno se vuelve, si cabe, cada vez más deteriorado. Beckett se enfrenta de nuevo al paisaje irlandés aún con el sudario de Verónica a sus hombros y sin la protección del seno materno. La decrepitud de poemas anteriores se convierte en escatología en “Sanies I” cuando el cielo es “the sphincter” o “the transmission tires [are] bleeding voiding zeep the highway” en la primera estrofa del poema. La tensión y la crudeza de estas imágenes se mantiene en asociaciones como “buckets of fizz childbed is thirsty work / for the midwife he is gory” o “(...) the smart nymphs / clipped like a pederast as to one trouser-end / sucking in my bloated lantern”. El propio poeta se describe a sí mismo emulando al Demócrito de “Enueg I”, harapiento, “waisted in rags” o “cinched to death in a filthy slicker”.

Si “Sanies I” desea ahuyentar el dolor del autor volviendo al útero materno, en “Sanies II” la salvación se esconde detrás de un bar de París en la Rue Mouffetard. En este espacio, dos tipos de personajes experimentan la descomposición de los cuerpos en el proceso de petrificación del mundo y del yo. La degradación del mundo externo se muestra, como en “Dortmunder”, a través de los cuerpos femeninos de las prostitutas, la del sujeto queda claramente expuesta en la caracterización del propio Beckett. El poema continúa la línea de los versos anteriores y presenta un sujeto con “my stinking old trousers / my love she sewed up the pockets alive the live-oh / she did she said that was better/ spotless then within the brown rags gliding”. En los tres “Serena”, la monstruosidad y degradación del otro se explicitan en la manifestación de estos procesos también en la realidad inmediata. En “Serena I”, por ejemplo, el poeta se refiere al mundo como “our world dead fish adrift” (...) “pressed down and bleeding”. En éste, “hens” y “goat” de “Enueg I” se reúnen con la misma imagen de visceral deterioro que devuelve Beckett en “Serena I” cuando ve en Irlanda “across the way a adder / broaches her rat / white as snow / in her dazzling *oven strom* of peristalsis / *limae labor*” o cuando describe “my brother the fly / the common housefly / sliding out of darkness into light / fastens on his place in the sun / whets is six legs / revels in his planes his poisers / it is the autumn of his life / he could not serve typhoid and Mammon”. “Serena II” apela directamente a la tierra que también, como Beckett, ruge de dolor entre espasmos al sentir cómo poco a poco sucede lo que el poeta vaticina en los dos últimos versos: “here at these knees of stone/ then *to* bye-bye on the bones”. “Serena III” es el último aliento de esperanza que le queda al poeta y al mundo antes de la transformación definitiva. En los dos primeros versos del poema, el yo lírico suplica la permanencia del arte ante la imposibilidad de la vida. El nuevo

camino hacia la libertad y alejado de la petrificación puede ser el “fix this pothook of beauty on this palette / you never know it might be final”. Los dos versos finales de este poema en los que el sujeto exclama su afán de liberación, “hide yourself not in the Rock keep on the move / keep on the move”, son especialmente significativos¹⁶. Por último, en “Echo’s Bones”, la descomposición alcanza su punto más álgido cuando finalmente “the flesh falls / breaking without fear of favour wind”; viento que en “Enueg I” acogía la mente que estaba “annulled wrecked in wind”. En este poema se explicita el resultado final al que ha llevado el proceso de descomposición del mundo y del propio individuo del que hemos sido testigos a lo largo del poemario. Es la misma división que Joan, el sujeto esquizoide atrapado, incluso en sus propios sueños, entre las paredes de una cueva que construye su falso yo dividiendo su cuerpo de su mente y alejándola de todo lo que sucede al exterior; la misma división que en la ninfa de Ovidio (*Met.* vv. 397-399).

Hasta este punto, tal y como hemos demostrado, la ausencia o presencia de descripción o manifestación física de los cuerpos y la materia que componen *Echo’s Bones* pueden ser estudiadas como resultado de la proyección en éstas de los síntomas de la patología esquizoide que afectan a la percepción y a la relación del sujeto con el entorno. En esta primera entidad que hemos tratado a lo largo de estas páginas, el cuerpo, la fragmentación del individuo y la petrificación de su propio yo así como de la realidad circundante que lo amenaza se manifiestan no sólo en los temas seleccionados en cada una de las composiciones con las que hemos ilustrado nuestro estudio, sino también en el proceso de escritura por el que son traducidas al lector de la obra. Así, los cuerpos y el mundo hablan su dolor –igual que como veremos más adelante la mente, la palabra– al tiempo que silencian espacios de la vida cotidiana que desde su otredad son un peligro para el individuo. Las palabras y los silencios de Eco están presentes pues, en su dimensión física, como hilo conductor de la temática de la colección a la vez que como elemento estructurador del discurso. Desde esta perspectiva,

¹⁶ Según Dougald McMillan III: “The stone cross of Blackrock with the carved face at its center marks the southern boundary of Dublin. It’s associations with the city, fleshly suffering, and persistent memory symbolized by the face make it an emblem of all the poet has sought to escape in the series. Though this town is not mentioned in the poem or even alluded to it directly, it is clear that his goal must be the next town down the coastline, Dun Leary, the harbor from which he can leave Ireland forever to begin a life of wandering. In turning away from ascent to paradise and in entertaining the idea of refuge in a rock, the poet began to assume some of the characteristics of Dante’s Belacqua, the indolent lute player condemned to spend the span of his life in antepurgatory” (1976: 182). Si retomamos el planteamiento de Talens de que todo lo particular en la obra de Beckett es igualmente representación de lo universal, la idea del poeta escapando de las fronteras de Irlanda sin refugiarse en los límites de Blackrock puede también ser considerada desde el punto de vista psicoanalítico como el individuo que desea salir de la roca a la que se ha visto confinado por su enfermedad.

también la subjetividad del poeta es partícipe de la radiografía vital que a partir de la dicotomía voz-silenció Beckett realiza del comportamiento humano. Así, el siguiente paso en nuestra investigación es el análisis de la escisión del individuo, y los silencios consecuentes, desde el segundo elemento de par inicial, el espacio de la mente. En esta sección abordaremos dos aspectos fundamentales: en primer lugar, el estudio de la percepción sensorial de la realidad como ejemplificación de la ruptura mente-cuerpo y en segundo, a partir de esta ruptura, la descomposición del lenguaje, expresión del Cogito del individuo, en su dificultad de representación de la realidad.

2.2 En la experiencia del yo no-encarnado del sujeto esquizoide “la participación directa en cualquier aspecto de la vida del mundo, (...) es exclusivamente realizada por intermedio de las percepciones, sentimientos y movimientos del cuerpo (expresiones, gestos, palabras, acciones, etc.)” (Laing, 1974: 65). Cualquier otro tipo de participación es silenciada. En *Echo's Bones*, a medida que la separación del individuo se hace más patente, la relación de éste con la realidad va ofreciendo la palabra cada vez con mayor intensidad a esta conexión física con el entorno. Todo se manifiesta a través de las percepciones, los sentimientos, y los movimientos del cuerpo que Laing distingue en la experiencia del sujeto esquizoide. Existen, por lo tanto, rincones de la psique que permanecen en silencio a favor de esta experimentación sensorial; la voz de unos y el silencio de otros van a verse reflejados en los poemas de Beckett. Para ilustrar la “desconexión” de la realidad que experimenta el yo lírico de esta colección de poemas, analizaremos una de las series más representativas de la obra: la serie de los dos “Enueg”. La mayoría de los verbos empleados en ambos poemas, tanto si se refieren a acciones ejecutadas por un sujeto de persona o cosa, como si describen estados de los propios objetos, están incluidos en alguna de las categorías señaladas por Laing en el individuo escindido. En “Enueg I”, por ejemplo, todos los verbos asociados al sujeto “I” son verbos de movimiento: “Exeo”, “toil”, “lapse down”, “trundle”, “splashed”, “stopped”, “climbed”. Todos ellos ilustran el dolor del paseo del sujeto por una realidad que se descubre, como él mismo, en pleno estado de descomposición. Los objetos del mundo que como su propio cuerpo se encuentran fuera del Cogito del falso yo también se mueven con violencia en este espacio externo: “the scream of the hoarding”, “the black west throttled with clouds”, “the wind bites like a dog”, “a barge (...) rocks itself softly”, “a field went up in a sudden blaze of shouting and urgent whistling”, “the weals creeping alongside the water”. Y junto a éstos, Demócrito “scuttling along between a crutch and a stick”, “hens perishing out trembling” y “a goat pucking the gate”. En “Enueg II” sucede lo mismo, pero el campo semántico de los

verbos que actúan en éste no está tan relacionado con el movimiento en sí como con los sentimientos y las percepciones que Laing apunta en su obra. De este modo, el rostro que asoma en el poema enfrentándose al atardecer está “grave”, “crumbling shyly / too late to darken the sky / blushing away into the evening / shuddering away like a gaffe”.

En los dos “Enueg”, el espacio en el que el dolor físico del poeta se experimenta en el mundo son “sky and earth” que en “The Vulture” estaban protegidos por el cráneo del propio autor, y que ahora, separados mente y cuerpo sufren en el horizonte de los dos poemas la descomposición de los objetos que le rodean. Junto a ellos, el poso del Liffey y sus aguas que, cual imagen especular de Narciso, reflejan el espectáculo de la superficie. Mientras esto sucede, es interesante para el estudio del individuo escindido observar cómo la mente del autor vaga “annulled / wrecked in wind”. Un viento que estrangulará su “skull sullenly / clot of anger” y en el que como el cuerpo del poeta y del mundo empapados en “the tattered sky like an ink of pestilence”, el Cogito, la palabra, la mente, aparecerán “in my skull the wind going fetid”. En ambas composiciones la división del imaginario que copa el ámbito de la mente y el del cuerpo es ya del todo evidente; la primera en el viento y el segundo en la tierra y el cielo, son cada uno protagonistas de su propia degradación. Este estilo de apreciación y expresión de la realidad a través de los sentimientos, el movimiento del cuerpo y las percepciones presentes en esta serie se extiende a lo largo de la colección de poemas. En toda la obra somos testigos del dolor del yo lírico de cada composición por medio de las oscilaciones y la impresión sensorial que produce la realidad en el cuerpo del poeta. Asimismo, mientras este cuerpo, como parte externa del yo no-encarnado, sufre las consecuencias de la petrificación del otro, la mente vaga como la voz de Eco, intentando buscar esta vez una respuesta a la imposibilidad de la vida. En esta búsqueda se desarrolla el segundo aspecto que vamos a tratar en este apartado, que es el estudio de la descomposición de la palabra a partir de la ruptura mente-cuerpo.

Para analizar la división de estas dos entidades en *Echo's Bones*, acudimos una vez más a Morot-Sir (1976) en cuyo estudio de la presencia de los dualismos en la obra beckettiana incluye una aproximación a la dicotomía mente-cuerpo desde las influencias del cartesianismo. Para el autor, la evolución de la ruptura de estos dos espacios finaliza con la total independencia de la experiencia escindida sin importar ya si es la mente del individuo, la realidad o su cuerpo el sujeto de tal acción. Según Morot-Sir,

In terms of literary process, the first Cogito, that of *Murphy*, is an act by which the mind separates itself from the material world and, more directly, from its own body (...). Then, with *Watt*, the Cogito puts to the test its logico-mechanical

linguistic power and its own nature as a pure desire (...) Thereafter, with the French period of *Mercier et Camier* and the trilogy, a freed Cogito comes to power: all those dualisms swarming in the Cartesian basket are put under the control of the Cogito, which in itself is no longer the separation of "I" and the world- of mind and reality- but pure experience of separation, dualities as states of a permanent "dualizing Ego" (1976: 96-97).

El proceso de escisión de la mente con respecto de la realidad que analiza el autor en *Murphy*, *Watt* y *Mercier et Camier* ya puede ser estudiado en los versos del poemario *Echo's Bones*, aunque el resultado final al que conducirá en la obra posterior de Beckett no puede ser más que predecible en estos primeros pasos de su producción literaria. Como ya tratamos, en este conjunto de poemas de juventud todavía se percibe claramente la sombra del autor "diciendo" el dolor que transmite en cada verso, por lo tanto, es prematuro hablar de una desaparición o petrificación del autor completa como productor del discurso. Aun así, en los poemas de creación más tardía, sí se aprecia una paulatina desaparición del yo lírico que llegará a su punto más álgido en las últimas composiciones de la colección. De este modo, en el proceso de disolución que Morot-Sir destaca en su artículo, *Echo's Bones* aparecería inscrita en el estadio anterior a la ruptura que se produce en *Murphy*. En el momento en que, como sucedía con la representación de la monstruosidad de los cuerpos, el autor comienza a explotar las posibilidades de este símil en su literatura. Antes de ilustrar la presencia de la dicotomía cuerpo-mente desde la perspectiva de la representación del lenguaje y la destrucción de la palabra, es necesario acudir al análisis que Talens realiza en torno a la voz y el silencio.

Según este autor, en numerosas ocasiones incurrimos en el error de considerar el lenguaje, la palabra, como la verdad universal que funciona a modo de unidad absoluta de representación de la realidad. Sin embargo en la obra de Beckett nos damos cuenta de que esta palabra, como el arte, no es sino una creación convencional para imponer un orden en el caos del mundo que nos rodea. "No es que las palabras no representen sino que lo hacen mediante una trampa que consiste en hacer pasar por verdadero lo que sólo nació de manera convencional" (Talens, 1979: 48). Como ya hemos estudiado a lo largo de este trabajo, *Echo's Bones* es el viaje del poeta hacia la petrificación del mundo y de sí mismo, a la vez que hacia la búsqueda de nuevas formas que puedan recuperar las partes del yo y de esa realidad en descomposición. En esta búsqueda, una de las vías de evasión que encuentra el autor ante la desesperación del mundo es la deshumanización del arte, de la palabra, último punto de estacionamiento de este trabajo. El objeto sobre el que va a actuar este proceso de deshumanización es el cuestionamiento de

“quién, cómo y respecto a qué se organiza ese supuesto caos. Quién se erige en el centro organizado, asumiendo la responsabilidad del sentido” (Talens, 1979: 34). En su análisis, Talens responde a estas cuestiones de la siguiente forma:

Quien habla siempre es un *yo*. (...) El *tú*, o el *ello*, *ella*, *él* son máscaras que ocultan, protagonizando un enunciado, la omnipresencia del *Yo* que lo enuncia. Por tanto no cae en el error de sustituir la primera persona como medio de conseguir la objetividad. No se plantea la oposición subjetivo/objetivo en términos de exclusión sino que la asume como contradicción irreductible y, al hacerlo, la convierte en motor productivo. No habla con el lenguaje ni hace creer que el lenguaje hable *a través suyo* (...) sino que muestra cómo el lenguaje habla *desde él* (34).

Un intento de deshumanización o petrificación de la palabra es agotar al máximo sus posibilidades para que toda motivación semántica inicial desaparezca en favor del fluir discursivo que se pretende. En *Echo's Bones* comienza a intuirse esta “confusión en la escritura” (Talens, 1979: 35) prácticamente en todos los poemas de la colección, aunque sólo se lleva al extremo en versos puntuales de composiciones en las que el discurso se ve menos aferrado, que no totalmente liberado, de la figura de un emisor concreto. Así, por ejemplo, en “Sanies I” leemos “*the sphincter / müüüüüüde now*” o la repetición de “hear she may see she need not” en “Malacoda” que destruyen las expectativas del orden humanizado del lenguaje por el orden de la belleza del arte. En estos versos se evidencia como, para sustituir la realidad en proceso de descomposición, Beckett se hace valer de la sobre-elaboración de las palabras y así consigue “un discurso que niega la precisión mediante un lenguaje cada vez más preciso” (Talens, 1979: 29).

Otro intento de deshumanización del lenguaje lo protagoniza la ausencia de palabra. Aunque la utilización de este recurso es mucho más evidente en la producción dramática de Samuel Beckett, en *Echo's Bones* podemos encontrar, igualmente, vestigios de lo que más adelante será parte del estilo del autor irlandés más valorado por la crítica. Esta ausencia en la obra beckettiana no es el vacío, un no-decir, “No es ya el hueco entre dos palabras sino la palabra verdadera que surge entre murmullos incesantes, repetitivos y vacíos, sobre los escombros de un lenguaje en descomposición” (Talens, 1979: 50). Es el intento de superar el engaño del lenguaje cuando se presenta como una forma de ordenación del caos de la realidad. Ante la imposibilidad de la palabra de remediar este desconcierto existen dos opciones. Por un lado, como ya hemos visto, someterla a la destrucción mediante la explotación

suprema de sus posibilidades. Por otro, abandonar la idea de ser en el habla y buscar la salida en el silencio que al concederle “un estatuto de lenguaje” será capaz de decir lo “innombrable”.

En *Echo's Bones*, dos grandes ausencias cubren los paseos de Beckett en “Enueg I” y “Sanies I”. En ambos poemas la disposición tipográfica del texto es muy similar: el título encabezando la página y el primer verso a mitad de ésta. “Enueg I” comienza con la fuerza del hombre que “Exeo in a spasm”, intenta escapar del dolor y del silencio que hasta el momento ha impregnado las primeras líneas del poema. Vacío y silencio entre “Enueg I” y “Exeo” que luego serán dichos por las palabras del movimiento y la percepción del cuerpo del poeta. Con “Sanies I” sucede algo bastante similar aunque, si en “Enueg I” parece que el primer verso del poema es una ruptura con el estatismo anterior, en el primer verso de “Sanies I” se produce todo lo contrario. Las palabras de la primera intervención del poema continúan la acción que supuestamente se estaba llevando a cabo en el espacio anterior. Así, en lugar de romper con un estado previo, la acción prosigue a otro nivel lingüístico en “all the livelong way this day”. El espacio recorrido por el poeta a lo largo de estas líneas en blanco transmite la palabra verdadera que rellena el hueco de la imposibilidad del lenguaje de la que habla Talens. Junto a estos espacios en blanco, la tensión del silencio beckettiano también resurge de entre muchas de las paradojas que copan el poemario. Así, por ejemplo, en “Sanies II” el poeta habla de que “suck is not suck that alters” y en “Malacoda” de “half-mast aye aye / nay”. Lo que no se dice, lo que queda detrás de las palabras que se dicen, es la Palabra verdadera que no encuentra su lugar en ninguno de los dos extremos de la enunciación.

Así pues, en este segundo ámbito de representación de la experiencia esquizoide, –la mente, la palabra– el silencio beckettiano se manifiesta desde dos extremos opuestos que definen igualmente el discurso de la ninfa de Ovidio. De un lado, el silencio reflexivo que lleva consigo la explotación máxima del lenguaje. Silencio que desvela una mente cada vez más desplazada de la realidad, cuya conexión más evidente se demuestra en la simbiosis de esta última con la dimensión física de la primera en el proceso de descomposición al que ambas están expuestas. De otro lado, el silencio material absoluto por el que la ausencia de una representación gráfica o sonora de la palabra descubre a un sujeto en busca de la expresión máxima derivada de la ocultación de lo nombrable y lo innombrable. Ambos silencios, ejemplos de una intensa elaboración lingüística, ilustran el comienzo de un estilo que por medio de un sinfín de viajes del ir y el devenir de la mente y de la vida reflejan la soledad y la fragmentación del sujeto de comienzos de siglo, de Eco y de la esquizofrenia.

3. Para concluir, en este trabajo, nos hemos acercado a una revisión del mito de Ovidio que ha descubierto toda una estética de un segundo de la cultura occidental en la historia del ser humano. Sujetos deteriorados, mentes que escapan de la realidad, realidad petrificada, hombres y mujeres petrificados, palabras llenas y vacías y silencios elocuentes y mudos del sujeto de comienzos de siglo. La especificidad de la experiencia vital de Beckett ha abierto puertas a la universalidad de problemáticas eternas en el individuo; así, a través de la escisión del cuerpo y la mente del yo-lírico del poemario, hemos sido testigos de la deshumanización de la realidad, del arte y del propio individuo y también experimentado la liberación y el dolor que produce el silencio en estos tres ámbitos. El silencio, en este poemario de juventud del autor irlandés, aparece dibujado desde diferentes frentes que confluyen en un punto de inflexión común, el desasosiego del individuo. Para Beckett, el mutismo no es una opción; no es el silencio. Detrás del silencio hay siempre un enorme constructo de preguntas y respuestas que asaltan diferentes lenguajes. La voz de los cuerpos en descomposición, de los huesos del mundo, la destrucción de la palabra en busca de la palabra completa, la respuesta a una posición ontológica en eterna lucha por alcanzar la salvación del ser humano... todos son silencio. Es una postura literaria y crítica. Es Eco, la repetición y la creación o destrucción del significado. La escisión y la pérdida, o el reencuentro.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzieu, D. (1989). "Beckett e Bion". *International Review of Psychoanalysis* 16: 163-8.
- Bair, D. (1978). *Samuel Beckett: A biography by Deirdre Bair*. Londres: Jonathan Cape.
- Beckett, S. (1970). *Poemas*. J. Talens (ed. y trad.) Barcelona: Barral Editores.
- Bion, W. R. (1978). *Seminarios de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Campbell, J. (2001). "Echo's Bones and Beckett's Disembodied Voices" *Samuel Beckett Today / Samuel Beckett aujourd'hui: An Annual Bilingual Review* 11: 454-460.
- Cerrato, L. (1999). "Algunos 'Precipitados' Clásicos en *Echo's Bones* de Samuel Beckett". *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett* 7/8: 67-75.
- Cronin, A. (1999). *Samuel Beckett. The Last Modernist*. Nueva York: Da Capo Press.
- Enterline, L. (2000). *The Rhetoric of the body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Fletcher (1967). *Samuel Beckett's Art*. Londres: Vintage.

- Hollander, J. (1981). *The Figure of Echo: A Mode of Allusion from Milton and After*. London: University of California Press.
- Klein, M. (1971). *Psicoanálisis del desarrollo temprano*. Buenos Aires: Ediciones Hormé.
- Klein, M. (1982). *El sentimiento de soledad y otros ensayos*. Buenos Aires: Paidós Hormé.
- Laing, R. D. (1974). *El yo dividido*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Leisure, M. J. (1976). "Murphy or the beginning of an aesthetic of monstrosity". In: E. Morot-Sir et alii (eds.) (1976): 189-200.
- Lowenstein, J. (1984). *Reponsive readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian*. New Haven: Yale University Press.
- McMillan III, D. (1976). "Echo's Bones: Starting Points for Beckett". In: E. Morot-Sir et alii (eds.) (1976): 165-187.
- Mintz, S. I. (1959). "Beckett's *Murphy*: a 'Cartesian' novel", *Perspective Autumn*.
- Morot-Sir, E. et alii (eds.) (1976). *Samuel Beckett. The Art of Rhetoric*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- O'Donnell, P. (1997). *Echo Chambers: Figuring Voice in Modern Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Ovidio (1964). *Metamorfosis*. A. Ruiz de Elvira (ed. y trad.). Barcelona: Alma mater.
- Restivo, G. (1991). "Le Soglie del Postmoderno: 'Final di Partita'". Urbino: Il Mulino.
- Sartre, J-P. (1966). *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Talens, J. (1979). *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona: Editorial Dopesa.
- Wieder, C. (2002). "Beckett relit Ovide: Narcisse e(s)t Echo dans *Echo's Bones*. *Ecriture de soi et lecture de l'autre* (2002): 39-47.