



## BASURA SHAKESPEARIANA EN *FIN DE PARTIDA*

Chiara Ornella D'Ottavio\*

Universidad Nacional de Rosario  
chdottavio@gmail.com

Este trabajo se propone examinar algunos de los elementos shakespearianos que Samuel Beckett disemina en *Fin de partida* (1957). Estos pueden leerse como *basura cultural* (Adorno, 2003), de acuerdo con un procedimiento que se inscribe en una lógica intertextual propia del autor irlandés que desarma, rejerarquiza y desperdiga fragmentos de tradiciones filosóficas y literarias a lo largo de toda su producción. Consideramos, para comenzar, que existe un paralelo entre este procedimiento y la relación de los personajes beckettianos con los objetos que los rodean, los que también son percibidos de manera fragmentaria y resignificados por medio de su reutilización. Finalmente, nos centramos en los personajes de Hamm y Clov como particulares receptores de ciertos restos shakespearianos.

*PALABRAS CLAVE:* Beckett - Shakespeare - *basura cultural* - Fin de partida

Este trabalho propõe examinar alguns dos elementos shakespearianos que Samuel Beckett dissemina em *Fin de partida* (1957). Estes elementos podem ser lidos como *lixo cultural* (Adorno, 2003), segundo um procedimento inscrito na lógica intertextual própria do autor irlandês, que desarma, rehierarquiza e dispersa fragmentos de tradições filosóficas e literárias ao longo de toda a sua produção. Consideramos, para começar, que há um paralelo entre esse procedimento e a relação dos personagens beckettianos com os objetos que os

---

\* Chiara D'Ottavio es estudiante avanzada del Profesorado y de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario). Desde el año 2023 se desempeña como ayudante alumna en la Parte Especial de Literatura Inglesa en la cátedra de Literatura Europea II. Desde el 2024 es estudiante del Traductorado Literario y Técnico-Científico en Inglés en el IES N.º 28 "Olga Cossetтини". Es auxiliar de investigación en el proyecto "Los griegos y nosotros: diálogo entre el mito griego, la tradición clásica y las nuevas corrientes interpretativas", dirigido por la Dra. Marcela Ristorto y radicado en el Centro de Estudios Helénicos y de Tradición Clásica, Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Ha participado como expositora y organizadora de eventos académicos.

rodeiam, que também são percebidos de maneira fragmentária e ressignificados através de sua reutilização. Finalmente, centramos a atenção nos personagens de Hamm e Clov como especiais receptores de certos restos shakespearianos.

*PALAVRAS CHAVE: Beckett - Shakespeare - basura cultural - Fin de partida*

This paper will examine some of the Shakespearean elements that Samuel Beckett spreads throughout *Endgame* (1957). These could be interpreted as *cultural garbage* (Adorno, 2003), according to a technique that belongs to the Irish author's own inner logic, that dismantles, re-orders and scatters fragments of philosophical and literary traditions throughout his entire body of work. We will consider, to begin with, that there is a parallel drawn between this technique and the relationship that Beckett's characters establish with their surrounding objects. These objects are also perceived in a fragmentary way and are resignified through their reutilization. Then, we will focus on the characters of Hamm and Clov as specific recipients of these Shakespearean echoes.

*KEY WORDS: Beckett - Shakespeare - cultural garbage - Endgame*

## 1. ¿QUÉ ACTITUD ADOPTAR CON LOS OBJETOS?

En su artículo “Los objetos como vestigio de la ruina: las cosas en el teatro de Samuel Beckett”, Lucas Margarit (2019) señala que

la presencia de las cosas y la relación que los personajes establecen con ella devienen en una zona de significación que nos permitiría reconocer, por un lado, una teoría del conocimiento fallido y, por otro, una representación del paso del tiempo como degradación. (p. 1)

Es decir, la relación entre los personajes y los objetos en el escenario siempre va a estar dada por una imposibilidad de conocer en su totalidad el objeto —lo que implica, necesariamente, una particular relación de resignificación— y por una percepción del tiempo como factor degradador. Este último se va a hacer evidente tanto en el objeto como en el sujeto y, a la vez, en el vínculo —esto es, el modo en que establecen relaciones de conocimiento, de adaptación física en un espacio, de intimidad— entre ambos. Por las mismas razones, el sujeto tampoco puede acceder a su subjetividad más que fragmentariamente y nunca llega a conocerse a sí mismo. Desde un principio, el lenguaje implica siempre el fracaso a la hora de conocer el mundo, los objetos y los sujetos que lo habitan, puesto que es artificial e imperfecto, pero constituye el único medio con el que contamos para dar cuenta de la experiencia.

Ahora bien, la pregunta que surge ante la presencia de los objetos sería la misma que se hace el narrador en *El innombrable*: “Y con los objetos, ¿qué actitud adoptar con los objetos?” (Beckett, 1953/2016, p. 6). Como observa Margarit (2019), los objetos ya no se perciben en un sentido clausurado y monolítico, sino que, al igual que la experiencia del sujeto moderno, se fragmentarizan y se desparraman en los diversos modos de establecer relaciones con el sujeto. Siguiendo el artículo mencionado anteriormente, podemos afirmar que estas relaciones están íntimamente ligadas a las nociones de uso y hábito, idea que el autor dublinés desarrolla en su ensayo *Proust* (1931/2008). En este escrito, Beckett entiende el hábito como “el nombre genérico de los incontables acuerdos contraídos entre los incontables sujetos que constituyen al individuo y sus incontables objetos correlativos” (p. 54). Es decir, el sujeto no permanece idéntico a sí mismo, sino que, debido al paso del tiempo, también se degrada y atraviesa, así, diversos momentos de subjetividad, en cada uno de los cuales establece diferentes pactos o acuerdos con los objetos. El uso, de esta manera, está dado por cada uno de aquellos acuerdos a lo largo del tiempo. Para Beckett (1931/2008), “la vida es una sucesión de hábitos, pues el individuo es una sucesión de individuos; al ser el mundo una proyección de la conciencia individual

(una objetivación de la voluntad individual, diría Schopenhauer), es necesario renovar continuamente el pacto” (p. 54). La renovación continua del pacto establecido con los objetos implica, inexorablemente, una resignificación de estos últimos, dado que tanto los sujetos como los objetos se ven degradados o alterados por el paso del tiempo. En “Intento de entender *Fin de partida*”, Adorno (2003) afirma: “La identidad pura se convierte en la de lo destruido, en la de sujeto y objeto en el estado de completa alienación” (p. 282). Esto trae aparejado, por otro lado, el problema de los límites del objeto: si el objeto pasa por diversos estadios de degradación a medida que el tiempo avanza y que sus pactos con los respectivos sujetos se renuevan, ¿en qué momento el objeto deja de ser lo que es? ¿Cuál es la identidad del despojo, del resto, con aquello que fue el objeto en su origen? Este conflicto se puede observar claramente en ciertos episodios de la novela *Mercier y Camier* (1946/1971), en los que la bicicleta de los protagonistas, progresivamente, va deteriorándose más y más hasta que surge la pregunta por la condición de bicicleta de ese despojo. Esto se puede apreciar especialmente en el diálogo que mantienen los personajes:

Recuerdo nuestra bicicleta, dijo Camier.

Subsiste, dijo Mercier, sólidamente encadenado a una reja, aquello que razonablemente puede subsistir, tras más de ocho días de lluvia incesante, de una bicicleta a la que han sustraído las dos ruedas, el sillín, el timbre y el portaequipaje. Y el reflector, añadió, casi lo olvidó. Qué cabeza tengo. (Beckett, 1946/1971, p. 123)

Así pues, si en Beckett las cosas son objetos determinados por el uso y el hábito (esto es, la repetición) y, consecuentemente, por un pasado, podríamos considerar, siguiendo a Margarit (2019), que el objeto pasado por el tamiz degradador del tiempo supone una historia que puede percibirse fragmentariamente en el discurso de cada personaje y en la resignificación que ello implica; es decir, en la reutilización que cada uno hace del resto o residuo de lo que fue en su origen cada cosa. Si bien, en definitiva, el sujeto no puede acceder al objeto en sí, sí puede acceder a fragmentos, a los restos y, como señala Margarit (2019), es el sujeto quien usa los restos como cosas aún útiles. La resignificación de los objetos se relaciona, entonces, con su *re-utilización*. Un ejemplo de esto puede encontrarse en *Molloy* (1951/1969), la primera novela de la trilogía beckettiana. Nos referimos al momento en el que el protagonista encuentra unas piedras que va organizando en sus bolsillos para alternar entre ellas a medida que las va chupando (pp. 85-91). Margarit (2019) sostiene que tal gesto

recompone el sentido del desgaste como un artificio para reconfigurar su relación con el mundo exterior. Las piedras, en su uso, se resignifican, forman parte para el lector de un hábito novedoso que intenta recomponerse cada vez en algo diferente. (p. 5)

Así pues, el desgaste primero se haría evidente a través de la palabra que emplea el personaje para nominar los objetos, puesto que en vez de *pebbles* las llama *stones*; por otro lado, esa primera modificación luego se intensifica a través de la acción de organizar y chupar por turnos cada una de las piedras. De este modo, el sujeto recupera el objeto descartado a partir de una nueva perspectiva que le permite otorgar una utilidad particular al resto o residuo, en tanto que lo resignifica.

Tal como plantea Margarit (2019), en la obra de Beckett el estado de degradación que resulta del paso del tiempo es representado tanto por los objetos como por los sujetos. Sobre *Fin de partida*, obra que resulta de particular interés para abordar las problemáticas concernientes al vínculo sujeto-objeto, apunta lo siguiente: “Si estos objetos derruidos continúan siendo utilizados por Hamm y Clov, se debe a que no hay nada más en el mundo que pueda suplir la historia, ni nuevas cosas que puedan establecer nuevos vínculos con el mundo” (p. 5). Comprendemos, a partir de estas consideraciones, que se podría marcar cierto paralelismo entre los modos de vinculación sujeto-objeto en las obras beckettianas y las particulares operaciones intertextuales que lleva a cabo el autor, como veremos más adelante. En lo que respecta a *Fin de partida*, nos interesa detenernos no tanto en el uso que los personajes hacen de los objetos, sino en la operación que Beckett efectúa en y sobre los textos.

## 2. BASURA CULTURAL

Ahora bien, lo interesante de esta particular ley de conservación de los objetos (que no se crean ni se destruyen, sino que se transforman, esto es, se *descomponen*) es que puede pensarse en paralelo a lo que Adorno (2003) en “Intento de entender *Fin de partida*” define como la incorporación de una “basura cultural” (p. 270): a partir de este concepto, el autor plantea que la operación estética de Beckett consiste en recuperar diferentes elementos culturales para desmembrarlos, forzarlos y degradarlos, y subvertir así su sentido. En palabras de Adorno: “Lo que de filosofía ofrece Beckett él mismo lo degrada a basura cultural, lo mismo que las innumerables alusiones y fragmentos culturales que utiliza siguiendo la tradición de la vanguardia anglosajona” (p. 270). De este modo, la tradición ingresa a su obra de forma rota y fragmentaria, lo que resulta en una desjerarquización y rejerarquización de la tradición misma. En tanto que

la lectura de un texto también es una experiencia afectada por el paso del tiempo y la condición desvalida de la memoria, no se puede obtener de ella sino pedazos, restos, un *detritus textual*; Beckett, así pues, toma de cada lectura los elementos que tiene cerca, los motivos e ideas que resuenan en él, y los reduce, los reordena y los yuxtapone para hacerlos ingresar en su proyecto estético. De este modo, para Adorno, esta degradación de los elementos culturales es, paradójicamente, la forma en que “la cultura empieza a florecer” (p. 270) en la obra del dublinés. Beckett, por lo tanto, desmiembra lecturas e incorpora esos restos, ese *detritus*, como fragmentos reorganizados, pero no sistematizados; recordemos, una vez más, la voz del narrador en *El innombrable*: “Lo que hay que evitar, no sé por qué, es el espíritu sistemático” (Beckett, 1953/2016, p. 6). Como apunta Adorno, en Beckett no hay un afán de sistematización puesto que no hay un programa, es decir, no hay un orden ni un sentido último que pueda extraerse de la obra. Por esta razón, todo lo que podemos aprehender de ella son fragmentos, restos, el *detritus* de tradiciones desarmadas y resignificadas en un proceso de desjerarquización y rejerarquización.

En este sentido, entonces, podemos aventurarnos a hipotetizar que Beckett hace el mismo uso de la tradición que el uso que sus personajes hacen de los objetos que se les presentan. Es decir, Beckett se encuentra con tradiciones, o, más bien, fragmentos y restos de tradiciones —puesto que nunca podemos acceder por completo a una obra, así como no podemos acceder por completo al pasado— y los reutiliza: los desorganiza, los degrada, los renombra, los reordena y los dispersa en su obra. La desjerarquización, particularmente, puede entenderse en conjunción con lo que Adorno (2003) llama una “técnica de la inversión” (p. 309). Si retomamos el ejemplo de la bicicleta de *Mercier y Camier*, podemos reparar en el hecho de que no solamente queda un resto completamente diferente a lo que en un inicio fue la bicicleta, sino que además ese resto se invierte: “La he puesto al revés, por cierto. No sé por qué. ¿Y se aguanta igual?, dijo Camier. Oh, sí, muy bien, dijo Mercier” (Beckett, 1946/1971, p. 124).

El tratamiento que Beckett hace de ciertos materiales residuales de la tradición se aproxima, por lo tanto, al modo en que los objetos son percibidos y modificados por los personajes en sus obras.

### 3. BASURA SHAKESPEARIANA

La figura de Shakespeare se hace continuamente presente en la obra beckettiana por medio de citas y alusiones, de reescrituras y de reformulaciones, es decir, por medio de este procedimiento de recuperar los residuos y reacomodarlos. A partir de esta consideración de la basura cultural en Beckett, nos interesa detenernos

en el *detritus* shakespeariano que aparece en *Fin de partida* —publicado por primera vez en francés en 1957 y traducido al inglés por Beckett en 1958—, particularmente en los personajes de Hamm y Clov.

El personaje de Hamm es el caso paradigmático en el que podemos apreciar la operación de desmembrar, extraer y reorganizar que Beckett lleva a cabo con la tradición. Por un lado, Hamm remite a la decadencia de Lear y a su terquedad que está dada por el insistente deseo de permanecer en el centro. Tal como observa Patrick Murray (1969) en su artículo *Samuel Beckett and tradition*, las afirmaciones del ciego Hamm desde su sillón son reminiscentes a las de Lear después de su abdicación, particularmente cuando se radica con sus hijas: Hamm, aunque ya no tiene ningún tipo de poder, por hallarse imposibilitado físicamente, todavía quiere dominar, y continuamente da órdenes a Clov. Adorno (2003) observa en esta dinámica de los personajes la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, que le parece objeto de burla más que de elaboración formal según la usanza de la estética tradicional, puesto que se vincula con el aspecto paródico de la obra beckettiana, lo que él entiende como “la utilización de formas en la época de su imposibilidad” (p. 292); es decir, con la desjerarquización o subversión que Beckett hace de la tradición. Un pasaje en el que se puede apreciar esta reminiscencia de la condición de tirano degradado de Lear es el diálogo que sigue a la escena de la vuelta al mundo:

HAMM: Condúceme a mi sitio. (*Clov conduce el sillón a su sitio, lo detiene.*)

¿Es aquí mi sitio?

CLOV: Sí, tu sitio es aquí.

HAMM: Estoy justo en el centro.

CLOV: Voy a medir.

HAMM: ¡Aproximadamente! ¡Aproximadamente!

CLOV: Aquí.

HAMM: ¿Estoy más o menos en el centro?

CLOV: Creo que sí.

HAMM: ¡Crees! ¡Colócame justo en el centro!

CLOV: Voy a por una cinta métrica.

HAMM: ¡A ojo! ¡A ojo! (*Clov desplaza el sillón insensiblemente.*) ¡Justo en el centro! (Beckett, 1957/2006, p. 225)

En tanto que nos remite a Lear, podemos también pensar en su personaje espejo, Gloucester, en quien la ceguera no es ya metafórica como la de Lear, sino real, física, como la de Hamm. Además, por causa de esta ceguera el personaje beckettiano se deja llevar por las ilusiones que en ocasiones le hace Clov, del mismo modo que Gloucester cae ante las descripciones e indicaciones que Edgar



le hace en las colinas de Dover. Este es el caso de la escena en que Clov le entrega a Hamm un perrito de felpa:

HAMM: ¿Se tiene en pie?

CLOV: No lo sé.

HAMM: Prueba. (*Devuelve el perro a Clov, quien lo posa en el suelo.*) ¿Qué?

CLOV: Espera. (*Agachado, intenta que el perro se mantenga en pie, no lo consigue, lo deja. El perro cae de lado.*)

HAMM: ¿Y ahora, qué?

CLOV: Se sostiene (Beckett, 1957/2006, p. 233)

Lo mismo sucede hacia el final de la obra, cuando Clov decide irse, pero acaba por quedarse inmóvil en la puerta, mientras que Hamm cree que ya se ha ido, confiando en su silencio, y se coloca el pañuelo en la cara.

Por otro lado, también comparte con las dos malvadas hijas de Lear, Goneril y Regan, y Edmund, el hijo de Gloucester, el característico desprecio hacia los progenitores por haberle dado la existencia. En este sentido, Nagg y Nell son tratados explícitamente como basura: por un lado, conviene notar que sus cuerpos están metidos en tachos con aserrín y, en ocasiones, también se los designa por ese nombre. De esta manera, los roles familiares aparecen invertidos y degradados, por lo que el trato de Nagg hacia Hamm es como el de un niño hacia su padre y viceversa:

HAMM: ¡Cerdo! ¿Por qué me engendraste?

NAGG: No podía saberlo.

HAMM: ¿Qué? ¿Qué es lo que no podías saber?

NAGG: Que saldrías tú. (*Pausa.*) ¿Me darás un dulce?

HAMM: Después de que me hayas escuchado.

NAGG: ¿Lo juras? (Beckett, 1956/2006, p. 238)

Este tratamiento degradado puede pensarse como parte de la técnica de la inversión que, según Adorno (2003), teje toda la obra: de esta manera, los viejos se comportan como niños, que no pueden valerse por sí mismos, y los hijos como figuras de autoridad, que deciden si dar o no el alimento a sus progenitores. Tal como señala Adorno, Beckett toma al pie de la letra la frase coloquial según la cual hoy en día “se tira a los viejos al tacho de basura”. Margarit (2003), por su parte, señala que la imagen de los padres en los tachos apela a una cosificación del cuerpo y del sujeto que responde a la naturaleza degradada que los rodea, en la que todo se corrompe como los restos que tiramos a la basura. Esta presentación de los ancianos como basura también se inserta en la lógica del *detritus*: son restos, pero están ahí, ¿qué deberíamos hacer con ellos?



Además, Hamm comparte ciertas características con el personaje principal de *La tempestad*, Próspero, ya que ambos detentan el poder en sus respectivas obras como tiranos degradados y son también quienes reconstruyen el pasado a modo de relato (Margarit, 2003). Del mismo modo en que Próspero le cuenta a su hija, Miranda, las desgracias del pasado, Hamm construye mentalmente un relato y obliga a Nagg, su padre, a escucharlo, invirtiendo una vez más los valores del binomio padre-hijo. Además, allí reside precisamente la nueva utilidad que Hamm halla en lo que queda de su gastado padre, permitiéndonos responder la pregunta que nos hacíamos anteriormente: la función que desempeña ese *detritus* que constituye el cuerpo degradado e inmóvil de Nagg es la de un auditorio. En cuanto al relato de Hamm, también puede pensarse como la historia que antecede a la obra, puesto que los hechos que expone a su padre y a Clov parecen identificarse con la llegada de este último a la casa. Como destaca Margarit (2019), tanto el relato de Próspero como el de Hamm, comparten el tópico de un pasado de bienestar que se ha perdido y reconstruyen parte de la historia de los personajes a la que no accedemos: la pregunta por cómo llegaron allí.

También el empleo de los nombres nos da la pauta de la reutilización de un despojo: así como Molloy (1951/1969) daba un nuevo nombre a los guijarros, Beckett mutila el nombre Hamlet y lo adjudica a su personaje, Hamm. De esta manera, anclado a su trono de cuatro ruedas y en medio de aquel asfixiante cuarto, el personaje beckettiano parece ser una constatación de la célebre frase del príncipe danés: “¡Oh, Dios mío! Pudiéranme encerrar en una cáscara de nuez y me creería rey del infinito universo” (Shakespeare, 1603/1985, p. 54). Hamm, en una puesta en acto de la cita, reina en la cáscara de nuez que constituye la reducida y grisácea habitación de *Fin de partida*.

El personaje de Clov, por su parte, reúne retazos del bufón sin nombre de *El rey Lear*. Consideremos, en primer lugar, que Clov es una mutilación de *clown* (Adorno, 2003), así como Hamm es una mutilación de Hamlet. Por otro lado, en cuanto a su función, la principal identificación con el bufón de Lear se ligaría a que está habilitado para decir ciertas cosas que Hamm no puede ver, debido a su ceguera y a su inmovilidad (ambas expresiones físicas de lo que en Lear es terquedad): Clov, así pues, es el que puede acercarse a las ventanas, el que puede verificar que no quedan mantas ni galletas ni calmantes; es el que puede asegurarle a Hamm, riendo, que no están a punto de significar nada. Clov es un payaso; sin embargo, es más desgraciado que Hamm, como advierte Kott (2007) en el capítulo titulado *El rey Lear o Fin de partida* en su clásico *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. La situación de un bufón es ambigua y se caracteriza por contradicciones internas que nacen de la discrepancia entre el oficio y la filosofía.

El oficio de bufón, como el de intelectual, consiste en ofrecer entretenimiento a los príncipes; su filosofía, decir la verdad, desmitificar las cosas (Kott, 2007). Por otro lado, también reúne ciertas características de los servidores de Próspero (Margarit, 2003): con ambos comparte la calidad de sirviente. Con el personaje de Calibán comparte ciertas características de deformidad corporal y a su vez es el hombre de confianza del amo (papel que desempeña Ariel en la obra de Shakespeare). La actitud ambivalente de Clov entre seguir respondiendo a su amo o abandonarlo será sugerida en el final de la obra, cuando tras su promesa de irse se mantiene inmóvil y en suspenso. Es decir, esta actitud nos lleva a preguntarnos si Clov puede ser realmente libre, pregunta que también recae sobre los servidores de Próspero, tal como lo apunta Margarit (2003). Sin embargo, la inmovilidad de Clov —que no está dada por su condición física, como en el resto de los personajes— también puede verse desde el comienzo de la obra:

HAMM: Bien, márchate. (*Apoya la cabeza en el respaldo del sillón, permanece inmóvil. Clov no se mueve. Suspira profundamente. Hamm se reincorpora.*) Creí haber dicho que te marcharas.

CLOV: Lo intento. (*Se dirige hacia la puerta, se detiene.*) Desde que nació (Beckett, 1957/2006, p. 218)

La inmovilidad, por su parte, es un recurso muy frecuente en las obras de Beckett que se vincula de manera muy estrecha con el motivo de la imposibilidad: ante la búsqueda de una salida, se presenta la imposibilidad de irse, que, en el caso de Clov, no tiene nada que ver con una imposibilidad física. Esta paradoja del querer y no poder, del pensamiento que continuamente se afirma y se niega, tiene también su expresión en el movimiento de avance y retroceso que Clov realiza hacia el final de la obra, cuando toma la decisión de irse, pero inmediatamente vuelve. Lo que en la obra de teatro podemos observar de manera física y gestual se encuentra como resto de un pensamiento en el clásico cierre de *El innombrable*: “Hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir” (Beckett, 1953/2016, p. 155). El par antinómico imposibilidad/obligación es de una centralidad incuestionable en la poética beckettiana. Respecto de este, los *Tres diálogos*, publicados a partir de la correspondencia con Georges Duthuit, resultan pertinentes para comprender la mirada de Beckett sobre esa tensión dentro del mismo arte literario: “No hay nada que expresar, nada con qué expresar, ninguna base de expresión, ninguna capacidad para expresar, ningún deseo de expresar, junto a la obligación de expresar” (Beckett, 1949/2008, p. 104). En el contexto de posguerra, esta idea podría inscribirse también dentro de la pregunta por el arte luego de la tragedia: ¿Cómo y qué decir cuando no ha quedado nada? ¿Cómo

avanzar cuando es imposible? Es, desde ya, el mismo impedimento que ofrece el lenguaje: imperfecto, fragmentario y artificial, pese al propósito de comunicar, no puede dar cuenta de la totalidad de la experiencia.

Todos estos fragmentos shakespearianos que hemos recuperado a lo largo del trabajo parecen estar articulados por una frase de *El rey Lear* que resulta particularmente afín a la lógica de la degradación que tiñe toda la obra beckettiana: nos referimos al momento en el que Edgar encuentra a su padre ciego, antes de acompañarlo hacia los acantilados de Dover, y, en un aparte, se pregunta: “¡Oh dioses! ¿Quién puede decir: ‘Estoy en lo peor’? (...) Y todavía puedo estar peor; lo peor no dura un instante más del tiempo preciso para decir: ‘Esto es lo peor’” (Shakespeare, 1605/1991, pp. 588-589). Este pasaje fue anotado por Beckett en su cuaderno de notas *Sottisier*, de acuerdo con Dirk Van Hulle (2023), quien también considera que *Worstward Ho* puede ser leída como un ejercicio de estilo sobre este tema; en este mismo sentido puede leerse una de las *mirlitonades* que mejor sintetiza el pensamiento de Beckett acerca de este tópico: “en fase/ le pire/ jusqu’à ce/ qu’il fasse rire” (Beckett, 2002, p. 176).

En cuanto a *Fin de partida*, toda la obra consiste en una sucesión de degradaciones y de “peores”: lo observamos en los cuerpos de los personajes, que van en una escala desde Clov con su deformidad física hasta Nagg y Nell en los tachos de basura. También se percibe esta degradación acumulativa en la continua falta de elementos: a medida que avanza la obra se acaban las galletas, las mantas, los calmantes. Por último, la idea recurrente de la imposibilidad de una salida, de un cambio, termina por cerrar este infierno descendente en el que la situación todavía podría ser peor, y ese es el único alivio.

Por todo lo mencionado hasta aquí, entendemos que el alcance de los procedimientos residuales que lleva a cabo el autor cobra mayor dimensión si se consideran tanto en su conjunto como en el caso particular de cada residuo cultural. De acuerdo con Margarit (2003), Beckett da lugar a relaciones intertextuales cruzadas en las que los elementos terminan por alejarse todavía más de su dimensión primera; tales relaciones complejizan de manera significativa a los personajes beckettianos. La idea de elementos de la tradición que son alejados de su dimensión primera es a lo que aludimos anteriormente como desjerarquización; precisamente, la operación de Beckett consiste en quebrar aquel *detritus* de la tradición, quitarlo de su contexto e insertarlo en un conjunto de materiales residuales. Si bien cada elemento es desmembrado y alejado de su primer contexto, no debemos dejar de pensar que es luego rejerarquizado y acoplado a un conjunto que se encuentra constituido por muchos otros elementos y residuos. Allí es donde reside la riqueza de los procedimientos

residuales que emplea el autor en cuestión: no se trata de meras alusiones o referencias, sino, muy por el contrario, de una reutilización y resignificación de materiales que provienen de sitios muy diversos, pero que son empleados en la construcción de una poética propia.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo hemos reparado en algunos de los elementos shakespearianos que Beckett recupera como fragmentos asistemáticos en *Fin de partida* y los hemos entendido como parte de un procedimiento que se caracteriza por desmembrar y desjerarquizar tradiciones filosóficas o literarias para rejerarquizarlas y diseminarlas en el texto propio. Esto forma parte de una lógica que también puede observarse en el tratamiento que los personajes beckettianos hacen de los objetos, que son percibidos fragmentariamente y, por lo tanto, resignificados en algo nuevo a partir de su reutilización. Como ya mencionamos, el vínculo entre los sujetos y los objetos está dado por las nociones de uso y hábito, que conllevan una continua renovación, debido al factor degradador del tiempo y a la imposibilidad de conocer completamente al objeto en cuestión, íntimamente relacionada con el anterior.

En el caso de la obra abordada, *Fin de partida* (1957/2006), nos interesó atender a este procedimiento, sobre todo a partir de dos personajes que se presentan como receptores de los restos y fragmentos shakespearianos. Tanto en el personaje de Hamm como en el de Clov pudimos comprobar una desjerarquización de personajes shakespearianos a base de la mutilación de sus nombres, su degradación física y moral, y la combinación de diversos caracteres que resultan en una rejerarquización y, por lo tanto, reutilización de la basura shakespeariana rescatada por Beckett.

Finalmente, entendemos que este procedimiento enriquece la obra beckettiana, que no solo se caracteriza por el desmembramiento y la descomposición, sino también por esa particular manipulación de los materiales residuales, lo que implica una necesaria resignificación de los restos para volverlos parte del propio proyecto estético.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2003). Intento de entender *Fin de partida*. En *Notas sobre literatura. Obra completa, 11* (Trad. A. B. Muñoz). Akal.
- Beckett, S. (1946/1971). *Mercier y Camier* (Trad. F. de Azúa. Obra original publicada en 1946). Lumen.
- Beckett, S. (1951/1969). *Molloy* (Trad. Pedro Gimferrer. Obra original publicada en 1969). Lumen.
- Beckett, S. (2002). *Obra poética completa* (Trad. J. Talens). Hiperión.
- Beckett, S. (1957/2006). *Fin de partida*. En *Teatro reunido* (Trad. A. M. Moix. Obra original publicada en 1957). Tusquets Editores.
- Beckett, S. (1931/2008). Proust y Tres diálogos. En *Proust y otros ensayos* (Trad. M. Fuentealba. Obra original publicada en 1931). Universidad Diego Portales Ediciones.
- Beckett, S. (2016). *El innombrable* (Trad. Matías Battistón. Obra original publicada en 1953). Ediciones Godot.
- Kott, J. (2007). *El rey Lear o Fin de partida*. En *Shakespeare, nuestro contemporáneo* (Trad. K. O. Sonnenberg y S. Trigán. Obra original publicada en 1968). Alba.
- Margarit, L. (2003). *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Atuel.
- Margarit, L. (2019). Los objetos como vestigio de la ruina: las cosas en el teatro de Samuel Beckett. En *III Jornadas de Literatura Inglesa de la UBA: Estéticas de lo residual en las producciones culturales inglesas*. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JLI/IIIJLI/paper/view/4862>
- Murray, P. (1969). Samuel Beckett and tradition. En *Studies: An Irish Quarterly Review*, 58, (230), 166-178.
- Shakespeare, W. (1603/1985). *Hamlet* (Trad. G. Macpherson. Obra original publicada en 1603). Losada.
- Shakespeare, W. (1605/1991). *El rey Lear*. En *Obras completas. Tomo II* (Trad. L. Astrana Marín. Obra original publicada en 1605). Aguilar.
- van Hulle, D. (2023). *Beckett y Shakespeare acerca de la nada, o lo que sea que acecha detrás del velo* (Trad. S. Silvestrin). En *Beckettiana*, 19 (1), 29-38.  
<https://doi.org/10.34096/beckettiana.n19.1260>