

SAMUEL BECKETT

# Los días felices



Lectulandia

«*Los días felices* es un símbolo», dice Peter Brook, sin explicar de qué: de la fuerza del instinto de supervivencia, del avance imperceptible del deterioro físico, de la fe en la benignidad de un futuro incierto...

El actor Cyril Cusack afirmó que la escritura de *Happy Days*, según el propio Beckett reconocería, fue sugerida por su mujer, Maureen Cusack, quien pidió al dramaturgo que escribiera una obra «alegre» después de *La última cinta*.

**Lectulandia**

Samuel Beckett

# **Los días felices**

ePub r1.0

Titivillus 19.01.16

Título original: *Happy Days*  
Samuel Beckett, 1961  
Traducción y edición: Antonia Rodríguez Gago  
Retoque de cubierta: Castii114

Editor digital: Titivillus  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

# Introducción

# 1. SAMUEL BECKETT, VIDA Y OBRA: «DE UN SILENCIO A OTRO<sup>[1]</sup>»

*L'artiste qui joue son être est de nulle part.*

*Et il n'a pas de frères.*

*One is a Victim of all one has written*

Samuel Beckett<sup>[2]</sup>

En el panorama literario del siglo xx, el escritor Samuel Beckett —ensayista, poeta, novelista y dramaturgo— destaca de un modo singular y se ha convertido en un punto crucial de referencia tanto en los ámbitos literarios como teatrales. Considerado como uno de los escritores actuales más influyentes, sin embargo, sus obras siguen suscitando pasiones encontradas de ferviente admiración y de rechazo apasionado. Beckett es el escritor contemporáneo vivo sobre el que más se ha escrito y desde los puntos de vista más diversos.

Se han escrito más libros sobre Jesucristo, Napoleón y Wagner, en este orden, que sobre nadie. Predigo que en el año 2000 Beckett puede ser el cuarto de la lista si el diluvio actual de literatura beckettiana continúa<sup>[3]</sup>.

Este «diluvio» crítico continúa y en vez de facilitar y favorecer la comprensión de las obras originales, ha creado, en muchos casos, una aureola de dificultades en torno a ellas, que ha privado a muchos lectores (o espectadores), del placer de poder disfrutar sin prejuicios de las creaciones originales. Frecuentemente, se ha presentado a Beckett como un filósofo, epígono del existencialismo más pesimista, y no como un escritor, un gran poeta, revolucionario de los géneros narrativo y dramático. Hay que confesar, a este respecto, que la crítica «beckettiana» actual ha dado un giro bastante positivo, centrando sus estudios más sobre el *cómo* que sobre el *qué*, más sobre el estilo literario y el proceso creativo de este autor, que en dilucidar «oscuridades» filosóficas o ideológicas creadas en ocasiones por los propios críticos.

Beckett no ha escrito ni una línea «oscura» en su vida; las dificultades que, sin duda, presentan sus obras radican esencialmente en su originalidad formal; en el hecho de que no se pueden clasificar ni incluir con facilidad dentro de ningún sistema, teoría o movimiento literario y por tanto exigen del lector/espectador una actitud de concentración especial, una aproximación abierta sin prejuicios (como lo exige cualquier obra de arte original). La estética beckettiana es única e inconfundible y uno de sus rasgos fundamentales es presentar temas «trágicos», como la brevedad de la vida, la soledad, la degradación, la impotencia y el sufrimiento humanos, encarnados en formas radicalmente cómicas. Maestro de la parodia y de la ironía y

dotado con un sentido del humor corrosivo e inimitable, Beckett crea un mundo propio poblado de seres extraños a veces, familiares otras, que no es sino una metáfora de nuestro propio mundo. Lo «beckettiano» es un adjetivo que se ha hecho familiar, incluso para quienes no han leído a Beckett.

Se ha mencionado el famoso «pesimismo» beckettiano, es necesario aclarar, a este respecto, que Beckett no cree ser pesimista —como Thomas Bernhard, uno de sus «discípulos» más lúcidos, tampoco lo creía—; su obra refleja, metafóricamente, su experiencia vital; sus propias palabras sobre este tema nos parecen significativas:

Si pesimismo es un juicio en el sentido de que el mal sobrepasa al bien, no se me puede acusar de pesimista ya que no tengo ni deseos ni competencia para juzgar. Simplemente he encontrado más de lo uno que de lo otro. (Carta a Tom Bishop, 1978).

Beckett nunca ha entrado en ningún tipo de controversia o exégesis sobre su obra, pero sí ha mostrado cierta preocupación por la excesiva proliferación crítica en torno a ella: «¿Cuándo dejarán de hacerme querer decir más de lo que digo?» (a Raymond Federman, citado en *The Critical Heritage*, pág. 10). A raíz de la aparición de la voluminosa obra bibliográfica de Raymond Federman y John Fletcher: *Samuel Beckett: His Works and His Critics, an Essay in Bibliography* (Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1970), el profesor Hugh Kenner comentaba:

Deseo tanto como el Sr. Beckett que las obras que todavía no se han recogido (en la citada bibliografía), se queden sin recoger<sup>[4]</sup>.

En efecto, la preocupación que expresa el profesor Kenner, haciéndose eco de las palabras del autor, es comprensible dada la sorprendente multiplicidad de interpretaciones y la diversidad de teorías elaboradas sobre una obra única que rechaza en sí misma todo sistema y trata de eludir cualquier tipo de clasificación. Esto no quiere decir que Beckett haya surgido de un *vacuum*, nada más lejos de la realidad. Es un escritor perfectamente enraizado en la estética de este siglo, formado por las ideas e influido por los acontecimientos de este siglo —como se irá viendo en esta introducción—. Beckett es un claro paradigma de la conciencia dividida del artista contemporáneo, de su radical inseguridad, desconfianza e insatisfacción. Poseedor de una gran cultura, su obra está relacionada con autores y tradiciones del pasado que han dejado en ella sus huellas indelebles. Considerado discípulo de escritores tan diversos como Proust, Joyce, Sartre, Kafka, es maestro del lenguaje para unos y destructor de la novela —o el teatro— para otros. Se le erige como epígono del modernismo, del surrealismo, del existencialismo y también como padre

del post-modernismo, del *nouveau roman*, o del teatro del absurdo... En sus obras los críticos encuentran las huellas de Pitágoras, Zenón, los presocráticos, San Agustín, Descartes, Geulincx, Berkeley, Pascal, Schopenhauer, Heidegger y Nietzsche entre los filósofos; Mauthner y Wittgenstein entre los lingüistas; Freud y Jung entre los psicólogos; San Agustín, Dante, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Milton, Swift, Sterne, Synge, Yeats, Pirandello, Chejov, etc. entre los escritores.

Los ecos de estos y otros escritores o de diversas convenciones literarias se hallan ciertamente en la obra de Beckett, aunque no haya que reconocerlos para poder disfrutar de ella. Cualquier lector/espectador puede entrar en el mundo beckettiano sin mediación crítica alguna y quedar fascinado por la belleza de su lenguaje y sobrecogido por sus impresionantes imágenes escénicas. Uno de los principales atractivos de toda la escritura beckettiana es su notable cualidad «oral»; al leer sus obras nos hacemos confidentes de sus personajes, escuchamos sus voces y participamos con ellos en el propio acto creativo. «Vivir es inventa» —dice Malone, paradigma de los escritores beckettianos— y tanto la vida como el origen de la creatividad son un misterio. Para Beckett, la vida es «un silencio» y la obra de arte «otro». La vida y la obra de este autor están intrínsecamente unidas; por tanto, en lo que sigue, iremos de «un silencio a otro», presentando la obra y señalando los hechos biográficos más importantes en tanto estos hayan tenido alguna incidencia sobre dicha obra; la vida privada de Beckett, que tan celosamente ha tratado de proteger, sólo le pertenece a él.

Leer cronológicamente a Beckett ayuda, sin duda, a conocer y comprender mejor toda la variedad y complejidad de su arte. Un arte que es «totalmente inteligible y totalmente inexplicable<sup>[5]</sup>».

## **1. Orígenes y primeras influencias**

Samuel Barclay Beckett nació el 13 de abril de 1906, un Viernes Santo para la leyenda. Se acepta esta fecha simplemente porque él lo ha dicho siempre, incluso antes de ser famoso. Sin embargo, su partida de nacimiento señala el 13 de mayo y el registro oficial de Dublín, el 14 de junio<sup>[6]</sup>. Esta confusión de fechas en torno a su nacimiento se aclara en cierto modo al saber que, en Irlanda, los padres acostumbran a dejar pasar un período indeterminado de tiempo —normalmente un mes— antes de inscribir a sus hijos como ciudadanos públicos; al parecer, los padres de Beckett tardaron dos meses. Estas dudas sobre la fecha *real* de su nacimiento, no han hecho sino incrementar los equívocos acerca de lo que este autor llama: «la leyenda pública de mi vida.»

A fomentar esta «leyenda pública», ha contribuido considerablemente la biografía

de Deirdre Bair<sup>[7]</sup> que, en determinados aspectos, es bastante poco fiable. Contra ella han arremetido críticos notables, como Richard Ellmann, Hugh Kenner, Martin Esslin o John Calder, entre otros, acusando a la autora de hacer afirmaciones poco documentadas, basándose en entrevistas anónimas, ya que, como el propio autor, muchos de sus amigos se negaron a colaborar con Bair. Esta biografía no hubiera sido posible, como su propia autora reconoce, de no haber tenido acceso a la correspondencia entre Beckett y su íntimo amigo, el poeta irlandés Thomas McGreevy, de 1930 a 1967. Toda la información sobre estos años está bien documentada por estas cartas, cuya edición por separado, como sugiere el profesor Calvin Israel, hubiera sido una «contribución más seria a los estudios beckettianos», que esta biografía<sup>[8]</sup>.

La lectura de estas cartas es de gran interés, pues previamente a su publicación se tenían pocos datos sobre la vida y los sentimientos íntimos de Beckett, aunque su lectura, en vida del autor, nos produzca cierto malestar sabiendo los enormes esfuerzos que éste ha hecho por proteger su vida privada. Hay que reconocer, no obstante, que, especialmente la primera parte de tan denostado libro, constituye una lectura apasionante, aunque presente «un retrato de Samuel Beckett que pocos de quienes le conocen podrán reconocer, ...un retrato de un hombre que se parece más a sus personajes que a él mismo<sup>[9]</sup>» en palabras de John Calder, amigo de Beckett.

Los datos biográficos que se presentan a continuación han sido contrastados con fuentes que creemos fiables.

Puedes decir que mi infancia fue feliz... mis padres hicieron todo lo posible para hacerme feliz. Pero a veces me sentía solo (Beckett a Lawrence Harvey, 1970).

Como sus compatriotas George Bernard Shaw, Oscar Wilde y William B. Yeats, Beckett procede de una familia protestante de la clase media. Su madre, May Roe, era muy religiosa y leía la Biblia a sus hijos frecuentemente. «Me educaron casi como un cuáquero, pero pronto perdí la fe», diría Beckett a Harold Hobson (1916).

Su padre William Beckett, era aparejador, muy aficionado al deporte y disfrutaba dando largos paseos por el campo, afición que muy pronto compartiría su hijo Samuel. Una viva imagen de estos paseos con su padre aparece en una de sus últimas novelas *Worstward Ho*:

Hand in hand with equal plod they go. In the free hands-no. Free empty hands. Backs turned both bowed with equal plod they go. The child hand raised to reach the holding hand. Hold the old holding hand. Hold and be held. Plod and never recede... One shade. Another shade<sup>[10]</sup>.

Esta imagen de padre e hijo caminando por los senderos, «the back-roads», de las montañas de Dublín, es una de las más recurrentes en sus obras.

Beckett comienza su carrera de políglota en el «Kindergarten» de Miss Ida Elsner, en Stillorgan, iniciándose en alemán. En 1912, ingresa en el colegio Earlsfort House de Dublín, donde comienza a estudiar francés y piano. Le gustaba mucho dibujar, y los vagabundos que veía por el campo en las excursiones que hacía con su padre, serían uno de sus temas favoritos. Un recuerdo penetrante de estos años es el ver desde las colinas de Dublín, la ciudad ardiendo, un día de la semana de Pascua de 1916.

En 1920, Samuel se reúne con su hermano Frank, cuatro años mayor que él, en el prestigioso colegio Protora Royal School, en Enniskillen, Irlanda del Norte, donde había estudiado Oscar Wilde. Beckett no destacó académicamente, pero sí en casi todos los deportes, especialmente en cricket y rugby:

Lo que me arruinó, en el fondo, fue el atletismo. Con tanto saltar y correr cuando era joven, e incluso mucho después, en ocasiones especiales, gasté la máquina antes de tiempo. Ya he cumplido los cuarenta y todavía lanzo la jabalina.

Este es el comentario irónico sobre sus aficiones deportivas, tal como lo relata el narrador de «Horn Came Always<sup>[11]</sup>». Donde Beckett sí adquirió merecida fama de alumno brillante, si bien poco ortodoxo, fue en el Trinity College institución universitaria dublinesa de gran prestigio desde su fundación en 1591.

Beckett ingresó en el Trinity en 1923 para estudiar Filología Moderna: francés e italiano. Dos profesores influirían decisivamente en su orientación académica, su tutor, Aston Luce, con quien estudia las obras de Descartes y Berkeley, y el catedrático Thomas B. Rudmose-Brown, poeta, además de académico, que le introduce en la literatura francesa, transmitiéndole su amor por Racine y su desprecio a Corneille. No es pues extraño que el primer intento dramático de Beckett, un «sketch» satírico titulado *Le Kid*, lo subtitulara «una pesadilla corneilliana». Rudmose-Brown pone a Beckett en contacto con los poetas Valery-Larbaud, L. p. Frague y Francis James, que luego serían amigos suyos, cuando se traslada a vivir a París.

Asistía a las clases de italiano del profesor Walter Starkie, con quien estudiaba Pirandello; pero es también con Rudmose-Brown con quien hace una lectura apasionada de *La Divina Comedia* de Dante. Este autor es, sin duda —junto con Descartes— de los más influyentes en la formación de Beckett, y está presente de un modo muy especial en sus primeras obras.

En los últimos años de esta etapa universitaria, Beckett se hace asiduo de los bares y los teatros de Dublín, especialmente del Abbey Theatre, hogar de los nacionalistas irlandeses, donde se montaban las obras de O'Casey, Lennox Robinson y Lady Gregory, entre otros autores. Beckett admiraba a O'Casey, pero le fascinaba

más aún el experimentalismo de Pirandello, cuyas obras vería en el teatro Gate, donde se representaba el teatro experimental europeo. Frecuentaba también el Queens Theatre, donde abundaban los melodramas, y quizá fue allí donde aprendió las técnicas de la comedia y de la farsa, con las que más tarde experimentaría en sus propias obras. Le fascinaba el «vaudeville» y era un asiduo de las películas de Chaplin, Keaton y Laurel y Hardy —que en su novela *Watt* se convertirían en «Hardy Laurel»—, más tarde no se perdería una sola película de los hermanos Marx.

Todos le auguraban un futuro académico brillante al terminar sus estudios en el Trinity, donde obtiene su licenciatura en diciembre de 1927. En la primavera de 1928, trabaja como tutor de francés en el Campbell College de Belfast, «un lugar terrible, muy intransigente<sup>[12]</sup>», y en octubre del mismo año, se va a París con una beca de lector de inglés en la prestigiosa École Normale Supérieure, por un periodo de dos años; esta estancia cambiaría el rumbo de su vida.

## 2. «París / Joyce / transition»

El primer contacto de Beckett con el país donde posteriormente fijaría su residencia definitiva, había tenido lugar en 1926, durante las vacaciones de verano —cuando recorre en bicicleta el valle del Loira—. El París que le recibió en 1928 era sin duda el centro intelectual de Europa, una capital cosmopolita que nada tenía que ver con el «provincianismo» dublinés. Una ciudad donde Beckett podía, por primera vez, vivir una vida independiente y ponerse en contacto con los movimientos literarios y artísticos más avanzados. A través de Thomas McGreevy, su predecesor en l'Ecole, Beckett entra muy pronto a formar parte del círculo internacional de amigos y admiradores que se reunían en torno a Joyce. Esta corte de «discípulos» del maestro modernista, escritores, músicos, pintores, etc., le servían de colaboradores en muchas ocasiones, sobre todo en los periodos de ceguera casi total, que Joyce padecía frecuentemente. De aquí ha surgido la leyenda, totalmente falsa, de que Beckett fue durante algún tiempo secretario de Joyce<sup>[13]</sup>.

Joyce y Beckett, además de ser dublineses, tenían otras muchas cosas en común. Ambos eran expertos lingüistas, admiraban a Dante y compartían el interés por las formas literarias experimentales. Mantenían también los dos una relación amor-odio con Irlanda y disfrutaban conversando raramente sobre literatura como todos los dublineses. Sus conversaciones estaban con frecuencia pobladas de silencios, y ambos parecían a menudo abrumados por la tristeza, con una diferencia muy significativa como nos cuenta Richard Ellmann. La tristeza de Beckett era «principalmente por el mundo, la de Joyce principalmente por él mismo<sup>[14]</sup>».

Beckett sentía una profunda admiración por Joyce y éste una verdadera curiosidad

por la sutileza y la originalidad de las ideas de Beckett; no es, pues, extraño que Joyce pensara en él como colaborador de lo que fue la primera apología de *Finnegans Wake* —titulada todavía «Work in Progress»—. Junto con otros once escritores, Beckett forma el grupo de los «doce discípulos», o los doce clientes del bar de Earwicker<sup>[15]</sup> que escriben una serie de ensayos laudatorios recopilados en un libro con el increíble título de *Our Exagm nation Round his Factification for Incamination of Work in Progress*. El artículo escrito por Beckett, sin duda el mejor de la colección, se titula «Dante... Bruno. Vico... Joyce<sup>[16]</sup>». La admiración que sentía Beckett por Dante hizo que Joyce le sugiriese el tema sobre el que podría versar su ensayo. Escrito en un estilo con marcada influencia «joyceana», Beckett analiza las huellas de los escritores mencionados en el título de su ensayo en «Work in Progress». Analiza las teorías cíclicas de Vico: «toda la humanidad circulando con fatal monotonía alrededor del ‘fulcrum’ de la Providencia». Contempla la influencia del dualismo de Giordano Bruno, que mantenía la presencia de los elementos contrarios en todas las cosas. Pero su estudio más profundo es sin duda el que se refiere al uso del lenguaje en Dante y su relación con Joyce. Ambos escritores, según Beckett, crearon una lengua nueva partiendo de dos «muertas», el latín medieval y el inglés contemporáneo, respectivamente. El tono apasionado del ensayo se refleja en párrafos como el siguiente:

Here is direct expression —pages in pages of it. And if you don’t understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other<sup>[17]</sup>. (Aquí tenéis páginas y más páginas de expresión directa. Sí no las entendéis, señoras y señores, es porque Sois demasiado decadentes para recibirlas. No estáis satisfechos a no ser que la forma esté tan separada del contenido que podáis comprender aquélla casi sin molestaros en leer éste.)

Pero la mejor alabanza que Beckett hace del libro de Joyce —y que se puede aplicar, quizá con más justicia, al estilo de las obras que escribirá el propio Beckett a partir de mediados de los 40— es la perfecta unidad entre la forma y el contenido, en «Work in Progress». En palabras de Beckett: «his writing is not *about* something; it is *that* something itself» (su obra no es *acerca* de algo; es *ese* mismo algo). Joyce quedó encantado con este trabajo y se lo recomendó a Eugéne Jolas para su publicación en la revista *transition*.

Pero París no era solamente Joyce. Era la ciudad de los paseos por los grandes bulevares y las interminables tazas de café en La Closerie des Lilas, Fouquet’s, Michaud’s o Les Deux Magots, locales favoritos entre la multitud de artistas expatriados que esperaban conseguir la fama en esta fascinante ciudad, donde proliferaban las tertulias literarias. Salones privados, como el de Stella Bowen, Ford

Madox Ford o Nathalie Barney, abrían sus puertas a los artistas. Entre los anglófonos, sin duda el salón más famoso era el de Gertrude Stein, donde Hemingway, Fitzgerald y Pound —entre otros muchos— se daban cita para comer, beber y escuchar las máximas de la Stein en habitaciones prácticamente empapeladas con Picassos y Matisses. También eran puntos favoritos de encuentro las librerías de Sylvia Beach, «Shakespeare and Company», y de Adrienne Monnier, «La Maison des Amiés de Livres», que no sólo vendían libros, sino que además funcionaban como verdaderas bibliotecas de préstamo y en donde se podía leer, «in situ», una gran variedad de revistas literarias entre las que sobresalía por su influencia y prestigio *transition*, que jugó un papel bastante notable en el nacimiento de Beckett como escritor. París era, por tanto, «un buen sitio para vivir un joven» —en palabras del propio Beckett<sup>[18]</sup>—. Hizo pronto buenos amigos, sobre todo entre poetas franceses, e irlandeses como Thomas McGreevy y Georges Reavey, este último era también traductor del ruso. Entre sus amigos franceses destacaba Alfred Peron, a quien había conocido como lector de francés en el Trinity College y cuya amistad iba a tener un final trágico como luego veremos.

En efecto, como se ha señalado anteriormente, la revista *transition* y los escritores y artistas que colaboraban en ella —entre los que figuraban Picasso y Miró— jugaron un papel importante en el nacimiento del escritor Samuel Beckett. Publicada en inglés, esta revista era portavoz de las corrientes artísticas más vanguardistas, especialmente en el campo de la literatura, propugnando esencialmente una revolución lingüística radical. Colaboraban en ella muchos escritores norteamericanos que habían huido de su país porque, según ellos, carecía de «spiritual depth» (profundidad espiritual)<sup>[19]</sup>. Su director, Eugène Jolas, planteaba una batalla abierta contra el «materialismo plutocrático» y contra los «filisteos» que habían logrado «industrializar el arte y la civilización privándoles a ambas de emoción genuina y reduciéndoles a un realismo estancado y fotográfico<sup>[20]</sup>». Jolas afirmaba que el artista tenía que ser un enemigo encarnizado de estos filisteos y debería crear un arte nuevo que «ayudara a destruir la ideología de una civilización podrida<sup>[21]</sup>». Con tales manifiestos, la revista consiguió pronto fama de extremista y algo «snob», y quizá tuviera algo de ambas cosas, pero de lo que no cabe duda es de que la revolución, especialmente lingüística, que propugnaba contó desde sus inicios con muchos adeptos. Surrealistas, expresionistas, dadaístas, etc., se sumaron muy pronto a esta guerra presidida por James Joyce —que publicó en *transition* varios capítulos de *Finnegans Wake*— y por los escritores americanos Hart Crane y Gertrude Stein, entre otros.

La «bestia negra» de todos ellos era la mentalidad burguesa, su didactismo vulgar y su trasnochada retórica. Aspiraban a una mayor libertad de expresión verbal, que incluyera toda la rica realidad del subconsciente y la presentara por sí misma, sin mediaciones ni compromisos con la realidad externa. Compromisos que habían adquirido antes escritores modernistas como D. H. Lawrence, Eugene O'Neill,

Virginia Woolf, Katherine Mansfield, e incluso Joyce en sus primeras obras y parte del *Ulysses*. Estos autores habían utilizado fenómenos del subconsciente como motivación de unos personajes que estaban anclados, claramente, en la realidad externa<sup>[22]</sup>. Para Jolas y sus epígonos había que devolver a la palabra su magia original y para esto era necesario partir de una «desintegración» de la palabra. El lenguaje es un flujo constante, nunca estático, por lo que todo escritor tiene derecho a manipular éste según su gusto y haciendo caso omiso de las leyes sintácticas y gramaticales, puede crear sus propias palabras, su propio lenguaje. Los maestros eran: Gertrude Stein, James Joyce, Hart Crane, Louis Aragon, André Breton, Leon-Paul Fargue y August Stramm.

Los citados «maestros» fueron también, sin duda, guías para el joven Beckett, que en 1932 firmaba el manifiesto «Poetry is Vertical» (La Poesía es Vertical), una especie de declaración de principios que apostaba por la primacía de la visión poética y la «hegemonía de la vida interna sobre la externa», rechazando el ideal clásico de Hulme y T. S. Eliot, «porque conducía inevitablemente a una conformidad reaccionaria y decorativa, a un sentido faccioso de la armonía y a la esterilización de la mentalidad creativa<sup>[23]</sup>». Beckett compartía con los «verticalistas» las ideas respecto a la hegemonía de la vida interior sobre la exterior y su método de profundización en la búsqueda artística que luego reflejaría admirablemente en las páginas de su ensayo sobre Proust. Respecto a otras ideas contenidas en el manifiesto, era bastante escéptico, por ejemplo, sobre poder lograr mediante la creación artística «experiencias transcendentales», tal como lo afirmaban los verticalistas. En su primer texto narrativo «Assumption» —publicado en *transition*, 16/17, 1929—, en el mismo número que apareció por primera vez su ensayo «Dante... Bruno. Vico... Joyce», Beckett, con un lenguaje excesivamente alusivo, parodia la búsqueda de esa «experiencia metafísica» que tan ardientemente perseguían Hart Crane y Jolas. En esta misma revista, Beckett publica también «Sedendo et Quiescendo<sup>[24]</sup>» y varios poemas que luego incluirá en la colección *Echo's Bones* a la que nos referiremos más adelante.

Beckett obtiene su primer premio literario, con un poema, «Whoroscope». Nancy Cunard, otra de las mujeres influyentes en el mundo literario parisino —ya hemos mencionado a Sylvia Beach y Adrienne Monnier organizó un concurso poético para obras originales que tuvieran como tema central «el tiempo»—. El poema de Beckett, escrito la noche anterior a la fecha límite del plazo, tiene a Descartes como protagonista. Beckett había estudiado con admiración a este filósofo en el Trinity, y el «dualismo» cartesiano —el abismo entre la mente y el cuerpo— está presente en toda su obra. «Whoroscope» está escrito en un tono paradójico, lleno de alusiones recónditas, refranes, juegos de palabras («puns»), y plagado de detalles insignificantes sobre la vida y obra de Descartes, típico del estilo erudito de sus primeras obras, cuando era «un joven pedante» en palabras del propio Beckett. Quizá lo más importante de este premio fue que uno de los miembros del jurado, Richard

Aldington, se interesó por el autor del poema y le encargó un trabajo sobre la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*. Beckett dedicó el verano de 1930 «a leer dos veces» los 16 volúmenes de esta obra, en «la abominable edición de la Nouvelle Revue Française» y se quedó fascinado por el lenguaje y estilo proustianos.

Joyce tuvo una influencia principalmente «moral» sobre Beckett; le enseñó lo que era la «integridad artística» y le recomendó que escribiera lo que «le dictara su sangre, no su intelecto». La influencia de Proust será igualmente importante, en el campo estilístico. Los protagonistas de Beckett, como los de Proust, son sobre todo víctimas de ese «monstruo de dos cabezas de salvación y condenación»: el Tiempo. Poseen también el rasgo común de arrojarse en hábitos y rutinas insignificantes, para no pensar y protegerse así de los aspectos más dolorosos de la vida, prefiriendo «el aburrimiento de vivir al sufrimiento de existir<sup>[25]</sup>». Winnie, la protagonista de la obra objeto de este volumen, es un perfecto paradigma a este respecto.

El ensayo sobre la obra de Proust presenta una especie de «credo artístico», que no comparte en su totalidad el autor irlandés. Beckett no comparte, por ejemplo, la idea proustiana de que el Arte nos redime del efecto destructor del tiempo, ya que el tiempo humano es despiadadamente limitado. Tampoco cree que la expresión artística tenga que ser necesariamente «un éxito» —un logro—, piensa que la expresión artística es casi siempre un fracaso y elige este «arte del fracaso» emplazando a la ignorancia y a la impotencia humanas, en el mismo centro de su obra —aunque esto será años más tarde, cuando por fin encuentre su propia voz.

### **3. Regreso a Dublín: Trinity College**

Beckett alargó su estancia en París todo lo que pudo y el ensayo sobre Proust fue una buena excusa. Otra fue la traducción del episodio «Anna Livia Plurabelle», de *Finnegans Wake*, al francés junto con su amigo Alfred Peron. Las relaciones entre Joyce y Beckett se enfriaron sólo en una ocasión, cuando éste confesó con su habitual honestidad a Lucía Joyce, que estaba enamorada de él, que las visitas a su casa eran «principalmente para ver a su padre<sup>[26]</sup>». Esto provocó una aguda crisis en los frágiles nervios de Lucía, y Joyce sugirió a Beckett que no volviera por su casa —su amistad volvería a reanudarse algunos años más tarde cuando Beckett se estableció definitivamente en París.

Después de la intensa vida intelectual y bohemia parisina, Samuel Beckett vuelve a Dublín y se «encierra» en el Trinity College, donde comienza a trabajar como profesor ayudante de francés, de nuevo con Rudmose-Brown, como mentor. Pronto se dio cuenta de que el trabajo académico le gustaba muy poco. Enseña literatura francesa, los novelistas del XIX, Balzac, Flaubert y Stendhal, pero se concentra

especialmente en los dramas de Racine: *Andrómaca*, *Fedra* y *Bérenice*<sup>[27]</sup>, Una de sus alumnas describe su actitud en clase:

Solía mirar por la ventana durante algunos minutos y luego lanzaba, a su ávida audiencia, una frase perfectamente construida<sup>[28]</sup>.

Durante estos cursos en Dublín lee la *Ética* de Geulincx y las obras de Kant y Schopenhauer, después ya casi nunca volverá a leer filosofía: «Peu doné pour la philosophie» (Beckett a Ludovic Janvier, 1968), sin embargo, las huellas de Geulincx y Schopenhauer se vislumbran claramente en sus obras. Beckett todavía admira a este último filósofo, especialmente, por lo bien que escribe: «how fine his *writing* is», son sus propias palabras<sup>[29]</sup>

Quizá el hecho que Beckett considera más importante de estos años en Dublín es su amistad con el pintor Jack B. Yeats, hermano del poeta, a quien conoce gracias a su amigo Tom McGreevy: «¡pensar que te debo a ti conocer a Jack Yeats y a Joyce!» le escribirá Beckett agradecido en una de sus cartas<sup>[30]</sup>.

Jack Yeats, bastantes años mayor que Beckett, ejerció en él, como Joyce, una influencia principalmente moral. Yeats se inspiraba en las gentes sencillas y en los paisajes del oeste de Irlanda para sus obras, y Beckett admiraba su originalidad y, especialmente, la total entrega a su arte. En 1939 escribe, en el *Dublin Magazine*, una crítica elogiosa y apasionada de la novela de Jack Yeats, *The Amaranthers*. En 1954 escribirá, para una exposición de este pintor en París, un «homenaje» no menos apasionado en el que afirma: «El artista que pone su ser en juego no es de ninguna parte, no tiene parientes» —cita con la que se inicia esta introducción ya que pensamos que Beckett es también esa clase de artista.

A pesar de sus amigos, Beckett añora París donde se sentía más motivado creativamente y más libre intelectualmente. Comienzan a agobiarle la hipocresía social dublinesa, la «teocracia» y, de modo especial, la censura existente sobre todas las artes. En 1932 se porta «muy mal», se marcha al Continente y dimite, «a larga distancia», de su cargo en el Trinity College<sup>[31]</sup>, ya que, entre otras cosas, «no podía soportar enseñar a otros lo que él mismo no sabía<sup>[32]</sup>», palabras que no dejan de tener cierta ironía, al ser pronunciadas por uno de los estudiantes más brillantes que han salido del Trinity. Su gran cultura y erudición se filtrarán con frecuencia en sus primeras obras e irán fragmentándose y diluyéndose en sus textos posteriores.

#### **4. El origen de un estilo único**

Aunque Dublín no estimulaba su creatividad, sin embargo, el paisaje dublinés y

las voces de sus gentes poblarán las obras de Beckett y, de un modo especial, su primera y última narrativa. Beckett no se ha considerado nunca un escritor exiliado: «Simplemente me largué de allí» (Beckett a Sean O'Mórdha, director de *Silence to Silence*).

De nuevo en París, encuentra la paz e inspiración necesarias y comienza a escribir su primera novela, *Dream of Fair to Middling Women*, que nunca publicará<sup>[33]</sup>. Esta es una obra fantásticamente cómica. Narrada en primera persona por un tal «Mr. Beckett», cuenta las relaciones amorosas del protagonista Belacqua con una serie de mujeres, Smeraldina-Rima, Syra-Cusa y Alba, y en distintas ciudades: Viena, París y Dublín. La novela no tiene unidad formal y está plagada de alusiones eruditas, neologismos y extranjerismos que muestran los gustos cosmopolitas del joven Beckett. Los mejores episodios de esta obra están incluidos en su primera colección de cuentos *More Pricks Than Kicks* (1934), que tienen también como protagonista a un personaje indolente llamado Belacqua.

Como medio de subsistencia, en estos primeros años en París, se dedica a la traducción, especialmente de poesía surrealista: Eluard, Breton, Crevel. Tiene que regresar repentinamente a Dublín, en 1932, tras el asesinato del presidente Paul Doumer, al no tener sus papeles en regla.

En junio de 1933 muere su padre: «qué voy a hacer yo ahora sino seguir sus huellas por campos y senderos», escribe Beckett a un amigo alemán<sup>[34]</sup>. Su hermano Frank se hace cargo de los negocios familiares y Samuel recibe una pequeña renta de unas doscientas libras al año. Sin ideas muy claras sobre su futuro, Beckett decide ir a vivir a Londres en otoño de este mismo año. A partir de este año, nunca volverá a vivir en Irlanda, aunque visitará a su madre frecuentemente hasta la muerte de ésta en 1950.

En Londres pasa tres años malos «financiera y psicológicamente» (Beckett a John Fletcher, 1964). Muere en Alemania su prima Peggy Sinclair, a quien Beckett visitaba con frecuencia y con quien había estado muy unido emocionalmente. Decide abandonar su primera novela y escribir una colección de relatos cortos sobre un joven estudiante perezoso de costumbres fijas, que: «come meticulosamente, bebe abundantemente, lee tenazmente y lleva a sus amigas a dar largos paseos al campo<sup>[35]</sup>». El tono que el narrador adopta es más satírico que el del *Dream...* y comienza a vislumbrarse el humor negro y la característica ironía verbal beckettiana. Se ha dicho que *More Pricks than Kicks*, es la otra cara del *Retrato del artista adolescente* joyceano, y ciertamente estos relatos muestran la diferencia de los orígenes artísticos de ambos escritores. Stephen Dedalus, al final de la obra de Joyce, está seguro del camino a seguir y de cómo seguirlo. Decide no ser esclavo de las cosas en las que ya no cree: «hogar, patria, o religión», y se propone expresarse, tan libremente como le sea posible, «en alguna forma de vida o arte», usando en su defensa las únicas armas que se permite utilizar: «silencio, exilio y astucia» (*The Portrait of the Artist as a Young Man*, pág. 247). Stephen expone con entusiasmo y

seriedad su ideario artístico al final del *Retrato* —Joyce se toma a su protagonista en serio—. Belacqua, por el contrario, es un «dilettante» que vaga, indolentemente, de un lado a otro sin rumbo fijo, haciéndose continuas preguntas que ni siquiera intenta responder:

A [Belacqua] no le preocupaban, generalmente, las alternativas en blanco y negro. Llegó incluso a atreverse a proponer una pequeña paradoja de su propia cosecha y se aventuraba a decir que entre los contrarios no era posible alternativa alguna... ¿Tenían que ser risas o lágrimas? Al final ambas cosas son lo mismo, ¿pero y ahora? [*More Pricks than Kicks*, pág. 171].

Beckett se distancia irónicamente de su protagonista y no se lo toma en serio. Belacqua es un «artista» indeciso y perezoso, el polo opuesto de Stephen Dedalus, decidido y con voluntad firme.

En 1934 publica *More Pricks than Kicks* (*Más agujones que patadas*), que recibe críticas bastante favorables, excepto en Irlanda, donde se consideran los cuentos obscenos y blasfemos, prohibiéndose su venta. Comienza a escribir su novela *Murphy* y algunos poemas que más tarde recopilará, en la colección titulada *Echo's Bones* —publicados en París por *Europa Press* en 1935—. Estos poemas son típicos del estilo hermético y erudito característico de sus primeras obras. Beckett muestra en ellos una fe «joyceana» en la palabra, contra el imagismo preconizado por Pound y Eliot. Los poemas presentan una consciente y progresiva disolución de imágenes y los personajes corpóreos se van transformando en voces. La «persona» poética se va revelando fragmentariamente en diversas etapas, desde su nacimiento hasta una especie de estado «post mortem». Su protagonista es un ser narcisista que deambula entre Dublín, Londres y París como el propio Beckett en estos años.

Uno de los hechos que más impresionarían a Beckett durante su estancia en Londres fue escuchar al eminente psiquiatra Carl Jung. Acompañado de un amigo médico, asistió a unas conferencias sobre enfermedades mentales que Jung pronunció en la Tavistock Clinic. El caso que más le impresionó fue el de una joven paciente de Jung que había muerto sin tener, aparentemente, enfermedad alguna. El famoso psiquiatra dio la asombrosa explicación de que el problema de la joven era que «no vivía. Existía pero realmente no vivía» y por eso no había podido ayudarla. Beckett alude a esta conferencia en varias obras, especialmente en *All that Fall* (*Todos los que caen*) y *Footfalls* (*Pasos*). Estas conferencias y sus frecuentes visitas al Bethlehem Royal Hospital, en Kent, el hospital psiquiátrico donde trabajaba su amigo le proporcionaran sustancia temática y serán el germen de su novela *Murphy*.

Beckett reconoce a Murphy como el primero de una serie de protagonistas que él llama «su gente». En esta novela, un omnisciente narrador, no sólo cuenta la historia de Murphy y de una pandilla de seres grotescos que, encabezada por Neary, llegan a Dublín con objeto de recuperarle, sino que además hace continuos comentarios sobre

pintores, escritores, psiquiatras, filósofos, etc., abundando en alusiones eruditas aunque con deliberado tono irónico, como en la alusión «Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat» —frase tomada de la *Ética* de Spinoza, en la que el filósofo se refiere al amor mediante el cual Dios se ama a sí mismo—. En *Murphy*, el protagonista sustituye a la Divinidad. Beckett utiliza las ideas filosóficas como poeta, no como filósofo, parodiándolas a veces y fragmentándolas otras, para mostrar la incapacidad de cualquier sistema para explicar la realidad humana de un modo coherente y plenamente satisfactorio; en sus propias palabras: «no veo rastro de sistema alguno por ningún sitio», o «hallar una forma que acomode el caos, es la tarea del artista contemporáneo<sup>[36]</sup>».

En *Murphy* se parodia especialmente la problemática relación entre el cuerpo y la mente. El protagonista se halla dividido entre los anhelos de su mente de aislarse totalmente del mundo exterior, y los deseos de su cuerpo, que ama a Celia. No hace falta haber leído a Descartes para disfrutar de esta cómica novela llena de incidentes disparatados provocados por la conducta surrealista de Murphy, quien, entre otras cosas, dispone en su testamento que sus cenizas sean arrojadas en los «servicios» del Teatro Abbey de Dublín «preferentemente durante alguna representación». Este episodio le gustó tanto a Joyce que un día sorprendió a Beckett recitándolo de memoria. El cáustico sentido del humor y la penetrante ironía, que luego desarrollará en sus obras posteriores, están ya presentes en *Murphy*.

Entre 1934 y 1937, Beckett viaja continuamente por varias ciudades alemanas —sus favoritas, Munich, Berlín y Dresde— y a París, Londres y Dublín. Una donación reciente de un libro de notas del autor a la Fundación Internacional Beckett, con sede en la Universidad de Reading, muestra citas anotadas de las lecturas de Beckett en los años 30. No sólo aparecen filósofos y escritores como Kant, Pascal, Schopenhauer, Cervantes (*Don Quijote*), Pope, Chejov, etc., sino también citas de lecturas científicas, como la teoría de la relatividad y cálculos matemáticos<sup>[37]</sup>. Beckett recuerda especialmente de sus lecturas de esta época los «magníficos» poemas de Hölderlin y la novela de Fontane, *Effie Briest* que evocará Krapp en *La última cinta*.

En 1936 regresa esporádicamente a Dublín —publica un poema, «Cascando», en el *Dublin Magazine*—. En el otoño de 1937 vuelve a París. Se instala en el núm. 6 de la Rue des Favorites, donde vivirá hasta 1961, excepto el periodo de la guerra.

Poco a poco la gran cultura y erudición beckettianas irán difuminándose en sus obras, y siguiendo el consejo de Joyce comenzará a escribir dictado «por su sangre», «no por su intelecto»; «*Murphy* y el resto nacieron el día en que me di cuenta de mi propia ignorancia. Sólo entonces comencé a escribir las cosas que sentía<sup>[38]</sup>». Reanuda su amistad con Joyce y entabla nuevas amistades con artistas plásticos: los pintores Geer y Bram Van Velde y el escultor Giacometti. La admiración de Beckett por Bram Van Velde quedaría plasmada en el tercero de sus diálogos con Georges Duthuit, en él ambos analizan la relación entre el artista y el objeto de su arte. Es en este diálogo donde Beckett habla de la «fidelidad al fracaso» como la motivación de

Bram: «ser artista es fracasar como nadie se atreve a fracasar, el fracaso es su mundo y el huir de él traicionarse...»; y añade que «esta fidelidad al fracaso establece una ocasión y relación nuevas [con el objeto artístico]», y que el artista «obligado» a crear hace un acto expresivo de sí mismo «de su propia imposibilidad de su propia obligación<sup>[39]</sup>». De la tensión entre la necesidad artística de expresar y el «nada que expresar» surge la obra de arte —idea que Beckett mantiene.

De 1937 a 1942, Beckett parece dudar acerca del camino que debe seguir. Comienza a escribir una obra de teatro sobre las relaciones entre Samuel Johnson y Mrs. Thrale, que abandonará sin concluir<sup>[40]</sup>. Trabaja con su amigo Alfred Peron en la traducción de *Murphy* al francés. Escribe críticas de libros para ganar algún dinero. En una carta de esta época a su amigo alemán Axel Kaun, Beckett bosqueja ya una especie de «credo artístico» nuevo que, más tarde, plasmaría en sus obras. Expresa sus deseos de crear una «literatura liberada de la palabra» —«a literature of the un-word»—. Considera al lenguaje como «un velo que ha de rasgarse para poder acceder a las cosas —o a la nada— ocultas tras él». Desea encontrar una clase de silencio que «agujeree» el lenguaje y contrapone esta literatura «todavía no escrita», con «la apoteosis de la palabra» joyceano. Gertrude Stein, continúa Beckett, podría ser una guía adecuada, pero «está enamorada de su vehículo». También expresa sus deseos de «pecar contra su propia lengua». Como dice la profesora Cohn, esta carta es una especie de «declaración de la creación a través de la destrucción<sup>[41]</sup>».

Continúa su exploración estética en *Intercessions*, crítica de los poemas de Dennis Devlin. Beckett insiste de nuevo en que el arte es la «expresión de una necesidad» a través de un camino de dudas e interrogaciones:

El arte ha sido siempre esto —pura interrogación, preguntas retóricas sin retórica— independientemente del papel que la «realidad social» le haya obligado a jugar<sup>[42]</sup>.

En otro ensayo de esta época escrito en francés, *Les Deux Besoins*, Beckett expone, una vez más, el dilema humano entre el deseo y la imposibilidad de conocer:

El hombre es por definición una criatura desposeída, condenada, a perseguir eternamente una meta en continua recesión. De esta necesidad de conocer de una vez por todas, y de la imposibilidad de hacerlo, surge la obra de arte que no es sino una oscilación angustiosa entre alternativas penosamente inadecuadas<sup>[43]</sup>.

En todas sus «exploraciones estéticas» de estos años Beckett insiste en que este «arte de dudas e interrogaciones» es quizá la única vía para conocerse a sí mismo, y éste es el tipo de arte al que él se dedicará.

Un extraño incidente sucedió en 1938, que impresionaría profundamente a

Beckett. Cuando paseaba con unos amigos por las calles de París, fue apuñalado por un extraño y estuvo a punto de perder la vida. Joyce le visita en el hospital y escribe luego a su hijo: «Beckett se ha salvado de milagro.» También irá a verle al hospital una antigua amiga de L'École Normal Supérieur, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, pianista de profesión, con quien vive desde entonces aunque no se casaron hasta 1961<sup>[44]</sup>. En esta época Beckett tenía un «affair» con Peggy Guggenheim, coleccionista de arte americana, que le llamaba Oblomov como el héroe de la novela de Goncharov por su indolencia. Guggenheim contaría más tarde que Beckett en esta época era impredecible e indeciso acerca de casi todo, y esto para ella era uno de sus atractivos. En su libro *Out of this Century*, le describe como: «un escritor frustrado, un intelectual puro<sup>[45]</sup>».

Poco después de salir del hospital, Beckett visita a su agresor en la cárcel y le pregunta el por qué de su ataque: «Je ne sais pas monsieur», le contesta éste, frase que años más tarde repetirá el mensajero de Godot. La gratuidad de los actos humanos es un tema recurrente en su obra.

En 1939 estalla la guerra cuando visitaba a su madre en Dublín. Beckett vuelve a París inmediatamente: «Prefería Francia en guerra que Irlanda en paz.» (Beckett a Israel Shenker, 1956.)

La guerra le hace salir de «la apatía y letargo» de estos años según sus propias palabras y en especial los crímenes nazis cometidos contra muchos de sus amigos. Beckett se une a un grupo de la Resistencia y se ocupa de traducir información sobre los movimientos de las tropas alemanas; mecanografiaba la información y la preparaba para ser microfilmada. Sólo treinta de los ochenta miembros de su grupo sobrevivieron la guerra.

En 1941 muere Joyce en Zurich. Su último encuentro con Beckett había tenido lugar el año anterior en Vichy. Joyce y Valery Larbaud le ayudaron a cobrar un cheque irlandés que le permitió ir a Toulouse. A su regreso a París en 1942 es cuando se une a la Resistencia. Beckett y Suzanne no fueron detenidos por los nazis gracias a un telegrama de la señora de Alfred Peron: «Alfred arrêté par Gestapo. Prière faire nécessaire pour corriger l'erreur.» «Corrigieron el error» obteniendo documentación falsa y huyendo al sur de Francia a la Vaucluse —«la Merdecluse» en *Esperando a Godot*—. Allí Beckett trabaja como agricultor de día y escribe su novela más cómica, *Watt*, por las noches: «para olvidar la guerra y la ocupación<sup>[46]</sup>» —quizá también por esto, la novela transcurre en Irlanda.

*Watt*, cuenta la historia de un viaje de ida y vuelta, del racional protagonista, Watt, a la casa totalmente irracional de Mr. Knott, e ilustra los esfuerzos que Watt hace por explicar todo lo que allí sucede, esto es, por razonar sobre lo irrazonable. Se enumeran exhaustivamente todas las posibilidades lógicas de los problemas más triviales. Conocemos con todo detalle la increíble y grotesca historia de la familia Lynch, o los problemas del Sr. Louit para redactar su tesis sobre los «visicelts», uno de los episodios más cómicos de toda la novela.

Las influencias de Cervantes, Sterne y Swift, se mencionan a menudo tras el estilo narrativo de las novelas de Beckett —especialmente las de los años 40—. Por ejemplo, el narrador entra en la propia novela como un personaje más, y hace toda clase de comentarios sobre ella, o sus protagonistas, insistiendo continuamente en la ficción de todo lo narrado. Como Cervantes, Beckett interrumpe con frecuencia la narración principal para intercalar otras narraciones secundarias, pero estas no son meras interrupciones gratuitas, sino que complementan y conforman la estructura narrativa final de la obra. Hay también, sin duda, ciertos paralelismos con la novela picaresca, especialmente en el hecho de que los «héroes» beckettianos hacen —como los «pícaros»— todo lo posible para sobrevivir a cualquier precio, y por mucho que deseen acabar sus «historias», seguirán existiendo hasta que no tengan nada más que contar, hasta que las palabras se acaben<sup>[47]</sup>.

La locura de la guerra y la ocupación impregnan las páginas de *Watt*. Su narrador, Sam, nos confiesa que está en un hospital psiquiátrico, y es allí donde ha conocido a Watt, quien, de un modo muy singular, le ha contado su vida: «Dos, uno, cuatro, tres, ese fue el orden en que Watt contó su historia<sup>[48]</sup>».

El desorden de los capítulos, las innumerables enumeraciones y el vaciar las palabras de sentido hasta convertirlas en un simple sonido, dificultan sin duda la lectura de esta novela, pero el lector paciente tendrá la recompensa de disfrutar de la devastadora ironía beckettiana y de la musicalidad de su lenguaje, paradigmáticos de la prosa poética de sus obras posteriores. Como ejemplo de musicalidad y de vaciado del contenido semántico de las palabras hasta convertirlas en meros sonidos, citaremos el famoso párrafo sobre la tierra:

earth and my father's and my mother's  
my father's father's and my mother's mother's  
my fathers mother's and my mother's father's  
my father's mother's father's and  
mother's father's mother's<sup>[49]</sup>...

Y así se siguen permutando las palabras «padre y madre» durante once líneas más, convirtiéndolas en un simple susurro al predominar los sonidos fricativos, especialmente las «eses». En traducción al castellano, el sonido predominante sería, obviamente, el percusivo, al predominar la repetición de las consonantes: 'p' y 'r'.

La tensión lingüística a que Beckett está sometido en esta época se evidencia en el manuscrito de *Watt*, que está lleno de anotaciones marginales en francés. Su autor dice que esta novela está escrita en «franglais». Beckett tenía que hacerse pasar por un campesino francés para no ser delatado por los espías nazis, y acabó hablando y pensando en francés únicamente. Su lengua materna comenzó a parecerle extraña y es, quizá, en la Vaucluse donde decide cambiar el estilo elusivo y erudito de sus

primeras obras y para facilitar esta tarea, cambia también de lengua.

## 5. *La voz de Beckett, o «la irrealidad de lo real»*

Al finalizar la guerra en 1941, Beckett viaja a Irlanda para visitar a su familia. Encuentra dificultades para regresar a Francia y se apunta como voluntario en la Cruz Roja irlandesa para trabajar como intérprete en el hospital irlandés de Saint-Lô, en Normandía, ciudad totalmente devastada por la guerra. Una vez más, Beckett abandona la seguridad personal y se encuentra rodeado por el sufrimiento humano y la muerte.

A finales de 1945, regresa a París y, sorprendentemente, encuentra su antiguo apartamento disponible. Comienza aquí el periodo que a menudo se ha denominado «sitio en la habitación» («the siege in the room»). Este estado de sitio será el periodo más fructífero de su vida creativa. Para que el lector se haga una idea de lo extraordinariamente productivo de este encierro, citaré en sucesión las obras escritas entre 1941 y 1950: «La Peinture des Van Velde, ou: le monde et le pantalon» — primer ensayo crítico en francés, que aparece en *Cahiers d'Art*—. El poema «Saint-Lô» (1946), única obra en inglés escrita en estos años. Escribe la primera versión de «La fin», que con el título de «Suite» aparece en la revista de Jean Paul Sartre *Les Temps Modernes*, (julio de 1946). Meses más tarde, en esta misma revista, publica una colección de doce poemas «Poèmes 38-39». Entre julio y diciembre de 1946 escribe *Mercier et Camier*, «L'expulsé», *Premier amour* y «Le calmant»<sup>[50]</sup>. En 1947 escribe *Eleuthéria* (pieza teatral inédita), *Molloy* y al final de año comienza *Malone meurt*, que termina en mayo de 1948. Publica tres poemas en *transition* (junio de 1948), y empieza a escribir *En attendant Godot*, que finalizará en enero de 1949. En marzo comienza *L'innomable* y en diciembre publica, en *transition*, los «Tres diálogos con Duthuit»<sup>[51]</sup>. A finales de enero de 1950 finaliza *L'innomable*, que le deja en una situación de «impasse»: «il m'ait mis dans les sales draps»<sup>[52]</sup>. Aquí termina este período de creatividad febril totalmente en francés.

Si Beckett hubiese continuado escribiendo en inglés, en la prosa notable de sus primeros años, hubiera sido sin duda un buen escritor. Este periodo de escritura en francés, convierte a Beckett en un escritor genial, una de las voces más originales y uno de los autores más revolucionarios del presente siglo. Un autor que ha ampliado los límites de lo «real», e iluminado los aspectos más recónditos de la existencia humana. Paradójicamente, como señalamos antes, Beckett encuentra su voz original en el momento en que se da cuenta de su impotencia y de su ignorancia:

Joyce, cuanto más sabía, más podía. Como artista, tiende hacia la

omnisciencia y la omnipotencia. Yo trabajo con impotencia e ignorancia. No creo que la impotencia se haya explotado en el pasado... Mi pequeña exploración es sobre esa zona que siempre ha sido dejada a un lado por los artistas como algo inservible como algo por definición incompatible con el arte. Creo que, hoy en día, cualquiera que preste atención a su propia experiencia se da cuenta de que es la de alguien que no-sabe, que no-puede<sup>[53]</sup>.

Al escribir en francés tenía que someterse a la disciplina de las palabras, a su primigenia mendicidad. Las razones que el propio Beckett ha dado, sobre su cambio de lengua, han sido variadas: «Parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style» (Porque en francés es más fácil escribir sin estilo) (Beckett a Gessner, 1957). Beckett, en su ensayo sobre Proust, comparaba el estilo a «un pañuelo alrededor de un cáncer de garganta». A Richard Coe le diría, en 1964, que tenía miedo de la lengua inglesa: «because you couldn't help writing poetry in it» (porque en ella no puedes evitar escribir poesía). En otra ocasión afirmó:

Je me remis à écrire en français avec le desir de m'appauvrir encore davantage. C'était le vrai mobile (Me puse a escribir en francés, con el deseo de empobrecerme aún más. Ese fue el verdadero motivo). (A Ludovic Janvier, 1968.)  
<sup>[54]</sup>

De éstas y otras citas similares se desprende que Beckett quería abandonar el exhibicionismo lingüístico de sus años jóvenes y escribir en una lengua que, desprendida de todo artificio, presentara la esencia de su visión poética. Esta visión artística, quizá, no se originó del modo tan romántico como se suele presentar. Paseando por un muelle en Dublín a mediados de los 40, en un día de tormenta, Beckett parece ser que tuvo una especie de «epifanía» y se dio cuenta de que la «oscuridad», que él tanto temía, podía ser, quizá, su mejor fuente de inspiración episodio que está hecho «ficción» en *La última cinta*. Puede ser, también, que se decidiera a seguir el consejo de Vico:

Todo aquel que quiera brillar como poeta tiene que des-aprender su lengua nativa y volver a la mendicidad prístina de las palabras<sup>[55]</sup>.

Cualesquiera que fueren las razones «reales» de su cambio de lengua, o el verdadero origen de su visión artística, lo cierto es que Beckett ha creado un estilo único, con un lenguaje musical, transparente y cortante, compuesto de frases exentas de toda retórica y erudición. Como dice Novalis: «No es escritor quien usa el lenguaje, sino quien permite que el lenguaje *hable* en él» subrayado mío. Su estilo es esencialmente oral, sus protagonistas son voces que nos hablan, personajes que se

crean hablando, que viven en las palabras y por las palabras: «las palabras han sido mis únicos amores, no muchas», nos dice el autor en «De una obra abandonada.» Sus «héroes» son a la vez sujeto y objeto de sus relatos:

Estoy en la habitación de mi madre. Soy yo quien vive aquí ahora. No sé cómo llegué aquí. En una ambulancia quizá, en todo caso en algún vehículo. Me ayudaron. Solo no hubiera llegado nunca. Hay un hombre que viene todas las semanas. Quizá llegué aquí gracias a él. Él no lo niega. Me da dinero y se lleva las cuartillas. Tantas cuartillas, tanto dinero.

Esta cita de las primeras líneas de *Molloy* puede ser un buen ejemplo del estilo «oral» beckettiano, al que se acaba de aludir. En unas pocas frases, de una sencillez asombrosa, Molloy nos describe su situación, su indigencia y su profesión de escritor: «tantas cuartillas, tanto dinero.» A lo largo de su relato, Molloy hace constantes hipótesis y se interroga acerca de sí mismo —y acerca de su situación— aunque no siempre es capaz de responder a sus propias preguntas. Niega y afirma todo al mismo tiempo, pero estas negaciones y afirmaciones se niegan «inmediatamente o más tarde o más temprano»; sobre este terreno de arenas movedizas, se crea no sólo *Molloy*, sino también *Malone muere* y *El innombrable*. El patrón narrativo de estas novelas es un viaje de ida y vuelta, o una búsqueda siguiendo la mejor tradición de la literatura «oral»: Homero, Chaucer, Boccaccio, Cervantes... al Joyce del *Ulises*. La escritura se convierte en narración, el lenguaje en una voz. Cada personaje es uno y a la vez múltiple. La historia, o historias, que nos cuentan y cómo nos las cuentan, forman una identidad. Por fin Beckett encuentra su propio estilo de narrar, no acerca de algo, sino presentar *ese mismo algo*, como Joyce en *Finnegan's Wake*, pero utilizando un camino totalmente opuesto: el de la simplificación, la depuración y la «destrucción», de la narrativa convencional hasta límites que nos hubieran parecido imposibles, antes de Beckett, y utilizando un lenguaje de «una abrumadora belleza» —en palabras de Jérôme Lindon, que hacemos nuestras.

Aun reconociendo que Beckett como gran escritor nació en los años de la postguerra en Francia, hoy nadie duda de la continuidad de su obra, de la coherencia de su mundo cerrado y autorreferencial. A todos sus personajes —incluimos aquí al primero de ellos, al indolente Belacqua—, les une una insatisfacción con la realidad externa, de la que de un modo u otro, todos pretenden escapar. Murphy muere accidentalmente cuando casi lo había conseguido, y Watt estaba a punto de lograrlo en casa de Mr. Knott. Sin embargo, por mucho que en *Murphy* y *Watt* se parodien y ridiculicen todos los sistemas, sociales, religiosos, éticos, estéticos, etc., estas novelas no rompen totalmente con el mundo exterior. A partir de «La Fin», los personajes de Beckett viven exiliados en un mundo irracional, totalmente ficticio, mostrándonos «lo real de la irrealidad». Cabe recordar aquí las palabras de Unamuno:

Lo real, lo realmente real, es irracional; creemos que la razón construye sobre irracionalidades<sup>[56]</sup>.

De 1950 a 1955, no sabiendo cómo salir del «impasse» en que le había dejado *El innombrable*, Beckett vuelve a hacer trabajos de traducción, «para comer» —como todavía él recuerda—. Entre ellos una *Antología de poesía mejicana*, en colaboración con Octavio Paz<sup>[57]</sup>. Comienza a traducir al inglés sus propias obras. Su mujer, Suzanne, recorre un sin fin de editoriales con los manuscritos de *La Trilogía*, *Esperando a Godot* y *Eleuthéria*.

En agosto de 1950 muere su madre. En noviembre de este mismo año firma un contrato con Jérôme Lindon de Les Éditions de Minuit para publicar *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. Lindon nos cuenta que un día encontró sobre su mesa los tres manuscritos de *La Trilogía* y ese día supo que iba a ser «un verdadero editor». Desde la primera línea:

Estoy en la habitación de mi madre. Soy yo quien vive aquí ahora... la abrumadora belleza del texto me invadió. Leí *Molloy* en unas horas como no había leído nunca un libro antes. No era una novela que había sido publicada por uno de mis colegas, una obra maestra sagrada, que yo como editor no tenía nada que ver con ella: era un manuscrito publicado y... rechazado por varios editores. No podía creerlo.

A través de Suzanne, Lindon envió los contratos a Beckett para que los firmara. Este apareció un día en las oficinas de Minuit con los contratos firmados y «muy triste». Lindon le preguntó si no estaba de acuerdo con los términos del contrato y Beckett le contestó que no, que lo que sentía era que la «publicación de *Molloy* causaría nuestra bancarrota<sup>[58]</sup>». La sensibilidad y el buen discernimiento artístico de Lindon, son dignos de todo elogio al aceptar unas obras que, desde el punto de vista comercial, sabía que no iban a ser un éxito —aunque, paradójicamente, *Molloy* es hoy uno de los libros más vendidos de Minuit.

Sí Jérôme Lindon jugó un papel crucial en el «descubrimiento» de Beckett como novelista, Roger Blin jugaría un papel igualmente importante en el nacimiento del dramaturgo, al poner en escena *En attendant Godot*, el 5 de enero de 1953 en París, en el Teatro de Babilonia. La historia es bien conocida, pero creemos importante destacar las razones que impulsaron a Beckett a enviar los manuscritos de sus dos primeras piezas teatrales a Blin. En 1949, Blin dirigió *La sonata de espectros* de Strindberg, en el Teatro de la Gaîté-Montparnasse. Beckett vio la obra dos veces, en una sala casi vacía y decidió enviar *Esperando a Godot* y *Eleuthéria* a Blin, ya que había sido fiel al «texto y al espíritu» de Strindberg.

A Blin le interesaron las dos piezas y si estrenó *Godot* y no *Eleuthéria* fue porque,

al tener menos personajes, era más barata. Ni el director, ni el autor esperaban el gran éxito que iba a tener la obra, las controversias que iba a suscitar, ni la enorme influencia que iba a tener en el teatro contemporáneo. Dramaturgos tan notables como Pinter, Albee, Stoppard, Mamet, Shepard, Fugard o Arrabal, nacieron a la sombra de Beckett y confiesan la influencia de éste en sus obras. Un director tan influyente como Peter Hall ha declarado:

Beckett ha cambiado nuestra manera de representar a Shakespeare, nuestra manera de actuar, de escribir y de dirigir teatro<sup>[59]</sup>.

A los cuarenta y siete años, Beckett se hace famoso y decide retirarse a su casa de campo en Ussy, rehusando todo tipo de entrevistas:

El éxito o el fracaso popular nunca me han importado mucho, de hecho me encuentro mejor con el último ya que he respirado profundamente sus aires vivificantes toda mi vida de escritor, excepto los dos últimos años (Beckett a Alan Schneider, 1956)<sup>[60]</sup>.

Beckett comentaba, también en 1956, que el éxito de *Esperando a Godot* se había debido a que esta pieza se había entendido mal: «La crítica y el público insistían en interpretar en términos alegóricos y simbólicos, una obra que trataba continuamente de evitar toda definición<sup>[61]</sup>».

*Esperando a Godot* es simplemente «la historia» de una espera. Mientras sus protagonistas Didi y Gogo esperan a Godot, tienen que «matar el tiempo» haciendo algo, y ese «algo» que hacen es lo que estructura la pieza. Los dos amigos charlan, discuten, juegan con sus botas o sus sombreros, hablan con el tirano Pozzo y su esclavo Lucky al cual le obligan a «pensar» para divertirse, y al final de cada uno de los actos reciben el mensaje de que Godot no vendrá hoy pero sí mañana, por lo que se supone que Didi y Gogo seguirán esperando. Y esto es todo, puro juego escénico, «just play», como dice el protagonista de *Comedia*. Las múltiples resonancias filosóficas y literarias que se encuentran, sin duda, en esta obra dicen más de los propios críticos que las descubren que de la pieza en sí y su universalidad y grandeza reside precisamente en esto, en que cada uno de los espectadores saca sus propias conclusiones y se ve, de un modo u otro, representado en sus protagonistas, o actuando de un modo similar a ellos. Si esperamos tenemos que esperar a alguien y si continuamos esperando es porque ese alguien nos ha prometido algo lo suficientemente importante como para dar sentido a nuestra espera. Godot sería así la cristalización de los deseos y necesidades que todos tenemos. Por eso entendieron tan bien esta obra los prisioneros de San Quintín (California), que jamás habían oído hablar de Pascal, ni de los hermanos Fratellini<sup>[62]</sup>.