

# SAMUEL BECKETT, O EL AGONIZAR DE LAS PALABRAS

Rebeca García Nieto<sup>1</sup>

Psicóloga Clínica. New York University (NYU)

## **Resumen:**

Según sus biografías, el psicoanálisis jugó un importante papel tanto en la vida como en la obra de Samuel Beckett. El escritor se psicoanalizó durante dos años con Wilfred Bion. Aunque Beckett puso fin prematuramente a su análisis, su obra literaria deja entrever que, en cierto modo, encontró en la escritura la manera de continuar su tratamiento. El análisis que realizamos en este trabajo da cuenta del alto nivel de introspección al que llegó el artista.

**Palabras clave:** Psicoanálisis, literatura, lenguaje, filosofía.

## **SAMUEL BECKETT, OR THE THROE OF WORDS**

### **Abstract:**

According to his biographies, psychoanalysis played a major role both in the life and in the work of Samuel Beckett.

Although Beckett decided to terminate his analysis prematurely, his literary work suggests that, somehow, he found the way to follow his analysis through his writing. The analysis carried out in this work reveals the deep insight gained by the artist.

**Keywords:** Psychoanalysis, literature, language, philosophy.

<sup>1</sup> Correspondencia: Rebeca García Nieto. NYU. 215 Lexington Avenue 13th Floor. New York, NY, 10016.USA

## I. UNA VOZ LE VIENE A UNO EN LA OSCURIDAD. IMAGINA

De esta manera tan hipnótica, Samuel Beckett arranca su obra *Company*. «A uno tumbado sobre su espalda en la oscuridad una voz le habla de su pasado. Con alusiones ocasionales a un presente y más raramente a un futuro»<sup>2</sup>. Esta turbadora escena parece aludir a la situación psicoanalítica. Tumbado sobre lo que podía ser un diván, la figura escucha las voces que recuerdan su pasado. No sabe seguro quién habla dentro de él, ni a quién se dirigen exactamente: «Él no puede sino preguntarse a veces si es realmente a él o de él de quien habla la voz»<sup>3</sup>. Esta escisión del sujeto como efecto del lenguaje es una constante en la obra del irlandés. También lo son las continuas referencias a la técnica psicoanalítica. Así, las palabras «Yo asocio» hacen las veces de obertura en su obra *Primer amor*, y en *El expulsado* el narrador da una lección al lector acerca de cómo debe lidiar con los recuerdos incómodos: «Los recuerdos son mortales. Por eso no debes pensar en ciertas cosas, o más bien debes pensar en ellas, porque si no, existe el peligro de encontrarlas, en tu mente, poco a poco. Es decir, debes pensar en esos recuerdos durante un rato, un buen rato, cada día, varias veces al día, hasta que se hundan para siempre en el barro. Es una orden».

Según las principales biografías de Samuel Beckett<sup>4</sup>, el psicoanálisis jugó un importante papel tanto en su vida como en su obra. Durante su estancia en Londres, poco antes de emigrar a París, el futuro Nobel de Literatura se psicoanalizó con Wilfred Bion (1934-35). Cuando inició su psicoanálisis, presentaba síntomas de ansiedad severa. En su primera sesión, describió con detalle el mal que le aquejaba: «El corazón a punto de explotar, aparentemente arrítmico, sudores nocturnos, estremecimientos, pánico, falta de respiración y, cuando la condición se agudizaba, parálisis total»<sup>5</sup>. En otro punto, su biógrafa afirma que su corazón palpitaba erráticamente, era incapaz de respirar y sufría dolores agónicos en el pecho. Estaba seguro de tener *angina pectoris*, y que moriría en cualquier momento, víctima de la misma enfermedad que mató a su padre<sup>6</sup>.

Tras un año de terapia, muchos de estos síntomas desaparecieron. Sin embargo, durante un viaje que hizo a Dublín para visitar a su madre, sufrió una fuerte recaída: tenía múltiples síntomas somáticos, una especie de letargo inmovilizante que lo mantenía en cama durante periodos prolongados y dolores recurrentes en el ano. También tenía terrores nocturnos y precisaba que su hermano durmiera con él. Al

<sup>2</sup> BECKETT, S. (1996), *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*, New York, Grove Press, p. 7-8.

<sup>3</sup> BECKETT (1996), p.8.

<sup>4</sup> BAIR, D. (1978), *Samuel Beckett*, London, Jonathan Cape y KNOWLSON, J. (1996), *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Grove Press.

<sup>5</sup> KNOWLSON (1996), p. 169.

<sup>6</sup> BAIR (1978), p. 174.

parecer, en aquella época, Beckett evitaba dormir debido a su miedo a soñar<sup>7</sup>. Dadas las circunstancias, volvió a Londres para retomar el psicoanálisis.

En su segundo año de psicoanálisis, Samuel Beckett hizo una extensa reflexión sobre el mismo: «Para mí la posición es realmente simple y directa, o lo fue hasta que el análisis lo complicó, obviamente de modo necesario. Durante años fui infeliz, consciente y deliberadamente. Incluso desde que salí de la escuela y entré en T.C.D. (Trinity College Dublin), estaba cada vez más aislado, hacía cada vez menos y me presté a un *crescendo* de desprecio hacia otros y hacia mí mismo. Pero en todo eso no había nada que me pareciera enfermizo. La tristeza y la soledad y la apatía y los desprecios eran parte de mi sentimiento de superioridad y garantizaban el sentimiento arrogante de «ser especial» (...) No fue hasta que esa forma de vida, o más bien la negación de vivir, dio lugar a síntomas físicos terribles que ya no podía aguantar cuando fui consciente de que había algo mórbido en mí. Para abreviar, *si el corazón no me hubiera metido en el cuerpo ese miedo a la muerte, todavía estaría bebiendo, despreciando, vagueando y sintiendo que era demasiado bueno para todo lo demás*. Fue con un miedo específico y una queja específica que acudí a Geoffrey, luego a Bion, para aprender que el miedo y la queja específica eran los síntomas menos importantes de una condición que empezó en una época que no podía recordar, en mi «prehistoria», una burbuja en el charco, y que los fatuos tormentos que había atesorado como prueba de ese hombre superior eran todos partes de la misma patología. Ésa era la escena que estaba obligado a aceptar, y esa es todavía en gran medida la escena, y no puedo ver que pueda dar lugar a cualquier acto de contrición filosófico o ético, «a lo Cristo». *Si el corazón todavía hace burbujas es porque el charco aún no ha sido drenado*»<sup>8</sup>. Las frases en cursiva son significativas: la primera hace referencia a la angustia como señal de alarma; la imagen del charco no drenado recuerda las metáforas hidráulicas empleadas por Sigmund Freud para explicar a sus lectores las nociones de pulsión y libido. Sabemos por sus biógrafos que Beckett estaba familiarizado con las teorías de Freud, Jung, Melanie Klein, Alfred Adler, Otto Rank y, por supuesto, Wilfred Bion.

En otra carta a su amigo Thomas McGreevy, Beckett hizo referencia a su resistencia a poner fin a la terapia: «No veo la razón por la que debería terminar alguna vez. El viejo corazón da un bote de vez en cuando, como para consolarme de los intolerables síntomas de la mejora»<sup>9</sup>. Sin duda, estas cartas suponen un valioso testimonio, no sólo porque nos permiten conocer de primera mano las impresiones del escritor sobre su análisis, sino porque, aparte de ellas, apenas ha quedado constancia de éste. Ni Beckett ni Bion se pronunciaron nunca al respecto. Además, a pesar de la

<sup>7</sup> BAIR (1978), p. 174.

<sup>8</sup> BECKETT, S. (2009), *The letters of Samuel Beckett. Vol. 1. 1929-1940*, New York, Cambridge University Press, p. 258-9.

<sup>9</sup> BECKETT (2009), p. 253.

enorme relevancia de nuestros dos protagonistas, muy pocos autores han escrito ensayos sobre este asunto, y, en el campo del psicoanálisis, los que lo han hecho han ido demasiado lejos en sus interpretaciones. Así, Simon llegó a afirmar que Beckett y Bion eran una especie de gemelos imaginarios y mantuvieron una relación simbiótica<sup>10</sup>. Didier Anzieu, por su parte, sostenía la teoría de que las novelas del escritor dublinés no eran más que respuestas por escrito a su analista. Anzieu argumentó que el propio Bion aparecía de forma explícita en algunas de las obras de Beckett. Según él, los dos protagonistas de *Cómo es*, Pim y Bom, son las dos caras de Bion<sup>11</sup>. Cuando un periodista preguntó a Beckett qué opinaba de las interpretaciones de Didier Anzieu, el escritor no dudó en responder que no eran más que «fantasmas de psicoanalista»<sup>12</sup>.

Aunque el tratamiento tuvo éxito y sus síntomas desaparecieron, en 1936, Beckett decidió volver con su madre y poner fin a su análisis prematuramente. Mucho después, cuando ya era un anciano, el escritor describió su análisis como sigue: «Solía tumbarme en el diván y trataba de volver atrás en mi pasado. Creo que eso me ayudó. Creo que me ayudó a controlar el pánico. Me vinieron algunos recuerdos, ciertamente extraordinarios, de mi existencia en el útero. Recuerdos intrauterinos. Recuerdo sentirme atrapado, estando prisionero e incapaz de escapar, gritando que me dejaran salir pero nadie me oía, nadie estaba escuchando. Recuerdo sentir dolor pero ser incapaz de hacer nada para evitarlo. Solía volver para mis adentros y escribir notas de lo que había pasado, de lo que había sobrellevado. No los he vuelto a encontrar. Quizá aún existan en alguna parte»<sup>13</sup>.

Más que responder personalmente a Bion a través de sus obras, como defendió Anzieu, parece que Beckett supo aprovechar el método psicoanalítico para desarrollar un estilo personal de escritura. En cierto modo, Beckett continuó el análisis que comenzó con Bion a través de su obra literaria. En ese sentido, su «autoanálisis» se prolongaría hasta el final de sus días. Yendo un paso más allá, se podría decir que su obra de ficción cumplió la misma función que el análisis truncado que inició con Bion, no sólo porque, a través de ella, el escritor fuese capaz de llegar a los límites del conocimiento sobre sí mismo, sino también porque, desde que se embarcó en la aventura de escribir sobre sus conflictos más profundos, sus síntomas no volvieron.

Un día, poco después de la muerte de su madre, Samuel Beckett se dio cuenta de que estaba destinado a pasar el resto de sus días «desenterrando los escombros de su vida y vomitándolos una y otra vez»<sup>14</sup>. Beckett llevaría a cabo ese proceso arque-

<sup>10</sup> SIMON, B. (1988), The Imaginary Twins: The Case of Beckett and Bion, *The International Review of Psychoanalysis*, 15, p. 331-352.

<sup>11</sup> ANZIEU, D. (1989), Beckett and Bion, *The International Review of Psychoanalysis*, 16, p. 163-169

<sup>12</sup> MAHON, E. (1999), Yesterday's silence: An Irreverent Invocation of Beckett's analysis with Bion, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 47, 1381-1390, p. 1387.

<sup>13</sup> KNOWLSON (1996), p.171.

<sup>14</sup> KNOWLSON (1996), p. 352.

ológico a través de la escritura, un medio alternativo al psicoanálisis, aunque no necesariamente menos doloroso. Psicoanalizarse es un duro trabajo: el analizado tiene que soportar la ansiedad inducida por las confrontaciones del psicoanalista y por el hecho de tomar conciencia de aspectos que anteriormente permanecían sumergidos. De forma similar, un escritor tiene que soportar la dolorosa autoconciencia inducida por la escritura. Según su biografía, cuando estaba trabajando en la trilogía (*Molloy*, *Malone muere* y *El Innombrable*), dormía de día y escribía de noche. En su obra, desenterraba hechos que creía olvidados, excavaba en sus estratos más profundos de manera que no podía volver a la superficie de su consciencia sin tener que realizar un esfuerzo muy doloroso. A medida que sus personajes descendían cada vez más profundo en sus propias miserias, Beckett se aislaba cada vez más, como si estuviese reviviendo lo que había escrito. Su alcoholismo en ese periodo puede verse como un refugio de la realidad que su escritura lo obligaba a afrontar<sup>15</sup>.

A través de una especie de relato narrativo, el proceso psicoanalítico trata de extraer significado y coherencia de las imágenes ilógicas de las que están hechos los sueños, las fantasías y los recuerdos. Para ello, el primer paso es evocar esas imágenes ocultas. En muchas de sus obras, Beckett intenta alcanzar esas imágenes puras desnudándolas de las palabras que normalmente las recubren. El uso predominantemente visual de la palabra en Beckett es evidente en obras como: *The Image* (1956), *All Strange Away* (1963-4), *Imagination Dead Imagine* (1965), *Ping* (1963) o *Lessness* (1969). En ellas, Beckett captura momentos visuales en el tiempo. Tal y como el propio escritor describió, evocar esas imágenes no es siempre una tarea fácil. Así, en *Murphy* podemos leer: «Cuando estaba desnudo se tumbó en un montón de taburetes empapados e intentó obtener una imagen de Celia. En vano. De su madre. En vano. De su padre (porque él no era ilegítimo). En vano... Lo intentó de nuevo con su padre, su madre, Celia, Wylie, Neary, Cooper, Miss Dew, Miss Carridge, Nelly, la oveja, los vendedores de velas, incluso con Bom y compañía, incluso con Bim, incluso con Ticklepenny y Miss Counihan, incluso con Mr. Quigley. Lo intentó con los hombres, mujeres, niños y animales que pertenecen a historias incluso peores que ésta. En todos los casos, en vano»<sup>16</sup>. Mucho más tarde, en la obra de teatro *A piece of Monologue*, el narrador intenta de forma infructuosa describir algunas fotografías: «Ahí estaba padre. Ese vacío gris. Ahí madre. Ese otro. Ahí están juntos. Sonriendo. El día de la boda. Ahí están los tres. Ese borrón gris. Ahí está solo. Él solo. Etcétera. Ahora no. Olvidados»<sup>17</sup>.

Como muestran sus obras, su proceso de «autoanálisis» fue un trabajo arduo, pero tan productivo como lo fue su análisis con Bion. Beckett escribió prácticamente hasta el final de sus días; Tal vez por eso jamás volvió a tener síntomas.

<sup>15</sup> BAIR (1978), p. 350

<sup>16</sup> BECKETT, S. (1957), *Murphy*, New York, Grove Press, P. 251.

<sup>17</sup> BECKETT, S. (1984), *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, New York, Grove Press, p. 263-269.

## II. ¿CUÁL ES LA PALABRA?

Se podría decir que Samuel Beckett dedicó toda su carrera literaria a la búsqueda de una palabra. Este empeño en poner nombre a lo innombrable se muestra con claridad en *What is the word*, un poema a punto de agonizar. En él aparecen los temas típicamente beckettianos: la representación del vacío, el viaje hacia los confines de uno mismo, la constante búsqueda del ser humano. El irlandés escribió este poema en francés en el último año de su vida. Había sido diagnosticado de Parkinson y permanecía en una cama de hospital debido a una grave caída. Su biógrafo James Knowlson mencionó que, en el manuscrito del poema, la escritura de Beckett era como una tela de araña, como si estuviera redescubriendo las palabras<sup>18</sup>.

El poema carece de un núcleo semántico o sintáctico. Podría decirse que se articula en torno a un vacío. Verso a verso, el fantasma es invocado, pero permanece ausente. En cada línea, Beckett amputa el sujeto, el objeto directo y/o sus complementos mediante un drástico guión final. El principio del poema muestra que «folly», término refinado que se utiliza para referirse a la locura, es uno de los significantes clave en su intento de representar el vacío<sup>19</sup>.

Walter Benjamin, a propósito de las excéntricas traducciones que Friedrich Hölderlin hizo de Sófocles, escribió: «En ellas el significado cae de abismo en abismo hasta que amenaza con empezar a perderse en las profundidades infinitas del lenguaje»<sup>20</sup>. Lo mismo se podría decir de James Joyce o de Samuel Beckett. Estos escritores osaron sumergirse en las profundidades del lenguaje y lograron acercarse a los confines de sí mismos más que ningún otro. Joyce mostró cómo los seres humanos se ven envueltos en un monólogo interior constante; Beckett se acercó aún más que su compatriota a la realidad de nuestros procesos de pensamiento, ya que no sólo se caracterizan por un flujo constante, sino también por los vacíos de pensamiento. Tal y como nos muestran sus obras, el conocimiento y comprensión que Beckett tenía de la mente humana era tan profundo que el escritor anticipó o llegó a las mismas conclusiones que otros pensadores de la talla de Foucault, Lacan o Jacques Derrida.

<sup>18</sup> KNOWLSON (1996), p. 700.

<sup>19</sup> El principio del poema:

Una locura –  
 Una locura para –  
 para –  
 cuál es la palabra –  
 locura de esto –  
 todo esto –  
 locura de todo esto –

<sup>20</sup> BENJAMIN, W. (1992), The task of the translator. En BENJAMIN, W. *Illuminations*, London, Fontana, 70-82, p. 82.

A lo largo de toda su obra, Beckett, muy crítico con la tradicional ecuación lenguaje-realidad, subrayó los fallos del lenguaje a la hora de representar el mundo en que vivimos. En una de las cartas que le escribió a su conocido Axel Kaun, Beckett cargó contra el lenguaje en general, y contra su lengua materna, el inglés, en particular: «Cada vez se me hace más difícil, incluso absurdo, escribir en inglés formal. Y cada vez más mi lenguaje me parece como un velo que hay que rasgar para acceder a esas cosas (o la nada) que yace tras él»<sup>21</sup>. Más adelante, se refiere al lenguaje como «una máscara» y propone que «como no podemos rechazarlo todo de una vez, al menos no queremos dejar sin hacer cualquier cosa que pueda contribuir a su descrédito. Perforar en él un agujero detrás de otro, hasta que lo que acecha detrás, sea algo o nada, empiece a supurar —no puedo imaginar una meta mayor para un escritor de hoy en día»<sup>22</sup>. En esta línea, las aspiraciones de Samuel Beckett como escritor aparecen en forma de preguntas retóricas en la addenda de su novela *Watt*: «¿Quién puede contar la historia del viejo hombre?, ¿pesar la ausencia en una báscula? (...) ¿valorar la suma de los pesares del mundo?, ¿encerrar la nada en palabras?»<sup>23</sup>. Para tratar de alcanzar dicha meta, el escritor propuso una literatura de la «despalabra», una especie de equivalente en literatura de la deconstrucción de Derrida. Tal y como J. M. Coetzee explica en su ensayo *Samuel Beckett and the Temptations of Style*<sup>24</sup>, desde *Watt*, Beckett se ha esforzado por alcanzar «una formalización o estilización de la autodestrucción: esto es, el texto no es más que un comentario destructivo sobre sí mismo llevado a cabo por una consciencia encapsulada dentro de sí misma»<sup>25</sup>. En obras como *Malone muere* o *El innombrable*<sup>26</sup>, los personajes de Beckett van escribiendo y destruyendo lo escrito al mismo tiempo. Desde Foucault sabemos que «la esencia del lenguaje es la visible borradura del hablante»<sup>27</sup>. El sujeto beckettiano está simultáneamente dentro y fuera de su discurso, en los huecos, en el punto de posible desaparición<sup>28</sup>, resistiendo la arrogancia del discurso oficial. Los personajes del irlandés encarnan otra clase de subjetividad que se caracteriza por su capacidad de resistencia desde dentro contra un discurso ya construido.

Obras como *Lessness*<sup>29</sup>, por citar sólo un ejemplo, pueden leerse como un ejercicio de descomposición. «Lessness» es un neologismo acuñado por Beckett y el filósofo

<sup>21</sup> BECKETT (2009), p. 518-520.

<sup>22</sup> BECKETT (2009), p. 518.

<sup>23</sup> BECKETT, S. (1984), *Watt*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

<sup>24</sup> COETZEE, J.M. (1992), *Doubling the point: essays and interviews*, Cambridge, Harvard University Press.

<sup>25</sup> COETZEE (1992), p. 215.

<sup>26</sup> BECKETT, S. (1995), *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, New York, Grove Press.

<sup>27</sup> FOUCAULT, M. (1994), *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, p. 537.

<sup>28</sup> FOUCAULT, M. (1999), ¿Qué es un autor? En: FOUCAULT, M. *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, p. 329-360.

<sup>29</sup> BECKETT, S. (1970), *Lessness*, London, Calder & Boyars.



fo Emil Cioran para referirse a un estado de ausencia puro, a la ausencia en sí, lo que se conoce como «lo real» en términos lacanianos o «la cosa en sí» en términos kantianos. Beckett y Cioran tuvieron que inventar el término «lessness» porque en inglés no existe ninguna palabra apropiada para traducir *Sans*, el título del relato corto en francés. Aunque esta realidad primaria que aparece detrás del lenguaje no puede ser conocida por el sujeto, Beckett hizo todo lo posible para intentar acceder a ella. La literatura a la que Beckett aspira es una que se aventura valientemente en los inimaginables abismos del silencio. Samuel Beckett aspiraba a disolver las palabras «para que durante páginas y páginas no podamos percibir más que un camino tambaleante de sonidos que conectan quiasmos de silencio inimaginables»<sup>30</sup>. Haciendo uso de la técnica que él llamó «midget grammar», o gramática minúscula, que consiste, básicamente, en reducir la gramática al mínimo, el escritor irlandés trató de descubrir eso que acecha detrás del lenguaje.

Un ejemplo de su incesante búsqueda de *la* palabra que represente lo inefable es el que aparece en *A piece of monologue*. Al igual que relacionaba el nacimiento con las primeras palabras, Beckett relaciona la muerte con la última palabra<sup>31</sup>. En la obra, el protagonista, el Hablante, espera *en* las palabras. Está esperando «la palabra que rasgue»<sup>32</sup> (en inglés, *rip word*). El hablante trata de encontrar una palabra que simbolice esa oscuridad desconocida, lo real laciano. Esta *rip word* es un juego de palabras con R.I.P., *Requiescat in pace*. El autor sugiere que la muerte es la forma final de rasgar la oscuridad, de perforar esa «otra negrura»<sup>33</sup>. Un ejemplo de los intentos que los personajes de Beckett hacen para pronunciar esa palabra póstuma, o *rip word*, aparece en *Malone muere*. Esta novela, segunda de la trilogía<sup>34</sup>, se articula en torno a la imposibilidad de narrar nuestra propia muerte. El comienzo de la *novella* en francés es *Je serai mort*, un futuro perfecto que significa «yo estaré muerto» o «yo habré muerto». Sin embargo, Malone teme perderse su propia muerte<sup>35</sup>. Si se perdiera su propia muerte, Malone no podría llevar a cabo su «plan... para... morir vivo»<sup>36</sup>. Por eso, para alcanzar la inmortalidad a la que aspiran los escritores, escribe «Yo muero, yo estoy muerto». No obstante, todos los intentos de Malone fueron en vano, y sólo pudo narrar su propia muerte a través de la narración de la muerte de los personajes, o *alter egos*, que va creando.

<sup>30</sup> BECKETT (2009), p. 519

<sup>31</sup> MORRISON, K. (1982), The rip word in *A piece of monologue*, *Modern Drama*, 25, 345-54, p. 346.

<sup>32</sup> BECKETT, S. (1984), *The collected shorter plays of Samuel Beckett*, New York, Grove Press, p. 269.

<sup>33</sup> BEN-ZVI, L. (1982), The schismatic self in *A piece of Monologue*, *Journal of Beckett Studies*, 6, 9-21, p. 15.

<sup>34</sup> BECKETT, S. (1995), *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, New York, Grove Press.

<sup>35</sup> En francés, «rater mon décès». En su traducción al inglés Samuel Beckett utilizó la expresión «make a mess of my decease» (hacer un desastre de mi propia muerte) o «miss my decease» (perderme mi propia muerte).

<sup>36</sup> BECKETT (1995), p. 209.



### III. EL NACIMIENTO FRUSTRADO DE SAMUEL BECKETT

Parece que, además de perderse su propia muerte, los personajes de Samuel Beckett también tuvieron un nacimiento incompleto. En 1935, el escritor acudió junto a Wilfred Bion a una conferencia de Jung. En aquella conferencia, Jung habló de una niña que había muerto joven, sin causa física aparente. Aquella niña vivió su corta vida con un continuo sentimiento de irrealidad que le llevó a pensar que en realidad nunca había nacido del todo. Esta idea fascinó a Beckett hasta el punto de que, años más tarde, apareció sin apenas cambio alguno como una anécdota en su obra *All that Fall*.

Beckett tomó este comentario de Jung como la piedra central de todo su análisis. El escritor afirmó que, durante su psicoanálisis con Bion, había logrado acceder a varios recuerdos intrauterinos y era capaz de recordar su nacimiento como algo profundamente doloroso. Encontró en esas palabras de Jung acerca de la niña una explicación razonable para todos sus conflictos internos. Para él, todos sus comportamientos, desde su tendencia a permanecer en cama hasta su enraizada necesidad de visitar frecuentemente a su madre, eran consecuencia de un nacimiento frustrado. Por alguna razón, le parecía lógico pensar que ese proceso abortado que fue para él su nacimiento había dado lugar a un desarrollo incompleto de su propia personalidad. Ese nacimiento incompleto también justificaba, a su modo de ver, su sintomatología. Según Peggy Guggenheim, amiga y amante del escritor, Beckett era perseguido por un recuerdo prenatal: «Desde su nacimiento, siempre ha retenido un terrible recuerdo de la vida en el útero materno. Ha sufrido constantemente por ello y ha tenido crisis horribles, en las que sentía que se ahogaba»<sup>37</sup>.

Cuando tenía más de cincuenta años, Beckett le dijo a su amigo Lawrence Harvey que su vida «era una existencia por poderes». También le dijo que dentro de él intuía «una presencia embrionaria, sin desarrollar, de un yo que podría haber sido pero nunca llegó a nacer, un *etre manqué*»<sup>38</sup>. Algunos años más tarde, habló con otro amigo de la obligación que sentía de encontrar y traer de vuelta a la vida a ese *etre assassiné*, un otro asesinado antes de que naciera y a quien, sin embargo, siempre había sentido enterrado dentro de él: «Yo siempre he sentido que había un ser asesinado dentro de mí. Asesinado antes de mi nacimiento. Yo tenía que volver a encontrar a ese ser asesinado para intentar traerlo de vuelta a la vida»<sup>39</sup>. En ese sentido, toda su obra literaria puede leerse como un intento de traer a ese otro yo de vuelta a la superficie.

Se podría decir que ese otro dentro de él era un efecto del lenguaje: el «mí» dentro de un «yo» que no puede ser completamente representado por el pronombre de pri-

<sup>37</sup> BAIR (1978), p. 209-10.

<sup>38</sup> BAIR (1978), p. 211.

<sup>39</sup> BAIR (1978), p. 212.

mera persona es uno de los motivos dominantes de la obra de Beckett. Este tema, el otro dentro de uno mismo como efecto del lenguaje, está en consonancia con las teorías de Jacques Lacan. De hecho, obras como *El innombrable* o *Texts for Nothing* parecen dar cuerpo a alguno de los principios lacanianos. Para Lacan, el sujeto es un efecto retrospectivo del discurso que enuncia. Los protagonistas de dichas obras parecen seguir este principio a rajatabla. En *El innombrable*, la sensación de hablar las palabras de otro permite al narrador decir que está utilizando una lengua extranjera: el narrador siente que está hablando una lengua que no es la suya propia y que sólo tiene palabras de otros, que carece de palabras propias. Esta lucha por encontrar un pronombre que represente a la persona aparece desde sus primeras obras. Ya en *Dream of fair to middling women*, el protagonista, Belacqua, es representado por tres pronombres: «el «él» de la tercera persona del singular marca al narrador; el «tú» de la segunda persona representa la voz de la memoria; el «yo», el tercer ser no reconocido... sin eje o contorno, su centro en todos los sitios y su periferia en ninguna parte»<sup>40</sup>. Sin embargo, no sería hasta *El innombrable* cuando Samuel Beckett trata explícitamente de responder a la pregunta «Quién soy yo?». El narrador de *El innombrable* piensa que los pronombres son responsables de esta situación: «Es la falta de pronombres»<sup>41</sup> o «No hay ningún pronombre para mí, todos los problemas vienen de ahí»<sup>42</sup>. «¿El mejor pronombre para él es «yo», «él», «ello» o «ellos»?», se pregunta en otro punto de la novela<sup>43</sup>. Según el narrador, el responsable de todos los problemas es el pronombre «yo». Paradójicamente, el «yo», en teoría el más personal de los pronombres, no pertenece al hablante. El *Innombrable* afirma que ya ha tenido «bastante con esa ramera de primera persona»<sup>44</sup> y que le gustaría dejarlo: «No volveré a decir «yo», nunca más, es demasiado ridículo. Lo pondré en sus sitio, cuando lo oiga, la tercera persona, *si yo pienso en ello*»<sup>45</sup>. Curiosamente, esta última parte de la frase indica la imposibilidad de librarse del pronombre de primera persona.

Esta escisión del *self* como consecuencia del lenguaje es responsable de los problemas de identidad del sujeto. La lucha entre dos partes del *self* se pone de manifiesto en *Esperando a Godot*, cuyos protagonistas, Vladimir y Estragón, pueden entenderse como la representación de lo consciente y lo inconsciente. En un determinado punto de la obra, Estragón sueña y quiere compartir sus sueños con Vladimir, en busca de coherencia y orden. Vladimir, por su parte, no quiere oír ni las pesadillas ni los sueños felices de Estragón. En otro momento, Estragón dice: «Así soy, o me olvido in-

<sup>40</sup> BECKETT, S. (1992), *Dream of Fair to Middling Women*, Dublin, Black Cat Press, p. 108

<sup>41</sup> BECKETT (1995), p. 404.

<sup>42</sup> Ibidem

<sup>43</sup> BECKETT (1995), p. 355

<sup>44</sup> En francés, «assez de cette putain de première person».

<sup>45</sup> BECKETT (1995), p. 382.

mediatamente o nunca olvido»<sup>46</sup>, aludiendo a las «reglas» de memoria que gobiernan en el reino de lo inconsciente. Samuel Beckett dijo que la enigmática obra versa sobre el desconocimiento en que vivimos con respecto a nosotros mismos, el desconocimiento de unas partes de nuestro self con respecto a las otras.

Ese desconocimiento en que vivimos es llevado al extremo en *Radio II*. En esa obra, el protagonista, Fox, es torturado por una figura silenciosa que le interroga sobre aspectos de sí mismo que desconoce. La tortura consiste en hablar sin parar. En su diarrea verbal, Fox describe la imagen de un hermano gemelo que crece alimentándose a base de él. El interés de Beckett por las experiencias intrauterinas se refleja claramente en esta obra. Esta vez nos encontramos con un *foetus in foetu*, un feto atrapado dentro de otro que sobrevive formando una especie de cordón umbilical para chupar la sangre de su hermano. Creyese o no creyese completamente en los «recuerdos» que Bion evocó durante el psicoanálisis, lo cierto es que Beckett estaba fascinado con esta idea. La asociación entre útero y tumba (en inglés, «womb» y «tomb», muy similares fonéticamente) aparece con frecuencia en sus escritos. Además, las imágenes que vinculan nacimiento y muerte abundan en la prosa de Beckett. Por otra parte, en *Radio II* aparece de nuevo el tema predominante de su obra tardía: alguien, un mí, que crece dentro de un «yo» y no pueden ser uno, ni ser abarcados completamente por el pronombre de primera persona.

#### IV. LA EXISTENCIA FUERA DE LA ESCALERA

Para el irlandés, el lenguaje no es un punto fiable de anclaje con la realidad. Si Beckett fuera filósofo, defendería la tesis de que toda realidad es reductible a un lenguaje incapaz de representar adecuadamente dicha realidad. No sabemos con seguridad cuál era su postura filosófica a este respecto, ya que cabe la posibilidad de que dicha tesis fuese simplemente una postura artística. No obstante, su escritura sugiere que su posición con respecto al lenguaje era más bien escéptica. Para Samuel Beckett, las palabras no son más que «meras eyaculaciones de aire por parte de la voz humana»<sup>47</sup>. Tal y como argumentó Linda Ben-Zvi, para Beckett, pensamientos y palabras son sinónimos. Además, pensaba que las palabras que utilizamos son vacías, carecen de sustancia o sentido; por tanto, nuestros pensamientos también son vacíos<sup>48</sup>. Esta equivalencia entre pensamientos y su representación lingüística también fue defendida por Fritz Mauthner, el filósofo que más influyó en Beckett, y por el Wittgenstein tardío.

<sup>46</sup> BECKETT, S. (1993), *Waiting for Godot*, London, Faber, p. 56

<sup>47</sup> BECKETT (1996), p. 32.

<sup>48</sup> BEN-ZVI, L. (1983), Fritz Mauthner for Company, *Journal of Beckett studies*, 9, p. 16-25.

Algunas de las ideas que Beckett tenía sobre el lenguaje aparecen en *Watt*, su segunda novela. En el mundo de Watt las cosas no tienen nombre, es una especie de paraíso perdido o reverso del mundo de Adán, que tenía el poder de adjudicar nombres a las cosas. El problema de Watt deriva de su incertidumbre acerca de la forma en que una palabra se relaciona con el objeto que se supone que representa. Sus peripecias con la olla en la cocina de Mr. Knott, el señor para el que trabaja, son un buen ejemplo de ello: «Mirando una olla, por ejemplo, o pensando en una olla, a una de las ollas del señor Knott, en una de las ollas del señor Knott, fue en vano que Watt dijera, Olla, Olla... Porque la olla siguió siendo una olla, Watt estaba seguro de eso, para todo el mundo menos para Watt. Sólo para Watt ya no era una olla, nunca más»<sup>49</sup>. En este caso, imitando el pensamiento psicótico, Beckett ha sustraído temporalmente la palabra de su significado mediante su repetición y la rima de *pot* (olla) y Knott. La disolución del nexo entre el sonido de una palabra y su significado es un rasgo característico del pensamiento de algunos psicóticos. Watt carece de los supuestos en los que las llamadas «personas normales» solemos basar nuestra realidad, y su carencia llega hasta el punto de que ya ni siquiera puede estar seguro de la existencia de las cosas más mundanas, como una olla, por ejemplo. En *Watt*, la capacidad de los símbolos lingüísticos para representar la realidad está seriamente comprometida. Este hecho constituye el centro de la novela: la pérdida de certeza en el mundo físico y en el lenguaje que lo describe.

Algunas experiencias que describen los personajes de Watt guardan cierta similitud con las que refieren los psicóticos. El cambio en la percepción de la realidad que describe Arsene, uno de los personajes, donde nada y todo cambia, recuerda lo que experimentan algunos psicóticos en su primer brote: «nada cambió... porque nada permaneció, y nada vino o se fue, porque todo era una venida y una ida»<sup>50</sup>. A partir de ese momento, Arsene es incapaz de diferenciar entre su mundo interior y el mundo que la rodea: «Su sistema personal era tan distendido en ese periodo del cual hablo que la distinción entre lo que había dentro y lo que había fuera de él no era en absoluto fácil de establecer. Todo lo que pasaba pasaba dentro de él, y al mismo tiempo todo lo que pasaba pasaba fuera de él»<sup>51</sup>. Pero ¿qué había cambiado dentro de él?, se preguntaba Arsene. «Lo que había cambiado, si mi información es correcta, era el sentimiento de que un cambio, no un cambio gradual, había tenido lugar. Lo que había cambiado era la existencia fuera de la escalera. No bajas de la escalera, porque yo la he retirado»<sup>52</sup>. Y un poco más adelante: «El cambio. ¿En qué consistía? Es difícil de decir. Algo se deslizó. Allí estaba yo, cálido y brillante, fumando mi

<sup>49</sup> BECKETT, S. (1984), *Watt*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, p. 81-82

<sup>50</sup> BECKETT (1984), p. 130

<sup>51</sup> BECKETT (1984), p. 41-42.

<sup>52</sup> BECKETT (1984), p. 42.

pipa, mirando el muro cálido y brillante, cuando de repente, en algún sitio, algo pequeño se deslizó. Algo diminuto. Gliss-iss-iss»<sup>53</sup>. Tras este cambio infinitesimal, algo se deslizó y Arsene comenzó a sentir dentro de él las cualidades del mundo exterior (del muro cálido y brillante). Este desgarramiento, anunciado por el gliss-gliss de unas tijeras invisibles, dio lugar a un profundo cambio en el mundo dentro de él, pese a que, empíricamente, el mundo seguía igual. Este cambio recuerda al descrito por Sartre como «un cambio abstracto sin objeto»<sup>54</sup>. Según Beckett, «lo que había cambiado fue la existencia fuera de la escalera»<sup>55</sup>. Beckett tomó prestada esa imagen de la escalera de Ludwig Wittgenstein. Con dicha metáfora, el escritor hacía referencia a la lucha del hombre por ascender por encima de los límites del lenguaje, y a la imposibilidad de lograrlo debido a la necesidad de formular nuestras experiencias precisamente en el lenguaje que uno está refutando<sup>56</sup>.

Se podría decir que *Watt* no es más que un juego de palabras. El propio Beckett afirmó que su obra era simplemente un asunto de sonidos fundamentales. Estos juegos de palabras van adquiriendo un papel protagonista a medida que avanza la novela, de manera que el lector es testigo de cómo el mismo lenguaje se va volviendo loco. Es como si las palabras mismas se combinasen en función de unas reglas mecánicas en ausencia de cualquier tipo de consciencia, como sucede en el caso del automatismo mental. Para Clérambault, el fenómeno del automatismo tiene lugar cuando las palabras se imponen a la conciencia del sujeto a pesar suyo. De alguna manera, en la psicosis, el lenguaje escapa del control del sujeto y se hace independiente. El propio Beckett dijo que, al escribir *Watt*, el lenguaje huyó de él. Como expondré más adelante, Beckett comenzó a escribir en francés porque eso le obligaría a utilizar las palabras con más cuidado; en definitiva, a tener mayor control sobre el lenguaje. Según su biografía, Beckett escribió *Watt* en un intento desesperado por evitar un colapso mental definitivo. En aquella época, 1943-44, Samuel Beckett sufrió una descompensación psíquica severa. Francia estaba ocupada por Alemania y el escritor buscó refugio en Rousillon. Los síntomas de angustia volvieron. Dormía durante muchas horas, y cuando se despertaba se encontraba completamente desorientado. Rousillon, en principio un refugio, se había convertido en una prisión. Según su biografía, Beckett estaba al borde de un episodio psicótico: «Varias partes de su personalidad luchaban por el control de las otras. No había un centro en su personalidad, fragmentos de sí mismo parecían volar en tantas direcciones que estaba al borde de la desintegración total»<sup>57</sup>. En cierto modo, Beckett emprendió la escri-

<sup>53</sup> BECKETT (1984), p. 43.

<sup>54</sup> SARTRE, J.P. (1949), *Nausea*, London, Lehmann, p. 18.

<sup>55</sup> BECKETT (1984), p. 42.

<sup>56</sup> BEN-ZVI, L. (1980), Samuel Beckett, Fritz Mauthner and the Limits of Language, *PMLA*, 95, 183-200, p. 186.

<sup>57</sup> BAIR (1978), p. 328.

tura de *Watt* en un intento de autocuración. Su miedo a la desintegración lo llevó a imponer cierto orden a su existencia. Por ello, empezó a trabajar en *Watt* con regularidad. Beckett definió *Watt* como «un juego, un medio de mantenerme sano, una manera de mantenerme en forma mentalmente»<sup>58</sup>. Así, su segunda novela se convirtió en su terapia diaria, el medio por el que se aferraba con fuerza a los vestigios de la idea que tenía de cordura.

La composición de una historia es también un intento de evitar la descomposición, como el narrador de *The Calmative* reconoce. En un punto del relato, el narrador decide «contar mi historia en pasado, como si fuera un mito o una vieja fábula»<sup>59</sup>. Parece que Samuel Beckett descubrió que la manera más efectiva de mantenerse a sí mismo bajo control era canalizar todos sus conflictos a través de la escritura. La creación literaria se convirtió en su terapia, pero, de ahí en adelante, no se permitiría revelar tanto de sí mismo como había hecho en *Watt*, plagada de experiencias autobiográficas. Gontarski estudió la evolución de sus manuscritos y llegó a la conclusión de que sus esfuerzos para «deshacer» y borrar el material personal eran «no tanto para disimular lo autobiográfico como para desplazarlo»<sup>60</sup>. Existe cierto paralelismo entre el proceso psicoanalítico y la escritura: en ambos casos, el sujeto trata activamente de elaborar conflictos personales no resueltos. Sus biografías ponen de manifiesto que el hecho de escribir le proporcionó una estructura, lo que le permitiría sobrevivir a su situación personal sin enloquecer.

## V. LA MADRE

El centro de la encrucijada en que Samuel Beckett se encontró toda su vida lo ocupaba su madre. Separarse de ella le resultaba prácticamente imposible; su cercanía suponía una amenaza. Sus obras sugieren que su madre es la pieza clave para dar sentido a su vida: «Y si alguna vez me veo obligado a buscar el sentido de mi vida... es en ese viejo desastre en el que meteré la nariz para empezar, el desastre de esa pobre puta vieja unípara y yo mismo, el último de la nauseabunda camada»<sup>61</sup>.

En *Molloy*, que trata de la búsqueda de la madre, Samuel Beckett mete de lleno la nariz en ese asunto. En dicha novela, los lectores somos testigos de los intentos del escritor de elaborar por escrito los perturbadores sentimientos asociados con ella: «Y respecto a mí mismo, toda mi vida creo que he estado yendo hacia mi madre, con el

<sup>58</sup> BAIR (1978), p. 327.

<sup>59</sup> BECKETT, S. (1977), *Four Novellas*, London, Calder, p. 217.

<sup>60</sup> GONTARSKI, S.E. (1985), *The intent of undoing in Samuel Beckett's Dramatic texts*, Bloomington, Indiana University Press, p. 23.

<sup>61</sup> BECKETT (1995), p. 15.

propósito de establecer nuestras relaciones sobre una base menos precaria. Y cuando estaba con ella, y con frecuencia lo lograba, la dejaba sin haber hecho nada. Y cuando ya no estaba con ella, estaba de nuevo en mi camino hacia ella, esperando hacerlo mejor la próxima vez. Y cuando parecía que yo me iba a rendir y me mantenía entretenido con otra cosa, o con nada en absoluto, en realidad estaba incubando mis planes y buscando el camino a su casa»<sup>62</sup>.

Se podría decir que Beckett utilizaba a sus personajes para dar voz a sus pensamientos más impensables. En una ocasión, Molloy se pregunta si, con un poco de suerte, su madre pudiera estar «ya muerta... Quiero decir, lo bastante para enterrar»<sup>63</sup>. Tampoco le tembló la mano para afirmar que estaba buscando a su madre «para matarla, debía haberlo pensado un poco antes, antes de nacer»<sup>64</sup>.

En su representación mental de su relación con su madre, él ocupa el lugar de su padre (su madre le llama Dan, el nombre del padre de Molloy, y él llama a su madre Mag, en lugar de Ma). En consonancia con lo postulado por el psicoanálisis, la representación de su madre también juega un papel importante en las relaciones que Molloy mantiene con otras mujeres, todas ellas de nombres intercambiables (Ruth/Edith/Rose): «una y la misma vieja arpía, allanada y enloquecida por la vida. Y Dios me perdone, a decir la horrible verdad, la imagen de mi madre a veces se mezcla con las de ellas»<sup>65</sup>.

Esta madre de la que Molloy se quería deshacer habitaba únicamente en su cabeza y se comunicaba con ella mediante golpes en su cráneo: «Un golpe significaba sí; dos, no; tres, no lo sé; cuatro, dinero; cinco, adiós»<sup>66</sup>. Parece que lo que Molloy quería era matar la representación interna de su madre, no a su madre en sí. Ese deseo, como se muestra en la novela, parece imposible de cumplir. La imagen que tiene de su madre es indistinguible de la que tiene de sí mismo. En un determinado punto de la novela, Molloy dice: «Tengo su habitación. Duermo en su cama... He ocupado su lugar. Debo parecerme a ella cada vez más»<sup>67</sup>.

Quizá sea *Primer amor* la obra en que aborda su relación con su madre de una forma más personal. El relato fue escrito en 1946, aunque, por voluntad del autor, no se publicó hasta más de dos décadas después. Al parecer, era demasiado autobiográfico y Beckett aún no había perfeccionado las técnicas de disfraz y ocultamiento que proliferan en sus obras tardías<sup>68</sup>. A pesar de lo edípico del título, *Primer amor* es una historia de abandono maternal: «lo que va con el nombre del amor es el destierro,

<sup>62</sup> BECKETT (1995), p. 31.

<sup>63</sup> BECKETT (1995), p. 36.

<sup>64</sup> BECKETT (1995), p. 45.

<sup>65</sup> BECKETT (1995), p. 115.

<sup>66</sup> BECKETT (1995), p. 16.

<sup>67</sup> BECKETT (1995), p. 121.

<sup>68</sup> BAIR (1978), p. 358.



con una postal de vez en cuando desde el hogar». Coincidiendo con la muerte de su padre y el matrimonio del narrador, se relata la expulsión de casa del hijo de manos de la madre. Durante el resto del relato, el narrador trata de elaborar el duelo por la pérdida de la figura materna.

Por alguna razón, el narrador de *Primer amor* apenas puede recrear mentalmente la imagen de su madre. Sólo puede recrearla en un contexto muy específico: «Su imagen permanece ligada, para mí, a ésta del banco, no del banco durante el día, tampoco del banco de noche, sino del banco al atardecer, de un modo tal que hablar del banco, tal y como lo recuerdo al anochecer, es hablar de ella, para mí»<sup>69</sup>. Esta imagen es autobiográfica: Samuel Beckett estaba en el banco que había fuera de su casa cuando las persianas de la habitación de su madre cayeron; entonces supo que su madre había muerto. Parece que la imagen que mejor conservaba de su madre era la que estaba ligada a su fallecimiento.

El tema de la muerte del padre aparece de nuevo en *From an abandoned work*. Este trabajo abandonado al que alude el título de la novela bien podría ser la terapia del protagonista, una terapia que el escritor habría de continuar en sus narraciones. Nuevamente, al igual que ocurría en *Primer amor*, la muerte del padre del narrador da lugar a un enfrentamiento con la madre. En esta ocasión, la madre no vuelve a hablar al hijo tras la muerte de su marido. Esta vez los sentimientos de culpa del protagonista aparecen descritos de forma explícita: «Mi padre, yo lo maté al igual que a mi madre, quizás en cierto modo yo lo hice...»<sup>70</sup>.

Aunque la muerte del padre aparece con frecuencia en sus obras, Beckett no abordó la muerte de la figura materna hasta *Rockaby*. En dicha obra de teatro, la muerte de la madre tiene lugar sobre el escenario. *Rockaby* muestra a una anciana que es acunada en los brazos de una mecedora. La anciana escucha una voz que se refiere a ella en tercera persona. Esta voz hará las veces de nana que la hará dormir en los últimos momentos de su vida. La voz narra una historia de búsqueda: la protagonista busca esa «otra como ella misma». Esa «otra» es en realidad su madre, a cuyos brazos volverá al final de la obra. Allí esperará la muerte exactamente de la misma manera que lo hizo su madre, acunada en la misma mecedora.

## VI. A UN IDIOMA DE DISTANCIA

Si hubo algo que le permitió interponer una distancia suficiente con respecto a sus fantasmas, eso fue el hecho de escribir en francés. El salto a la lengua francesa le dotó de un nuevo marco mental, una nueva estructura y, en parte, una nueva identidad.

<sup>69</sup> BECKETT, S. (1973), *First Love*, London, Calder & Boyars, p. 24.

<sup>70</sup> BECKETT, S. (1958), *From an Abandoned Work*, London, Faber, p. 26.

Según algunos críticos, la principal innovación de Samuel Beckett fue el descubrir que un segundo lenguaje era el único camino hacia la nada, la realidad última. Escribir en otro idioma era para él la única vía de acceder a aquello que acecha tras el lenguaje. El uso del francés también hizo posible que Beckett pudiera «recortar el exceso, despojarse del color y concentrarse más en la música del lenguaje, sus sonidos y ritmos»<sup>71</sup>. Asimismo, le ofreció la posibilidad de adoptar la perspectiva de un extranjero, una posición marginal, lo que le permitiría ser objetivo y crítico con el lenguaje y la cultura.

Samuel Beckett siempre vivió su lengua materna, el inglés, como una imposición. Para los irlandeses, la lengua inglesa es, en gran medida, una lengua impuesta por el colonizador británico. No es de extrañar que en *El innombrable*, el narrador diga que ellos son «extraños en su propio medio, rodeados por invasores»<sup>72</sup>. El propio Beckett afirmó que se pasó al francés para «llamarme la atención a mí mismo» o, de forma más literal, «para llamar la atención a mí»<sup>73</sup>. En *Watt* percibió que su inglés se le estaba escapando. El escribir en un idioma distinto de su lengua materna le permitió aumentar el control sobre las palabras. Cuando Herbert Blau, co-director del San Francisco Acting Workshop, preguntó a Beckett sobre este uso de los dos idiomas y sugirió que escribiendo en francés estaba eludiendo una parte de sí mismo, Beckett contestó que había algunas cosas de sí mismo que no le gustaban, y que la lengua francesa tenía un «efecto debilitante» muy apropiado.

También se ha sugerido que el hecho de que Beckett borrara cuidadosamente cualquier rastro de su lengua materna en su obra sólo era una prueba de su necesidad de escapar de la tormentosa relación que tenía con su madre<sup>74</sup>. En 1937, tras varias discusiones graves con ella, el irlandés fue capaz de hacer algo que hasta entonces le había resultado imposible: interponer una distancia suficiente con respecto a ella. Para ello, se marchó a Francia, esta vez para quedarse, y, como para reforzar su necesidad de separación, renegó de su lengua materna.

Otra cuestión interesante es por qué Beckett volvió a escribir después en inglés. Sólo después de que su madre muriera, Beckett empezó a traducir al inglés lo que había escrito en francés. Es como si, con la muerte de su madre, el tabú que pesaba sobre su lengua materna desapareciera. Pierre Schneider, amigo del escritor, sugirió que, para Beckett, escribir en francés no era tanto una evasión como un intento de expresar sus pensamientos más oscuros sin llegar a confrontar la zona interior en la

<sup>71</sup> KNOWLSON (1996), p. 357.

<sup>72</sup> BECKETT (1995), p. 345.

<sup>73</sup> En francés: «Pour faire remarquer moi». En esta ocasión, el francés de Samuel Beckett es intencionadamente incorrecto.

<sup>74</sup> CASEMENT, P.J. (1982), Samuel Beckett's Relationship To Her Mother-Tongue, *The International Review of Psychoanalysis*, 9, p. 35-44.

cual estos pensamientos se fraguaban<sup>75</sup>. En este sentido, tal vez el trabajo de traducción emprendido por Beckett tras la muerte de su madre suponga esa confrontación consigo mismo que había estado posponiendo.

Las diferencias entre sus obras en francés y las traducciones al inglés de las mismas son bastante llamativas. Por ejemplo, en la versión inglesa de *El innombrable* escribe: «La verdad sobre mí hervirá al fin, escaldando, a condición de que no empiece a tartamudear otra vez»<sup>76</sup>. En cambio, la versión francesa<sup>77</sup>, aunque sugiere los estragos que una lluvia de verdades internas podría implicar, se queda corta en lo que se refiere a la amplitud de alusiones al fuego y al infierno que aparecen en la versión inglesa. En inglés, Beckett escoge «will boil forth» (hervirá), que, a su vez, podría aludir al problema de ardores que padecía. Después, cambia la expresión «boil forth» por «scalding» (escaldar), que está fonéticamente ligada a «scolding» (reprimenda), un recordatorio de los métodos correctivos de la infancia. Es muy típico de la escritura de Beckett el que las frases, por sí solas, sean capaces de evocar múltiples imágenes.

Para poder explicar estas diferencias entre los dos idiomas, se ha sugerido que Beckett podría ser una persona diferente, o al menos un escritor diferente, en un idioma y en el otro. Este cambio en la forma de escribir, y de pensar, podría estar ligado al paso de los años transcurridos entre la escritura de las obras en francés y en inglés. También podría deberse a diferencias endémicas entre los dos idiomas.

Por otra parte, también se ha barajado la posibilidad de que Beckett se pasara al francés para exorcizar de su literatura la influencia de James Joyce. Éste forjó un nuevo lenguaje mediante la fusión de elementos de setenta lenguas; Beckett, en cambio, creó un lenguaje nuevo a partir de su propio lenguaje. El francés utilizado por Beckett en sus obras funciona como una especie de lengua extranjera dentro de la lengua francesa, como un dialecto. Cabe señalar que algunos psicóticos crean un «nuevo lenguaje» e incluso acuñan neologismos. De forma similar, Beckett creó un nuevo lenguaje dentro del lenguaje convencional. Samuel Beckett no era un enfermo mental, al menos no más que los llamados «neuróticos», pero su viaje literario a las profundidades del yo lo condujo a una zona limítrofe con la locura, una pequeña franja que permite a quienes la habitan contemplar sus abismos manteniendo una distancia de seguridad prudencial.

## VII. EL COUP D'ÉTAT DE SAMUEL BECKETT

El escritor irlandés puso en tela de juicio la legitimidad y veracidad de los discursos hegemónicos vigentes en su época. Para Foucault, «el discurso hegemónico es

<sup>75</sup> BAIR (1978), p. 516

<sup>76</sup> BECKETT (1995), p. 324.

<sup>77</sup> En francés: «Dûne seule coulée la vérité enfin sur moi me ravagera».

aquel que representa la verdad de quienes controlan y tienen poder (...) La verdad está fundamentada en el saber que se ha logrado imponer, es decir, está dicha desde el poder»<sup>78</sup>. En esta línea, Jean-Francois Lyotard diferenció entre las denominadas *grand narratives*, discursos monolíticos oficiales que se han ido imponiendo a lo largo de la historia, y los *petits récits*, o discursos narrativos disidentes. Siguiendo la terminología propuesta por Lyotard<sup>79</sup>, algunas obras de Samuel Beckett contienen *petits récits* que refutan los discursos hegemónicos oficiales. Entre los discursos contra los que Beckett arremetió destacan las Sagradas Escrituras. En este sentido, algunas obras del irlandés pueden considerarse narraciones «contra-Bíblicas».

Algunas de las «contra-narrativas» propuestas por Beckett aparecen en *Esperando a Godot*, donde el irlandés propone una sutil lectura subversiva de las Sagradas Escrituras; en *All that fall*, donde cuestiona algunos aspectos de la fe protestante en que fue criado; y en *Fin de partida*, donde revisa el papel de la figura del padre y, por extensión, del propio Dios<sup>80</sup>.

En *Esperando a Godot*, Vladimir siembra la duda acerca de la veracidad de la historia de los dos ladrones que acompañaron a Jesucristo:

VLADIMIR (...) ¿Cómo es que de los cuatro evangelistas sólo uno habla de un ladrón salvado? Los cuatro estaban allí —o en los alrededores— y sólo uno habla de que un ladrón se salva (...) Uno de cuatro. De los otros tres, dos no hacen mención alguna a un ladrón y el tercero dice que ambos ladrones le trataron mal (...) ¿Y sólo uno habla de un ladrón que se salva? ¿Por qué creerle a él en lugar de a los otros?

ESTRAGÓN. ¿Quién le cree?

VLADIMIR. Todo el mundo. Es la única versión que conocen.

En esta escena, Vladimir advierte a Estragón de los engañosos mecanismos mediante lo que el poder dominante impone los discursos hegemónicos: «Es la única versión que conocen». Parece razonable suponer que todas las demás versiones están prohibidas. Como señala Foucault en *Saber y verdad*, el discurso hegemónico «incluye lo prohibido, lo que no se puede, ni debe, decir»<sup>81</sup>.

La obra para la radio *All that fall* toma el título de un salmo. Al final de la obra, Mrs. Rooney, hablando del tema del sermón del día siguiente, cita: «El señor sostenga en alto todo lo que cae»<sup>82</sup>. Ambos personajes se burlan del pasaje bíblico. Según su biógrafo James Knowlson, la obra es el producto del profundo agnosticismo protes-

<sup>78</sup> FOUCAULT, M. (1991), *Saber y Verdad*, Madrid, Editorial La Piqueta, p. 310.

<sup>79</sup> LYOTARD, J.F., (1987), *La Condición Postmoderna. Informe del Saber*, Madrid, Cátedra.

<sup>80</sup> MORRISON, K. (1991), *Biblical Allusions in Waiting for Godot*. En SCHLUETER, J., BRATER, E. (eds.), *Approaches to Teaching Samuel Beckett's Waiting for Godot*, New York, MLA, pp. 56-64.

<sup>81</sup> FOUCAULT (1991), p. 310.

<sup>82</sup> Salmo 145: 14.

tante del que hacía gala Samuel Beckett<sup>83</sup>. La señora Rooney ha pasado por tantas penurias que no puede evitar ser escéptica. A lo largo de la obra, cuestiona varias escenas bíblicas, como por ejemplo la entrada de Jesús en Jerusalén a lomos de un asno:

MRS. ROONEY: No fue sobre los lomos de un asno, ya sabes, se lo pregunté al profesor Regio.

MR. ROONEY: Él debería saber.

MRS. ROONEY: Sí, fue un burdégano<sup>84</sup>. Entró en Jerusalén, o el sitio que fuera, sobre un burdégano<sup>85</sup>.

Un poco más adelante, los personajes atacan explícitamente el discurso religioso dominante: «Las historias sagradas no son ciertas y no consuelan (...) El señor no apoya al señor y la señora Rooney»<sup>86</sup>.

*Fin de partida* propone una lectura subversiva de la tradicional figura paterna, y por extensión, del propio Dios. Según Kristin Morrison, en lugar de la figura del Padre divulgada en la Biblia, caracterizada por la bondad y el altruismo, Samuel Beckett nos presenta a Hamm: «el dios que condena retirando o siendo incapaz de proporcionar los medios que hacen posible la vida, ya fuera pan en el desierto o luz en la oscuridad»<sup>87</sup>. La primera alusión de Morrison se refiere al episodio en que Hamm se niega a ofrecer pan a un niño muerto de hambre:

(...) Vamos, hombre, habla, dime qué es lo que quieres de mí (Pausa) Bien, para abreviar, finalmente salió a la luz que lo que quería de mí era.. pan para su hijo. ¿Pan? Pero yo no tengo pan<sup>88</sup>.

El relato de Hamm es una versión subversiva de la historia de la divina providencia. Hamm se sitúa en el centro del universo: ordena a Clov, el otro personaje protagonista, que sitúe su silla de ruedas justo en el centro de la habitación. Además de cuestionar la paternidad en general, y la familia patriarcal en particular, la obra también puede leerse como una crítica de la actitud actual de Dios, tan vengativa como la del Dios del Antiguo Testamento:

<sup>83</sup> KNOWLSON (1996), p. 430.

<sup>84</sup> Cruce entre un caballo y un asno hembra. Beckett utiliza la palabra *hinny*, que también significa «cariño».

<sup>85</sup> BECKETT, S. (1957), *All That Fall*, New York, Grove Press, p. 97.

<sup>86</sup> MORRISON, K. (1983), *Neglected Biblical Allusions in Beckett's Plays: 'Mother Pegg' Once More*. En BEJA, M., GONTARSKI, S.E., & ASTIER, P.A. (eds.), *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, Columbus, Ohio State, 76-93, p. 81.

<sup>87</sup> MORRISON (1983), p. 85.

<sup>88</sup> BECKETT, S. (1958), *Endgame*, New York, Grove Press, p. 117.

HAMM (A Clov): «Utiliza tu cabeza, ¿no puedes?, utiliza tu cabeza, estás en la Tierra, ¿no hay cura para eso! (...) Pero, en nombre de Dios, ¿qué imaginas? ¿Que la Tierra despertará en primavera? ¿Que los ríos y los mares fluirán llenos de peces de nuevo? ¿Que haya todavía maná en el cielo para imbéciles como tú?»<sup>89</sup>

Desde luego, las posibles interpretaciones de las obras de Beckett son múltiples; pero, todas ellas tienen en común su capacidad de cuestionar la certeza de algunos discursos hegemónicos, especialmente los de carácter religioso.

### VIII. LA AGONÍA DE LAS PALABRAS

Seguramente, si afirmara que las novelas de Samuel Beckett pertenecen al género de aventuras, muchos críticos literarios se echarían las manos a la cabeza. Sin embargo, tanto en sus novelas como en sus obras de teatro, el irlandés parece parodiar el motivo del héroe errante, ya que sus personajes, lisiados y ciegos en su mayoría, apenas se pueden mover. Se podría decir que los personajes de Beckett emprenden peligrosos viajes deslizándose por la tinta, o por el escenario, a bordo de las palabras.

Las aventuras que emprenden los personajes beckettianos tienen más bien una naturaleza interna. En todas ellas, los personajes son conducidos hacia sus propios confines. Durante estos viajes, las palabras juegan un papel protagonista, son el medio de transporte y también el destino final: la meta de este particular viaje es mantener el lenguaje en marcha, que las palabras no agonicen.

Pero, además de ser el principal medio de locomoción y el destino del viaje, las palabras también son las únicas compañeras del viajero en su aventura. Un ejemplo de ello es *Company*. En esa obra el narrador se cuenta historias, crea otras voces y, en definitiva, utiliza el lenguaje para hacerse compañía. Como no podía ser de otra manera tratándose de Beckett, el último recuerdo de *Company* nos remite de nuevo al principio: «Una voz viene a uno en la oscuridad. Imagina». Esta vez la Figura, ya anciana, se encuentra acurrucada imaginando que no está solo. Solo: ésa es la palabra con la que los recuerdos y las palabras han estado luchando<sup>90</sup>. Tal vez por eso los personajes de Beckett tratan a toda costa de no escuchar el silencio. Finalmente, aunque los personajes se esfuercen lo indecible por no callar, uno acaba escuchando «cómo las palabras están llegando al fin. Con cada palabra, un poco más cerca del final»<sup>91</sup>. En el medio de la última página de *Company*, aparece la palabra «solo». El hecho de que esa palabra haga las veces de punto final en dicha obra sugiere que la

<sup>89</sup> BECKETT (1958), p. 118.

<sup>90</sup> BEN-ZVI, L. (1983), Fritz Mauthner for Company, *Journal of Beckett studies*, 9, p. 46.

<sup>91</sup> BECKETT (1996), p. 62.

soledad ha vencido. A pesar de los esfuerzos realizados por la voz que le viene a uno al cerrar los ojos, las palabras no proporcionan la distracción suficiente como para que el oyente no se dé cuenta de que está solo en la oscuridad. Tampoco puede hacer nada para evitar que llegue esa palabra postrera. Las palabras, como las personas que han vivido una larga vida, agonizan, y todos los que acompañamos a los personajes de Beckett en sus viajes nos sumergimos en los inimaginables abismos del silencio donde el escritor aspiraba a perderse.

Recibido: 29 septiembre 2010

Aceptado: 10 marzo 2011