

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

Introducción

1. SAMUEL BECKETT, VIDA Y OBRA: «DE UN SILENCIO A OTRO^[1]»

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^[2]

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^[3].

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^[4].

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^[5]».

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^[6]. 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^[7] 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^[8].

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^[9]» 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^[10].

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^[11]». 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^[12]», 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 períodos 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^[13].

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^[14]».

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^[15] que escriben una serie de ensayos laudatorios recopilados en un libro con el increíble título de *Our Exagm nation Round his Factification for Incaminalion of Work in Progress*. El artículo escrito por Beckett, sin duda el mejor de la colección, se titula «Dante... Bruno. Vico... Joyce^[16]». 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^[17]. (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^[18]—. 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)^[19]. 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^[20]». 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^[21]». 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^[22]. 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^[23]». 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^[24]» 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^[25]». 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^[26]». 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*^[27], 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^[28].

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^[29]

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^[30].

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^[31], ya que, entre otras cosas, «no podía soportar enseñar a otros lo que él mismo no sabía^[32]», 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^[33]. 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^[34]. 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^[35]». 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^[36]».

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^[37]. 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^[38]». 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^[39]». 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^[40]. 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^[41]».

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^[42].

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^[43].

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^[44]. 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^[45]».

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^[46]» —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^[47].

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^[48]».

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:

arth and my father's and my mother's
ny father's father's and my mother's mother's
ny fathers mother's and my mother's father's
ny father's mother's father's and
mother's father's mother's^[49]...

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^[50]». 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^[51]». 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^[52]». 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^[53].

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.)
^[54]

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^[55].

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^[56].

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^[57]. 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^[58]». 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 obras 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^[59].

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)^[60].

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^[61]».

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^[62].

En 1954, Beckett viaja a Dublín para asistir al funeral de su hermano Frank. Se hace cargo de la educación de sus sobrinos Edward y Caroline. Después, visitará muy raramente Irlanda, aunque sigue conservando la nacionalidad irlandesa. Regresa a París y comienza a escribir *Final de partida*, dedicada a Roger Blin en agradecimiento por el «éxito» de *Godot*. En los años 50, Beckett escribe principalmente piezas teatrales.

En colaboración con su primo John Beckett, compositor, y con el actor de pantomima Derek Mendel, escribe *Acto sin palabras 1*, (1955). El año 1956 marca el regreso de Beckett a su lengua materna con la creación de la pieza radiofónica *All that Fall (Todos los que caen)*. A través de voces y sonidos, se hace real el pueblo de Boghill y sus habitantes. Sus casas, iglesia, estación, hipódromo, etc., ecos de su Foxrock natal, aparecen en esta obra creada, como nos dice el autor, «para voces, no para cuerpos». Las voces son en esta ocasión una serie de personajes típicamente irlandeses con un lenguaje, que oscila del modo más natural entre los coloquialismos más vulgares y un profundo lirismo^[63].

El 3 de abril de 1957, estrena en Londres en francés: *Fin de partie* y *Acte sans paroles 1*, ya que Blin había tenido problemas para encontrar un teatro en París.

Final de partida no obtuvo la favorable acogida de su primera obra. La crítica la recibió con perplejidad cuando no con abierta hostilidad. Sólo unos pocos críticos resaltaron su lirismo y su simplicidad escénica:

El señor Beckett es un poeta; y el oficio del poeta no es clarificar, sino sugerir, insinuar, utilizar palabras con una aureola de asociaciones... que penetren profundamente en las emociones... Esto es lo que hace el diálogo peligrosamente sencillo de *Fin de partie*^[64].

El humor de esta obra es puramente textual, mucho más corrosivo y salvaje que el de *Godot*, y no nace de la acción —gestos, movimientos, etc.—, sino de frases cortantes e inesperadas como la famosa de Nell: «nada hay tan divertido como la desgracia». La inmovilidad comienza a invadir la escena y de sus cuatro personajes, tres están paralizados y el cuarto se mueve con dificultad, las relaciones humanas son abiertamente hostiles y están a punto de extinguirse. Hay una situación opresiva de mutua dependencia. El tema central de esta pieza es la imposibilidad de acabar; personajes y objetos están «acabándose», o «casi acabándose». La representación escénica sigue un proceso entrópico implacable. El lenguaje dramático se compone de solos y dúos, de monólogos y diálogos musicalmente estructurados, orquestados por una serie de movimientos inútiles encaminados a llegar a un fin, que está en recesión continua.

Beckett dirigiendo la obra en Berlín, en 1967, hizo unas declaraciones sorprendentemente explícitas:

[Hamm] es un rey en un juego de ajedrez perdido desde el principio. Desde el principio sabe que está haciendo ruidosos movimientos sin sentido, que no avanzará con el garfio... solamente trata de aplazar el inevitable final. Cada uno de sus gestos es un nuevo movimiento inútil que pospone el fin. Es un mal jugador^[65].

La estructura musical de las obras posteriores, el papel fundamental de pausas y silencios y la economía y precisión gestuales, están ya presentes en *Final de partida*, que está mejor concebida, desde el punto de vista escénico, que *Esperando a Godot*.

A mediados de los años 50, oye por la radio la voz del gran actor irlandés Patrick Magee, y escribe para él «The Magee Monologue», que acabará siendo *La última cinta* (1918). Beckett llegó a decir que la voz que oía en su cabeza era igual que la de Magee, o sea, una voz con el tono y el ritmo del inglés hablado en Irlanda. La poética de la luz y la oscuridad escénica, fundamentales en el último teatro de Beckett, nacen en *La última cinta*, obra en la que, también por primera vez, una voz grabada —la del joven Krapp— va a jugar un papel protagonista; voces grabadas tendrán un papel fundamental en sus obras más recientes^[66].

Por lo que se refiere a la narrativa, la producción de Beckett durante los años 50 es bastante escasa. Escribe una colección de textos que titulará despectivamente: «Textes pour rien» («Textos para nada»), y también la primera narración en inglés después de *Watt*, «From an Abandoned Work» («De una obra abandonada»), en 1919. La fragmentación sintáctica caracteriza a este último relato. Su protagonista ya no busca al ser oculto tras los pseudo-seres que va creando, como *El innombrable*; simplemente camina describiendo las cosas que ve y comenta sus sentimientos sobre ellas. Confiesa, por ejemplo, que «odia todo lo que se mueve» y que le encanta el blanco y las cosas inmóviles.

A principios de los 60, Beckett sale de la fragmentación textual narrativa con una obra maestra: *Comment c'est (Como es)*, que supone todo un cambio en su estilo narrativo. Sustituye al todopoderoso narrador en primera persona, de la *Trilogía*, por una voz impersonal, una especie de transcriptor que se limita a repetir lo que alguien le dicta:

Cómo era cito antes de Pim con Pim después de Pim cómo es tres partes lo digo como lo oigo.

Estas son las primeras palabras de la novela que, narrada en forma de versículos sin puntuación alguna, nos cuenta la historia de una espera —antes de Pim—, un encuentro —con Pim— y una separación —después de Pim—. Se inicia también en esta obra la escritura sin comas, característica de sus textos posteriores. Haciéndose eco de Leopardi: «É fango e il mondo», Beckett sitúa a sus personajes arrastrándose por el barro, en un mundo de una oscuridad y un silencio implacables, con breves

alusiones a otro mundo «up in the light» (arriba en la luz), donde las cosas suceden de otro modo. *Como es*, es un largo poema de frases cortas y repetitivas, que dotan al lenguaje de un ritmo y estructura musicales. La cualidad oral del lenguaje beckettiano se puede apreciar también de modo especial en esta novela, que debería leerse en voz alta. Beckett ha dicho: «Nunca escribo una sola palabra sin haberla dicho antes en voz alta» (Beckett a Jean Reavy, 1962).

Después de *Comment c'est*, Beckett volverá a escribir relatos cortos: «Têtes Mortes» —«Residua» en inglés—. Como su título indica, estos «residua» son restos de ficción —o novelas reducidas— intensamente líricas, una voz nos habla de un personaje generalmente mudo e inmóvil. En ellos ya se apunta la dicotomía voz/imagen típica de los últimos textos beckettianos. En unos relatos predomina la armonía y la calma, como en «Assez» (1966) y en otros la precisión científica; todo se calcula y se mide. Sus personajes son seres inmóviles que habitan en mundos blancos aparentemente estériles, como en «Imagination morte imaginez» (1965) y «Bing» (1966). Del «caos» verbal de la *Trilogía*, pasamos al orden y la exactitud rigurosa de «Têtes Mortes».

En 1971, Beckett vuelve a salir de la actitud minimalista de los 60 con *Le depeupleur*. Si el vacío y la inmovilidad amenazaban con invadir los textos precedentes, en esta novela se crea un mundo superpoblado y en movimiento constante. Doscientos cinco seres habitan en un cilindro, cerrado completamente al mundo exterior, buscando, cada uno a su modo, a su otro ser, al «ser perdido» (*The Lost Ones*, es su título en inglés): «un seul être vous manque et tout est dépeuplé^[67]».

La actividad del cilindro es enloquecedora y penosa, por el calor extremo que sus habitantes tienen que soportar y por el roce continuo de unos cuerpos contra otros en tan reducido espacio. Estos seres fracasan en su doble búsqueda, ya que ni encuentran a su ser perdido, ni tampoco la salida del cilindro, que sospechan que existe. La actividad humana siempre ha sido objeto de parodia en la obra beckettiana, y sus personajes más atractivos son generalmente los pasivos, los que no hacen nada: «Ubi nihil vales ibi nihil velis» (donde no puedas nada, no desees nada). Esta frase de Geulincx, que ya aparece en *Murphy*, es favorita de Beckett, tanto por su contenido como por su perfecta estructura.

El teatro de Beckett de los años 60, participa también del proceso experimental y minimalista que caracteriza a su narrativa, y, dentro de éste, *Happy Days (Los días felices)*, escrita a principios de los 60, es una notable excepción. Ésta será la última obra dramática beckettiana de una duración escénica «normal». *Play (Comedia)*, dura, aproximadamente, media hora; *Come and Go (Ir-y-venir)*, dura un cuarto de hora; y *Breath (Aliento)*, dura treinta segundos. *Breath* (1966) es una broma dramática escrita en una postal para la revista musical de Kenneth Tynan, *Oh Calcutta!*, que consiste en una inspiración y una expiración profunda, acompañadas de un aumento y disminución de la luz escénica. El proceso reduccionista no podía ir más lejos. Sin embargo, los espectadores/lectores de Beckett estamos acostumbrados

a las sorpresas. Si *Como es* era totalmente impredecible, después de los «Textos para nada», no menos lo fue *Not I (Yo no)*, estrenada en 1972, pieza teatral que sigue a *Aliento* y que es quizá la obra dramática más original de este autor. Beckett inicia su teatro de los años 70, reduciendo a la protagonista a una «boca ardiendo», suspendida, en un espacio escénico totalmente negro, a unos tres metros del suelo. Una figura gris encapuchada escucha, inmóvil, el torrente verbal de la protagonista.

Beckett concluye los años 70 con una novela no menos extraordinaria: *Company (Compañía)*, 1979, que marca un nuevo giro en su estilo narrativo, como se verá más adelante.

Beckett es un autor genuinamente experimental que no se repite formalmente nunca. Unas veces sus experiencias se desarrollan en el campo narrativo y otras en el dramático, y cada una de sus novelas, o piezas teatrales, presentan nuevas posibilidades y amplían el lenguaje de sus respectivos géneros. Los críticos que no ven más que repetición en Beckett es porque se centran sólo en su temática: la soledad, el sufrimiento, la brevedad de la vida humana, la imposibilidad de comunicarse, la degradación física, con el paso del tiempo... etc., temas que ciertamente están presentes en todas sus obras, pero tratados de maneras diversas en cada una de ellas. Afortunadamente —como apuntábamos al principio—, la crítica más reciente se centra más en el estudio del proceso creativo más en el *cómo* que en el *qué*. Las donaciones que ha hecho el autor de sus manuscritos a distintas instituciones y universidades, facilitan los estudios en este campo. Describiremos más adelante el largo y meticuloso proceso creativo que sigue Beckett para componer sus obras, al hablar de *Los días felices*.

El talento experimental de Beckett se refleja en todos los campos artísticos en los que ha trabajado. En sus obras radiofónicas *Words and Music (Palabras y música)*, 1962, y *Cascando* (1963), alterna con las posibilidades expresivas de voces/palabras y música, que no es mero acompañamiento, sino uno de los personajes principales.

En 1964, experimenta en el campo cinematográfico y viaja a Nueva York, para colaborar con su director americano Alan Schneider, en la creación de su única película, *Film*, con Buster Keaton como protagonista. En 1966 experimentará con la televisión, cámara móvil e imagen inmóvil en *Eh Joe*.

Los años sesenta son especialmente fructíferos dentro del campo dramático. Beckett comienza su carrera de director teatral Teatro Odeón de París, en 1966, con la puesta en escena de *Va et vient*. Fue también en esta época cuando comenzó el reconocimiento «oficial» de Beckett.

En 1961 comparte con Jorge Luis Borges el «Publishers' Prize», premio internacional otorgado por los editores. En 1961, obtiene el premio de la crítica en el Festival de Venecia por su película *Film*. El 23 de octubre de 1969, le conceden el premio Nobel de Literatura:

por una obra que dotando de nuevas formas a la novela y al teatro, adquiere su

grandeza en la destitución del hombre moderno^[68].

La recepción del Nobel podríamos calificarla de «beckettiana». Beckett, que sabía que estaba entre los favoritos, decidió ir a Túnez de vacaciones. Cuando su amigo Jérôme Lindon le comunicó por teléfono la concesión del premio, Beckett dijo que lo aceptaba con la condición de no tener que ir a Estocolmo a recogerlo. Lindon recogió el Nobel en su lugar y también tuvo que enfrentarse a la prensa, ya que una inundación, en el sur de Túnez, «protegió» a Beckett de la persecución periodística. La señora Beckett calificó el premio de «catástrofe», pensando seguramente, en el acoso que iba a suponer para su vida privada.

Con la concesión del Nobel, la crítica en torno a Beckett se disparó. Incluso críticos que se habían mostrado escépticos sobre la verdadera importancia de la obra beckettiana, alababan ahora su maestría formal, la pureza de su lenguaje y su «especial» sentido del humor. Sus admiradores seguían insistiendo en que Beckett es:

un escritor de una importancia y estatura clásicas cuyas piezas teatrales y novelas no pueden ser ignoradas por nadie a quien le importen estos géneros, o por quienes quieran entender lo que ha sucedido en nuestra civilización en los últimos treinta años^[69].

A muchos escritores la concesión del Nobel les anula, les hace cambiar de camino o, quizá, les hace anclarse en el tiempo, en el estilo de las obras que han merecido tal honor. Beckett ha seguido imperturbable su camino artístico como si nada hubiese sucedido. Quizá la única concesión —y esto como siempre por insistencia de sus amigos— fue el acceder a publicar, a principios de los años 70, obras escritas en los 40 y 50 que antes siempre se había negado a editar. Afortunadamente, salen a la luz *Primer amor*, *Mercier y Camier*, y los textos breves, que Beckett irónicamente titula «Foirades II y III», publicados en el número 2 de la revista *Minuit*, en 1973. Por lo que respecta a la prensa, Beckett, después del Nobel, ha seguido rechazado casi todas las entrevistas, igual que antes que le otorgaran dicho premio.

Desde su «encierro» creativo, a finales de los años 40, la vida de Beckett ha sido muy sencilla, dividiendo su tiempo entre París, donde generalmente ve a sus amigos, y a algunos estudiosos de su obra, y donde contesta su voluminosa correspondencia, y su casa de Ussy, donde generalmente se dedica a escribir y «a escuchar el silencio, para variar^[70]». El silencio de Beckett que está siempre poblado de palabras.

6. «Y la voz continúa...»

«Cuando sea viejo», dijo Beckett a Stanley Gontarski —director y crítico de su obra—, «mi trabajo será mí compañía», y *Compañía* es el título de su novela más autobiográfica. Todas las «escenas del pasado», como Beckett las llama, se corresponden con episodios de la vida del propio autor, pero que, al narrarlos, se convierten en pura ficción. El conflicto realidad/ficción es central en esta novela, cuyo protagonista niega que la vida que se cuenta sea la suya, aceptando únicamente las descripciones del presente:

Viste la luz primera en tal y tal día y ahora yaces tumbado de espaldas en la oscuridad.

Acepta estar tumbado ya que siente «el peso de sus huesos contra el suelo», pero la fecha de su nacimiento le parece pura ficción. Pasado y presente son sólo «historias» que el narrador se inventa para hacerse compañía. La voz narrativa habla ahora en segunda persona y se dirige a un ser mudo e inmóvil, recordándole su pasado y describiéndole minuciosamente su situación presente. El humor casi desaparecido de la narrativa de los años 60 vuelve a aparecer en esta novela, utilizando la parodia como recurso. El narrador se denomina «the crawling creator» (el creador a gatas), piensa mejorar al oyente —el ser inmóvil que yace en la oscuridad— dotándole con «un intento de reflexión... de habla... todo ello, claro está, sin pérdida de carácter». Quiere obsequiar a su criatura con «una mosca viva que le confunda con un muerto» y dotarle de «cierta actividad mental...» «cuanto menor mejor. Hasta cierto punto^[71]», La parodia se convierte, frecuentemente, en auto-parodia en los textos beckettianos.

La dicotomía entre voz incesante e imagen muda se encarna en escena en *That Time (Aquella vez)*, obra dramática de 1976, que incide de nuevo, ahora dramáticamente, en el conflicto pasado/presente aunque creemos que de manera menos efectiva que en la novela *Compañía*, que Beckett escribiría tres años más tarde.

Además de las dos obras mencionadas, *Not I* (1972) y *That Time* (1976), *Footfalls (Pasos)* (1976) compone la trilogía dramática de Beckett, en los años 70. Estas tres piezas, junto con las obras para televisión *Ghost Trio (Trío de espectros)* y *...but the clouds... (... sino las nubes...)*, ambas de 1977, son un perfecto ejemplo de la última estética teatral beckettiana de imágenes y voces en la penumbra —a veces, como en *Not 1*, casi en una total oscuridad escénica, con un débil rayo de luz dando vida a una protagonista en forma de boca en movimiento incesante:

Todo el cuerpo como desaparecido... sólo la boca... labios... mejillas... mandíbulas ¿qué?... ¿la lengua?... si... labios... mejillas... mandíbulas... lengua... sin parar un minuto... boca ardiendo... torrente de palabras^[72]...

Las dos últimas frases de la cita precedente nos dan la imagen central de la obra, que como su autor pretendía, afecta a los nervios del espectador, más que a su intelecto^[73]. El torrente verbal que es el texto ha de ser interpretado muy rápidamente y sin pausa alguna, por lo que supone un reto para cualquier actriz —aunque la pieza dura apenas un cuarto de hora—. Actrices tan extraordinarias como Jessica Tandy, Billie Whitelaw o Madeleine Renaud, que han interpretado la pieza, coinciden en señalar que este papel ha sido uno de los más difíciles de su vida. *Not 1* es sin duda:

una pequeña obra maestra que lleva a este maravilloso escritor un poco más cerca de su objetivo de destilar su visión de la esencia humana en una gota pura de arte dramático^[74].

Su teatro de los años 80 continuará este proceso, no tanto de reducción, o de empobrecimiento —como tantas veces se ha repetido—, sino más bien de concentración, depuración y profundización en lo esencial, para así conseguir unas imágenes escénicas que perduran en la mente aun cuando hayamos olvidado los textos que la acompañan. En *A Piece of Monologue (Solo)*, 1980, una figura espectral masculina, que nos recuerda a May, en *Pasos* —aunque en *Solo* el protagonista está totalmente inmóvil—, nos habla de lo que ha sido su vida hasta «esta noche», el momento que contemplamos en la escena. Con su característica maestría narrativa y economía de recursos, Beckett resume la vida del personaje en unas pocas líneas:

El nacimiento fue su muerte. Ceño fruncido desde entonces... Mamando el primer fiasco. Con los primeros pasos. De la mamá a la tata y vuelta. Toda la vida. De acá para allá. Por eso ceño fruncido siempre. De funeral en funeral. Hasta hoy. Esta noche^[75].

Beckett trata el problema de la creatividad, «la obligación» que el escritor tiene de decir y la imposibilidad de decir lo que desea, —al menos satisfactoriamente— en muchas de sus obras y, casi siempre, de un modo irónico, como lo hace en *Ohio Impromptu* (1981). En esta pieza la figura del escritor se desdobra en dos, un personaje creativo, el «Lector», y otro espectador, el «Oyente», pero que interviene en el proceso creativo mediante interrupciones al Lector con un ligero movimiento de su mano derecha y así va creando pausas y dando forma al relato de éste. Pausas y silencios son esenciales en el teatro de Beckett, no solo crean ritmo, sino también dan sentido a las palabras. Como los «impromptus» de Molière, Giraudoux o Ionesco, el de Beckett es un ejercicio de autorreflexión sobre el acto creativo, e incluye también en su título el nombre del lugar donde la pieza fue estrenada. En este caso un Simposio sobre la obra de este autor celebrado en la Universidad de Ohio. El *Impromptu de Ohio* es también un cuento intensamente lírico de amor y separación.

Se puede, sin lugar a dudas, afirmar que todo el teatro de Beckett es poético, pero *Rockaby (Nana)* es la primera obra dramática de este autor escrita en verso. Se estrenó el 8 de abril de 1981, en los Estados Unidos, también en un homenaje al autor en el Centro de Investigación Teatral de Buffalo. La actriz inglesa Billie Whitelaw interpretó a la protagonista, una mujer envejecida prematuramente y toda enlutada, meciéndose casi constantemente en una mecedora al ritmo de una voz que, según señala el texto, es «su propia voz grabada». Se sustituye así al bebé de las «nanas» por una anciana que parece estar resignada esperando la muerte o quizá simplemente el sueño.

En *Nana* ya no hay un furioso torrente verbal como en *Yo no*, la voz de la protagonista es dulce y serena como en una canción de cuna:

. que al fin
el día
al fin
de un largo día
do ella dijo
nisma
én sino
de acabar
de acabar^[76]

Como Beckett siempre es imprevisible, después de tantos monólogos o falsos diálogos y de haber hecho desaparecer de la escena, casi por completo, el cuerpo de sus actores devorado por la oscuridad circundante, en sus dos últimas obras escénicas, *Catastrophe* (1982) y *What Where (Qué dónde)*, 1983, sus personajes vuelven a la luz, se mueven en escena y el diálogo aparece de nuevo. Reaparece también el humor verbal, ausente en parte de sus piezas de los 70, sustituido por un humor más bien situacional. En *Catástrofe*, dedicada al disidente checo Vaclav Havel, se sugiere —entre otras torturas— amordazar al protagonista, un ser mudo e inmóvil, para estar seguros de que no dirá «ni pío». La dominación y el sometimiento son temas centrales de esta obra.

Como la pieza precedente, *Qué dónde* trata también el tema de la tiranía —tema por otro lado presente en toda la obra de Beckett desde la creación de Pozzo y Lucky en *Esperando a Godot*—. Cuando no son las personas es la naturaleza, el intenso calor en *Los días felices*, la luz en *Comedia*, o los objetos, como el arpón en *Acto sin palabras*, las fuentes de tortura. En *Qué dónde* cuatro personajes aparecen y desaparecen de escena, siguiendo una serie de movimientos prefijados, que nos recuerdan el obsesivo ballet de la obra para televisión *Quad* (1982). Se suceden una serie de interrogatorios de marcado carácter policial, donde se pregunta por el *qué* y

el *dónde* de algún suceso:

- . ¿Le diste una paliza?
 - . Sí.
 - . ¿Y no lo dijo?
 - . No.
 - . ¿Lloró?
 - . Sí.
 - . ¿Gritó?
 - . Si.
 - . ¿Suplicó piedad?
 - . Sí.
 - . ¿Pero no lo dijo?
 - . No.
 - . ¿Entonces por qué paraste?
 - . Se desmayó.
 - . ¿Y no le reanimaste?
 - . Lo intenté.
 - . ¿Y bien?
 - . No pude^[77].
- sa.]

Bam piensa que Bom le miente y llama a un tercer personaje, Bim, para que, a su vez, interroge a Bom. El cuarto personaje se llama Bem y el quinto es un megáfono, identificado en el texto como la voz de Bam, una especie de «gran inquisidor». Aunque no se sabe muy bien cuál es el secreto que, mediante tortura, se pretende arrancar, lo interesante es la manera distinta con que Beckett aborda un tema ya tratado anteriormente. A *Catástrofe* y *Qué dónde* se les ha denominado el «teatro político» de Beckett, pero las connotaciones políticas que indudablemente tienen ambas obras, no agotan en modo alguno su significado. Más en línea con la temática de este autor, creemos que se pueden interpretar como nuevas metáforas sobre el proceso creativo que muestran el autoritarismo, la tiranía que el autor ejerce sobre sus propias creaciones, a las que «tortura» y manipula hasta conseguir las imágenes y las palabras deseadas. Dentro del último teatro de Beckett, estas dos últimas piezas son extrañas por su aparente «realismo» situacional. Este cambio puede parecer un retroceso, desde el punto de vista estético. Sin embargo, no hay que olvidar que *Catástrofe* es un ensayo del último acto de una obra, como el propio texto indica, Beckett nos hace así una vez más partícipes del proceso creativo. La imagen final que se consigue en esta pieza, una cara iluminada en un espacio escénico en oscuridad total, encaja perfectamente dentro de la última estética del claro/oscuro beckettiana.

Igualmente, forma parte de este mismo estilo dramático, la versión que el autor hizo de, *Qué dónde*, para la televisión alemana, *Was Wo* (Stuttgart, 1985). En esta versión, Beckett suprimió «todo menos las caras» de los personajes que aparecen y desaparecen en una pantalla totalmente negra^[78]. Beckett piensa ahora que esta pieza «funciona mejor» en televisión. No cabe duda que en la pequeña pantalla *Qué dónde* resulta efectiva dramáticamente y más cómica y los rápidos cambios de imágenes producen la impresión de un «teatro de guiñol». Esta es la última creación escénica de Beckett, hasta el momento, y, en su versión televisiva, resume perfectamente la estética del claro/oscuro típica de su último teatro. La poética de voces musicales e imágenes fugaces pintadas por la luz en unos espacios escénicos casi vacíos. *Qué dónde* es la muestra final del proceso de simplificación, depuración y experimentación con el lenguaje escénico iniciado por Beckett hace más de treinta años con *Esperando a Godot*.

Las voces de Beckett, en sus últimos textos narrativos tienen también un timbre cada vez más sereno, más lírico. Oímos una voz femenina en *Mal vu mal dit* (1981) y voces masculinas en *Worstward Ho* (1983) y *Stirrings Still* —su último texto, escrito en 1987 y publicado recientemente^[79].

Con más o menos palabras, pero con un lenguaje intensamente poético, Beckett continúa su «ontoespeleología» particular, como él la denomina, su investigación, puramente literaria, sobre el origen del ser. Convencido de que

El ser tiene una forma. Alguien la encontrará algún día. Quizá yo no, pero alguien lo hará. Es una forma que ha sido abandonada, pasada por alto, poniendo un sustituto en su lugar^[80].

En sus esfuerzos por «dar forma al ser» por medio de la palabra, de la imagen, Beckett frecuentemente ha intuido que la raíz del ser quizá esté en el silencio —que es la esencia del universo— y, por tanto, las palabras no serían más que «manchas sobre el silencio» —utilizando una expresión del propio autor—. La tentación del silencio está siempre latente en toda la obra de Beckett, pero la voz no cesa y, por tanto, tampoco «la obligación» de decir, de narrar. Las imágenes siguen apareciendo en la mente del dramaturgo y, en consecuencia, deben de encarnarse en la escena. Su última obra, *Stirrings Still* (*Movimientos aún* o, quizá, *Susurros todavía*), nos presenta los deseos de su protagonista de acabar todo de una vez «y no moverse más» —(and stir no more)— y al mismo tiempo su temor de que esto suceda:

Head on hands half hoping when he disappeared again that he would not reappear again and half fearing that he would not.

(La cabeza sobre las manos medio esperando cuando volvió a desaparecer que no volviera a reaparecer y medio temiendo que no lo hiciera).

Según John Calder, esta última obra es, sin duda, autobiográfica y presenta los sentimientos conflictivos de Beckett entre continuar aún, o, por el contrario, «stir no more», no moverse, o no susurrar más. Estos textos, dice Calder, «son una metáfora sobre la frustración artística y el deseo de encontrar, finalmente, la paz^[81]». Sin embargo, estos deseos de acabar de una vez, de no seguir adelante, no son nuevos en la obra beckettiana. El final de *El innombrable* es un buen ejemplo de la tensión entre el *no poder* continuar y el *tener* que continuar, quizá hasta encontrar: «the missing word» (la palabra que falta) como el narrador de *Stirrings Still* sugiere. Toda la escritura beckettiana es autorreferencial y su última obra está llena de ecos de otros textos anteriores. Obras como *Mal vu mal dit*, o *Worstward Ho*, son difícilmente comprensibles aisladas del resto de la obra beckettiana. En *Stirrings Still*, como en el *Impromptu de Ohio* hay un «doppel-gänger», que en vez de permanecer sentado en la mesa haciendo compañía a su doble, en este último texto se levanta y se va para luego ir apareciendo en sitios diferentes. Pasea «de una pared a otra en la oscuridad», como May en *Pasos*. Como Winnie, razona con sus «restos de razón» y «oye gritos en su cabeza como siempre». Habla del ruido, «hubbub», de su mente y dice que intenta vaciarla «hasta que no le quede nada en lo más profundo» y todo acabe:

and grief and self so-called.

ll to end.

empo y el sufrimiento y el así-llamado ser.

cabar con todo.)

Estas son las últimas palabras —hasta ahora— de la voz de Beckett. Una voz y una palabra que tan indeleblemente han «manchado el silencio».

II. «LOS DÍAS FELICES» EN EL TEATRO DE BECKETT

Cuando vemos por primera vez un nuevo estilo de pintura o escuchamos una nueva clase de música, nos damos cuenta de que tenemos que hacer un reajuste en nosotros mismos y en nuestra actitud, si queremos sacar el mejor provecho de estas experiencias nuevas. Lo mismo sucede con las obras de teatro de Samuel Beckett (George Devine)^[82].

En la primera parte de esta introducción, se ha tratado de presentar la vida y la obra de Samuel Beckett de una manera cronológica, para que el lector pueda darse cuenta de la variedad y riqueza de la producción artística de este autor, y de su total dedicación a su arte. Beckett sobresale, especialmente, en el campo dramático por haber limpiado la escena de todos los elementos superfluos y haber creado así un lenguaje escénico de una intensidad poética sorprendente. Se ha insistido, también en la cualidad oral de su lenguaje, esto hace que muchas de sus obras narrativas se trasladen a la escena de un modo natural^[83], Beckett triunfó allí donde Joyce había fracasado, en el teatro.

No cabe argumentar aquí, pues sería absurdo, si Beckett es un dramaturgo que escribe novelas o un novelista que escribe teatro, pero si hay que reconocer que fue *Esperando a Godot* y no *Molloy* la pieza que le ha dado mayor universalidad, y, es más conocido como dramaturgo que como novelista. Creemos que Beckett es, ante todo, un gran poeta dramático, que escribe textos narrativos, poemas o piezas teatrales, alternativamente, según su inspiración, trabajo o deseo le lleven a uno u otro género. Las obras de Beckett, a partir de los años 70, encajan difícilmente dentro de las calificaciones convencionales de narrativa y/o teatro, por eso la crítica moderna al referirse a ellas habla simplemente de *textos*.

El teatro sacó a Beckett «a la luz» en más de un sentido. Desde 1966, su actividad como director de escena de sus propias obras, le ha hecho viajar frecuentemente entre Berlín, Londres y París. Se conoce con bastante detalle cómo aborda su trabajo como dramaturgo y director de escena —al leer sus meticulosos cuadernos de dirección^[84]—. También sabemos algunas de las razones que le impulsaron a escribir piezas teatrales:

El teatro es para mí una relajación de mi trabajo en la novela. Uno tiene un espacio definido y gente en ese espacio. Eso es relajante.

(Beckett a Michael Haerdter, dirigiendo *Endspiel* en Berlín, 1967.)

Cuando trabajaba en *Watt*, sentí la necesidad de crear para un espacio más pequeño, uno en el que yo pudiera controlar la situación y los movimientos de la gente, y sobre todo una clase especial de luz. Escribí *Esperando Godot*.

(Beckett a Rosette Lamont, París, 1983)^[85]

En otras ocasiones Beckett ha especificado, todavía más, cómo se enfrenta a su trabajo como dramaturgo:

Cuando escribo una obra de teatro me pongo dentro de los personajes, soy también el autor de las palabras y los espectadores visualizando lo que sucede en la escena^[86].

Directores de escena, actores y escenógrafos, que han trabajado con Beckett, coinciden en señalar su perfeccionismo y meticulosidad como director de escena y su sentido de la precisión y del ritmo escénicos. Aborda sus propios textos como si estuvieran escritos por otro y no duda en hacer cambios en las piezas, si con éstos consigue facilitar el trabajo de los actores o subrayar algún efecto dramático. La puesta en escena, el espacio dramático, ya está escrito en sus propios textos, y especialmente detallado en sus últimas piezas.

Las acotaciones escénicas en las obras de Beckett son parte *integral* de éstas, y no se pueden tomar como meras sugerencias para el director de escena —la obra que aquí nos ocupa es un buen ejemplo de esto—. Si suprimiéramos o cambiáramos las acotaciones escénicas de *Los días felices*, tendríamos otra obra totalmente distinta. Al leer el texto tampoco podemos prescindir de las acotaciones, que nos indican lo que Winnie hace, pues sus gestos son tan importantes como sus palabras.

1. Antes de «Los días felices»

Antes de *Los días felices* además de la obra inédita *Eleuthéria*, Beckett escribió tres piezas de teatro: *Esperando a Godot*, *Final de partida* y *La última cinta*; dos pantomimas: *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II*, y dos obras radiofónicas: *Todos los que caen* y *Cenizas*. Ninguna de estas piezas podía predecir la obra que nos ocupa y, sin embargo, ésta conserva rasgos de todas ellas. Winnie es optimista y racionalista como Didi, autoritaria y creativa como Hamm, vulgar a veces y, otras, lírica como Maddy Rooney y, como Krapp, quiere rescatar momentos de felicidad de los recuerdos del pasado, especialmente de los momentos sentimentales. Sin embargo, Winnie es única y *Los días felices* una obra diferente a cuanto Beckett había escrito antes o iba a escribir después, como luego veremos.

Liberar al teatro de todo lo que no es esencial, parece ser la tarea que Beckett se propone como dramaturgo, y cada una de sus piezas muestra, de un modo diferente, este camino hacia las raíces del arte dramático. En *Eleuthéria* (*Libertad*, en griego),

Beckett parodia todas las convenciones teatrales precedentes y las rechaza como en un acto de exorcismo. Victor, el protagonista, se oculta a veces debajo de la cama «comme du temps de Molière» y su padre escribe, como Alfred Jarry, sobre el género «merdre». Siguiendo el estilo del Teatro de la Crueldad, de Artaud, se introduce un verdugo chino en escena para torturar al protagonista, y Victor, al estilo de los personajes del *Purgatorio* de Yeats, da vueltas y vueltas «como un ánima en pena». Hay, además, parodias y alusiones a Sófocles, Shakespeare, Molière, Corneille, Shaw, Zola, Ibsen, Hauptmann, Pirandello y a movimientos literarios, como el simbolismo, el surrealismo y el realismo socialista, mencionando sólo los más evidentes^[87]. De esta pieza primera, que Beckett se ha negado a estrenar, conservará las técnicas de la comedia grotesca y del «vaudeville», que utilizará magistralmente en sus obras posteriores. Del «barroquismo» de *Eleuthéria*, que nos recuerda a *Murphy*, pasamos al «clasicismo» de *Esperando a Godot*, que inicia el estilo depurado y poético de su teatro posterior.

Los espacios dramáticos creados por Beckett son, en general, espacios abiertos indefinidos, como el de *Godot*, *Los días felices*, o las pantomimas; o bien, habitaciones claustrofóbicas como las de *Final de partida* o *La última cinta*. De la luz crepuscular de *Esperando a Godot*, pasamos al gris o «negro claro» según Clov de *Final de partida* y al blanco y negro de *La última cinta*, que preconiza ya el teatro de luces y sombras posterior, pero ninguna de estas dos obras predice la luz radiante ni el colorido de *Los días felices*. El papel de la luz escénica es crucial en el teatro de Beckett —y es quizá, un reflejo anímico de sus personajes—. La característica entropía escénica beckettiana se inicia ya en los años 40 y 50. *Final de partida* tiene cuatro personajes, pero sólo uno puede moverse y con dificultad. *La última cinta* tendrá ya un sólo protagonista, aunque su voz grabada jugará, como hemos dicho, un papel de segundo personaje. Los objetos, botas, sombreros, escaleras, maletas, etc., que juegan un papel fundamental en sus primeras piezas, irán también desapareciendo de la escena, o minimizando su importancia aunque juegan todavía un papel esencial en *Happy Days*. Las relaciones humanas también se van a reducir. Si *Esperando a Godot* y *Final de partida* muestran —entre otras cosas— la difícil convivencia entre los seres humanos, *La última cinta* y *Cenizas* presentan la problemática relación con nosotros mismos y los esfuerzos que hacemos para poblar nuestra soledad —aunque sólo sea, con nuestra propia voz—. Inventar voces, o crear personajes, para no estar solo, es un tema central en toda la obra de Beckett.

Winnie es la primera protagonista femenina en el teatro de Beckett —precedida por Maddy, en la obra de radio *Todos los que caen*, y como ésta, una habladora impenitente y la única que vive en un mundo en color—. La oscuridad que amenazaba invadir la escena después de *La última cinta*, se convierte en luz radiante en *Los días felices*. Nos ocuparemos a continuación de cómo creó Beckett esta pieza extraña y extraordinaria.

2. «Los días felices»: proceso creativo

En 1960, Beckett comenzó a escribir un monólogo femenino que tituló: «[X] Female Solo». Este «solo» comienza con una descripción de la estenografía de la pieza y termina con las palabras de Winnie: «leves jaquecas de vez en cuando^[88]». A este monólogo preliminar de veinte páginas, le siguen siete manuscritos, tres ológrafos y cuatro mecanografiados, que nos muestran claramente el minucioso proceso creativo beckettiano. Un proceso que se caracteriza por la simplificación, precisión y concentración. Beckett siempre ha estado interesado en el proceso creativo. En su ensayo *Proust*, dice que la obra de arte «ni se crea, ni se elige», sino que «pre-existe» en el artista, y lo único que éste tiene que hacer es descubrirla, desenterrarla, excavarla. Hace, también en este ensayo, una distinción, que consideramos importante, entre el artista y el escritor:

El artista ha conseguido el texto: el artesano lo traduce. El deber y el trabajo del escritor (no del artista, del escritor) son los de un traductor^[89].

Esta dualidad que se da en todo creador, a la vez artista y artesano, se observa especialmente en Beckett. Desde la idea, o imagen inicial, de una obra hasta su culminación, sigue un laborioso proceso de auto-traducción, como lo demuestran los manuscritos de sus obras.

Beckett concibió *Los días felices* como una obra en un sólo acto. Hasta la cuarta versión no se esboza el acto segundo, que aparecerá ya siempre en versiones sucesivas. Los problemas de estructura le preocupan especialmente a Beckett, que desea siempre encontrar un equilibrio, o armonía, entre lo que dice y cómo lo dice. *Final de partida* comenzó siendo una obra en dos actos y sólo en sus últimas versiones aparece con un acto único.

En los primeros manuscritos de sus obras hay, frecuentemente, muchos detalles «realistas», explicaciones y conexiones, que posteriormente van a ir desapareciendo. A este primer paso en el proceso creativo, Beckett lo ha denominado: «la creación de ausencias». En los primeros manuscritos de *Esperando a Godot*, por ejemplo, se puede ver que Godot había citado *por escrito* a Didi y Gogo. Didi sacaba un papel del bolsillo y leía la cita. Como precisa el profesor Duckworth: «Para que Godot hubiera escrito las palabras [del mensaje], tenía que tener una existencia física real; esta consecuencia obvia fue lo que hizo que se omitiera el papel escrito^[90]». En la versión final, la existencia de Godot es dudosa y la cita de éste con los protagonistas un tanto ambigua. Un segundo paso en el proceso creativo es destruir los sistemas de causalidad y cronología sustituyéndolos por otra clase de ordenamientos internos, tomados generalmente del lenguaje musical.

En los primeros manuscritos de *Los días felices*, el mundo en el que viven los

protagonistas parece haberse vuelto loco. Willie, que en un principio se llamaba 'B' y luego Edward, lee en el periódico: «Proyectil cae sobre Pomona, siete mil desaparecidos... Proyectil sobre 'Man', sólo se salva la señora de la limpieza de los retretes públicos... Proyectil aberrante cae sobre Irlanda, ochenta y tres sacerdotes sobreviven», (T.S. I —primer manuscrito— pág. 4). Como es típico en Beckett, lo irreverente se mezcla con lo serio, lo trágico con lo cómico. La ironía continúa cuando en este mundo, al parecer devastado por la guerra, se ofrecen: «oportunidades para joven espabilado». Esta fue, sin embargo, la única línea que llegó hasta la versión final de la obra. Por el procedimiento de la «creación de ausencias», escenas en un principio realistas, se transforman en otras más ambiguas, más poéticas. También se desechan en la versión final las referencias a los bombardeos, y por lo tanto a la guerra; Beckett va descartando lo anecdótico y lo particular, para llegar a lo esencial, lo universal.

Otros cambios importantes que se descubren estudiando el proceso de creación son los que se refieren a los personajes. El papel de Willie, por ejemplo, se reduce en versiones sucesivas. En las primeras versiones estaba más visible en escena aunque siempre de espaldas al público y contestaba frecuentemente a Winnie^[91]. Hay también muchos cortes que afectan a la protagonista. Se eliminan la mayor parte de las connotaciones sexuales en las historias del Dr. Johnson: «bastante viejo como para ser mi padre... le gustaba meter su lengua en mi boca»; y del Reverendísimo Charlie Hunter: «ascendido recientemente» (not long ago elevated), con Winnie sentada sobre sus rodillas^[92]. A pesar de éstos y de otros cortes similares, el tono cómico del primer acto se mantiene en la versión final.

La última escena de la obra sufre también diversas variaciones encaminadas siempre a acentuar la nota de ambigüedad final. Seguimos las modificaciones de una frase de Winnie en versiones sucesivas:

1. Ella: vienes por el revólver, querido, o por mí.
2. ¿Buscas un beso o a Browning?
3. ¿Vienes por mí, Willie... o es por otra cosa? (Pausa)... ¿Vienes por un beso, Willie... o por otra cosa?

La repetición de la frase «o por otra cosa», es más efectiva, desde el punto de vista dramático, que el mencionar abiertamente el revólver, o su marca, Browning.

Estas breves anotaciones sobre el proceso creativo de *Los días felices*, evidencian la aversión que tiene Beckett por toda clase de explicitaciones realistas. «La manía de explicitar», o el «poner puntos hasta matar las íes» —como dice un personaje de una de sus últimas piezas, *Catástrofe*—. La depuración del lenguaje y la simplificación de las imágenes en la creación de *Los días felices*, logran un mayor impacto dramático en la versión final de la obra.

Happy Days se estrenó en el Cherry Lane Theatre de Nueva York el 17 de septiembre de 1961, dirigida por Alan Schneider. Ruth White fue la primera Winnie, y John C. Becher, Willie. Ésta es una de las piezas de Beckett que se reponen con más frecuencia. El propio autor la ha dirigido en dos ocasiones, la primera en 1971 en el teatro Schiller de Berlín, y en 1979 en el teatro Royal Court de Londres, con su actriz favorita, Billie Whitelaw, como protagonista. Otros montajes extraordinarios han sido el estreno francés, *Oh les beaux jours*, París, 1963, con Madeleine Renaud y Jean-Louis Barrault como protagonistas, dirigidos por Roger Blin; y el montaje de Peter Hall, en 1975, para el Teatro Nacional, en Londres, con Peggy Ashcroft como Winnie.

En España, la obra se estrenó dentro de un festival de teatro en Madrid, en 1963, en el Teatro María Guerrero, y «oficialmente» el 14 de mayo de 1964 en el Teatro Valle Inclán, con Maruchi Fresno como Winnie, dirigida por Trino Martínez Trives —introducción del teatro de vanguardia en España en los años 70. Más adelante hablaremos de otros montajes en España y de la recepción crítica de la obra.

3. Espacio escénico y personajes

La imagen visual que aparece, al levantarse el telón en *Los días felices*, no puede ser más impresionante. Enterrada hasta la cintura, en un montículo calcinado y reseco, vemos a una mujer durmiendo, con la cabeza apoyada sobre los brazos. Lo más sorprendente es que cuando el sonido estridente de un timbre la despierta, esta mujer comienza a actuar como si su situación fuese totalmente normal, llama a su día «divino» y se entrega a las rutinas cotidianas de rezar, limpiarse los dientes, o limarse las uñas con verdadera devoción. ¿Por qué está Winnie enterrada hasta la cintura? Nunca lo sabremos, como nunca conoceremos las promesas de Godot, o por qué el mundo exterior en *Final de partida* es gris. Beckett simplemente presenta unas metáforas escénicas, y cada uno de los espectadores ha de hacer el esfuerzo interpretativo.

Los colores de este espacio escénico son diferentes gamas de naranja y amarillo, tanto el montículo como el cielo, han de ser un eco de estos colores, para conseguir la imagen del «horno de luz infernal» al que la protagonista alude. El intenso calor y el sonido del timbre, son los principales elementos de tortura para Winnie, que no se explica cómo no se ha «derretido», o convertido en «negras cenizas». Sin embargo, la imagen infernal que propone Beckett no tiene ninguna simbología especial. Winnie no está en una especie de infierno de Dante —o de Milton— como algún crítico ha sugerido, simplemente *está ahí* atrapada por la tierra en un mundo cruel, aparentemente vacío y estéril.

En el teatro de Beckett no se puede hablar de escenografía en el sentido

convencional, ya que todos y cada uno de los elementos físicos que componen el espacio escénico son esenciales para crear una metáfora escénica específica. (Beckett no ha reconocido como suyas obras que se han montado ignorando sus direcciones escénicas). El montículo de Winnie es una extensión del personaje, una especie de falda que la arropa, o un túmulo mortuario en el que se hunde. El paso del tiempo nos va enterrando a todos, y la imagen de los días y las horas apilándose a nuestro alrededor está ya claramente descrita en *El innombrable*:

... podemos preguntarnos, de pasada, por qué no pasa el tiempo, no pasa, de uno, por qué se apila a todo tu alrededor instante a instante, por todos los lados, cada vez más hondo, cada vez más espeso, tu tiempo, el tiempo de otros, el tiempo que los antiguos muertos y de los muertos aún no nacidos, por qué te entierra grano a grano ni muerto ni vivo, sin recordar nada, esperar nada, conocer nada, sin historia ni proyectos, enterrado bajo los segundos... (*The Unnamable*, pág. 393).

Winnie, como *El innombrable*, parece estar también enterrada bajo los segundos en esta «colina imposible del tiempo», de aquel viejo griego que menciona Clov en *Final de partida*. El viejo griego es Zenón de Elea y la colina de granos de mijo es una de sus paradojas más conocidas. Sí dividimos en dos una colina de granos de mijo y luego queremos volver a rehacerla añadiendo a una de las dos mitades a la otra, por el procedimiento de añadir primero la mitad, luego la mitad de la mitad restante, luego la mitad de ésta y así sucesivamente..., según Zenón, nunca podríamos completar la primera colina en un tiempo finito, ya que las mitades que se añadieran serían cada vez más pequeñas. (Una paradoja similar es la de Aquiles y la tortuga). Tom Stoppard parodia esta filosofía, en *Jumpers*, argumentando que si una flecha lanzada a un objetivo tiene que recorrer la mitad del camino, luego la mitad de la mitad... etc., nunca llegaría a su objetivo en un tiempo finito, y lógicamente el protagonista concluye, que por lo tanto: «San Sebastián murió de un susto» —la influencia de la ironía beckettiana en Stoppard es incuestionable—. Zenón utilizaba estas paradojas para mostrar la discontinuidad entre los movimientos en el espacio y en el tiempo, por un lado, y la realidad, por otro, «ya que la esencia de la realidad es infinita^[93]». Los seres humanos actuamos en un tiempo finito y nunca podremos llegar a la esencia de lo real que es infinita, por esto nuestros actos son inútiles según esta filosofía. Los personajes de Beckett, como Sísifo, repiten continuamente acciones insignificantes que no les llevan a ninguna parte, por eso son especialistas en el arte del fracaso. Winnie no convence al espectador de que sus días son felices, aunque no cesa de repetirlo durante toda la obra. La cruel imagen escénica que vemos contradice continuamente sus palabras.

Dirigiendo la obra en Berlín (1971), Beckett modificó ligeramente el espacio escénico situando a Winnie ligeramente a la derecha de la escena y «no exactamente

en el centro», como señalan las acotaciones escénicas. La intención del autor es dar así más importancia a Willie, concediéndole un mayor espacio para «moverse» — aunque los espectadores no le vean la mayor parte del tiempo.

Winnie y Willie son la pareja que habita este inhóspito desierto. Su relación es, como las de casi todas las parejas beckettianas, una de amor/odio, o de «ni contigo ni sin ti» Winnie despierta a su marido, golpeándole con la sombrilla, ya que necesita a alguien que la escuche. «Esse est percipi», el famoso dictum de Berkeley, que Beckett desarrollará dos años más tarde en *Film* (1963). Si para existir necesitamos ser percibidos por alguien, la existencia de Winnie está garantizada por la presencia de Willie.

Winnie es una señora de la clase media —collar de perlas incluido— cuyo atractivo físico está deteriorándose. El tema del deterioro físico y mental es central en esta pieza, personajes y objetos tienen un aspecto «desgastado», están «acabándose», como frecuentemente repite Winnie, refiriéndose a diversos objetos de su bolsa. El lenguaje de la protagonista —rico en matices y cambios de estilo— refleja especialmente su pérdida de memoria. Se autocorrigue constantemente, utiliza frases extrañas como «el estilo antiguo» o «abundantes mercedes» y comete bastantes errores gramaticales. El don especial de Winnie, y que la hace única entre los personajes de Beckett, en su continuo recurso a citas literarias, a los «versos maravillosos» —bagaje intelectual de sus años escolares— que ella cita fragmentariamente. Estos «versos» son de grandes, poetas como Milton, Shakespeare o Yeats; o de poetas mediocres, casi desconocidos, como Herrick o Wolfe^[94]; como dice el profesor Gontarski en su estudio de los manuscritos de esta obra:

la composición de *Los días felices* revela el continuo interés en «una nueva realidad mitológica» compuesta de fragmentos o en decadencia. Esta realidad mítica no se construye alegóricamente, sino que vemos el panorama del pensamiento occidental en fragmentos desgastados como un «collage» de objetos perdidos^[95].

Las ideas de los poetas que cita Winnie aparecen distorsionadas al presentarse en fragmentos erróneamente recordados. El propio título de la obra en francés: *Oh, les beaux jours* es una de estas citas erróneas del poema de Verlaine: *Colloque sentimental*^[96].

es beaux jours de bonheur indecible,
ous joignons nos bouches! –C'est possible.

El título inglés alude a la canción popular «Happy Days are Here Again».

Además de las citas, Winnie tiene sus recuerdos para llenar las horas «entre el timbre de despertar» y «el timbre de dormir». A este espacio de tiempo lo llama «días» utilizando una palabra del «estilo antiguo», a falta de otra más adecuada. La mayor parte de sus recuerdos son sentimentales: su primer beso «con un tal Johnson», o la última copa «cuando todos los invitados se habían ido...». Otros expresan sus temores, como la historia de Mildred, o la preocupación por el deterioro de su atractivo físico: «fui hermosa en otro tiempo, Willie». No obstante, su continuo torrente verbal la hace invulnerable a todo sufrimiento.

Quisiera no saber lo que dijese, nada decir, hablar, hablar tan sólo; – con palabras vacías de sentido – vaciar el alma – ¿Qué importa el sentido de las cosas si su música oís, y entre los labios – os brotan las palabras como flores – limpias de fruto^[97]?

De este «hablar por hablar», que alababa Unamuno, Winnie es una auténtica maestra —igual que otros personajes de Beckett.

Dirigiendo la obra en Berlín, Beckett comentó que Willie era como «una tortuga muy de la tierra». Sale y entra a gatas en su casa/agujero tras el montículo de Winnie. Se suena la nariz estrepitosamente, examina obsesivamente la postal pornográfica y casi todos sus comentarios, al igual que sus risas, reflejan sus preocupaciones sexuales. Esto forma parte de la ironía situacional de la pieza, ya que está totalmente separado de su esposa y su deterioro pone de manifiesto «la futilidad de los apetitos físicos a los que se aferra^[98]». Willie es la «fiera salvaje», de quien Winnie se ríe, y sus necesidades son elementales. Su sorprendente aparición al final de la pieza y su exclamación «Win», consiguen animar a Winnie y hacerla cantar, cosa que había estado deseando hacer toda la obra y no había podido: «porque el canto sale del alma» y uno no puede «cantar así como así... por agradar a otro», como la propia protagonista explica.

Beckett ha comparado a Winnie con «un pájaro» que desea «flotar hacía el azul», por eso su situación es más cruel. Prisionera de la tierra, Winnie desea ser, como Ariel, un espíritu del aire, pero su situación muestra el abismo existente entre los deseos de la mente y las posibilidades del cuerpo —otra muestra del dualismo cartesiano recurrente, como señalamos antes, en toda la obra beckettiana—. Beckett comentó a la actriz alemana Eva Katharina Schultz que:

el destino de Winnie era más patético, porque a este ser etéreo, lo devoraba la tierra^[99].

Winnie, consciente sólo a medias de su destino, se arroja en los gestos y las rutinas cotidianas, ayudada por los objetos que va sacando de su gran bolsa, y

ayudada también por sus palabras, que son otro hábito más: «saber que en teoría me oyes aunque de hecho no lo hagas es todo lo que pido». A Winnie no le preocupa la comunicación real, sus palabras son «flores limpias de fruto». Protegida por sus rutinas cotidianas, Winnie no es consciente de su propia realidad. Beckett define el hábito como:

compromiso que hace el individuo con su entorno o entre el individuo y sus propias excentricidades orgánicas, la garantía de una inviolabilidad insulsa... El hábito es el lastre que ahoga al perro hasta hacerlo vomitar. Respirar es un hábito. La vida es un hábito o, mejor dicho, una sucesión de hábitos ya que el individuo es una sucesión de individuos^[100].

Hay, sin embargo, momentos en que Winnie parece darse cuenta de su realidad. Teme quedarse un día «sin nada que decir, nada que hacer». También le parece inexplicable que el calor sea cada vez más intenso y el sudor cada vez menor, esto le parece «extraño», pero se consuela inmediatamente exclamando: «extraño, no no, aquí todo es extraño» y continua su charla, imperturbable. La actitud de Winnie nos parece inconcebible y, sin embargo, es un personaje familiar, como dice Sanchís Sinisterra:

su situación no es nada del otro mundo; al contrario muy de este... el ser humano con su portentosa capacidad de adaptación persiste en comenzar cada jornada con una razonable dosis de optimismo, pertrechado de mil pequeñas razones para seguir viviendo, convencido de que ha venido al mundo para ser feliz... o recordar que lo ha sido^[101].

y Winnie ciertamente ha venido al mundo para ser feliz.

Billie Whitelaw, que actuó en el papel de Winnie dirigida por Beckett, explica este personaje y esta obra como paradigmas de la vida cotidiana:

Winnie está terriblemente ocupada no haciendo nada, lo mismo que yo me siento muchas veces. La obra trata de pasar el tiempo de este modo, de pasar el día, tratando de no estar demasiado deprimida. También trata de la necesidad de otra persona, aunque no sea más que para chillarla. ¿Cuántos matrimonios conocemos como ese? y ¿cuánta gente^[102]?

4. Beckett dirige «Happy Days»

Como ya apuntamos anteriormente, Beckett comenzó a dirigir sus propias obras en 1966. La mayoría de sus montajes los ha realizado en Berlín y el resto en París y Londres^[103]. Su actividad como director de escena se conserva en los cuadernos de dirección que prepara, meticulosamente, antes de dirigir cada uno de sus montajes; algunos de ellos han sido publicados en Alemania y en Inglaterra^[104].

Beckett ha dirigido *Los días felices* en dos ocasiones, la primera en 1971, en Berlín, en el Schiller Theater Werkstatt, con Eva Katharina Schulz como Winnie. La segunda en Londres, en 1979, en el Royal Court Theatre con Billie Whitelaw como protagonista. Además de estos montajes propios. Beckett ha estado presente, como asesor, en otras puestas en escena, especialmente en su estreno en París, en 1963. Beckett estuvo tan implicado en este montaje que, durante mucho tiempo, no podía concebir a nadie, sino a Madeleine Renaud, en el papel de la protagonista. Estas son las palabras de esta excepcional actriz:

Un director de cine (por qué no nombrarlo, Jean Luc Godard) le pidió permiso para rodar *Oh les beaux jours*, Beckett se lo negó diciendo que no podía imaginarse *Oh les beaux jours* sin Madeleine Renaud^[105].

Otro montaje extraordinario, asesorado por el autor, fue el de Peter Hall para el Teatro Nacional en Londres, 1975, con la extraordinaria Peggy Ashcroft como Winnie. Aunque Beckett estuvo poco tiempo presente en los ensayos, sin embargo, anotó el texto con sugerencias para el montaje. Esta es, sin duda, la obra que Beckett ha seguido más de cerca desde que la escribiera en 1961. Asesoró, por correspondencia, a Alan Schneider, primer director de la obra, en el estreno en el Cherry Lane Theatre de Nueva York, en 1961. Un año más tarde viaja a Londres para asistir a los ensayos del estreno británico, en el Royal Court, dirigido por George Devine, con Brenda Bruce como Winnie, en un espacio escénico creado por Jocelyn Herbert —escenógrafa de los mejores montajes ingleses de las piezas de Beckett.

En 1971, Beckett acepta la invitación del Schiller Theater para dirigir la obra en su versión alemana: *Glückliche Tage*.

El proceso que sigue Beckett para dirigir sus obras siempre es el mismo. Pasa varias semanas visualizando la obra, memorizando el texto y anotando minuciosamente todos los movimientos y gestos de los personajes. Antes de comenzar los ensayos en Berlín, el 10 de agosto de 1971, Beckett había elaborado dos cuadernos de notas de dirección y memorizado la versión alemana de E. Tophoven^[106]. La mayoría de los cortes textuales y cambios escénicos que Beckett realizó en este montaje, han sido mantenidos en sucesivas puestas en escena de la obra. El «Regiebuch» señala cuarenta cambios en el diálogo. Por ejemplo, cambió algunas líneas del Acto II, para que produjeran un efecto de eco con otras similares del Acto 1. En el Acto 1, Winnie dice a Willie: «Creo que *estarás de acuerdo*

conmigo en esto, Willie», y en el acto segundo: «*Estarás de acuerdo con Aristóteles en eso, Willie*» —el subrayado es mío^[107].

Para facilitar los ensayos, Beckett dividió la obra en doce escenas, ocho en el primer acto y cuatro en el segundo, como indicamos a continuación:

Acto 1:

- 1) Desde el principio hasta «Ojos viejos».
- 2) Hasta «Willie se abanica con el periódico y Winnie coge la lupa».
- 3) Desde «Totalmente garantizadas» hasta que Willie dice «él».
- 4) Hasta que acaban de reírse.
- 5) Hasta «Nadie. (Fin de sonrisa. Mira la sombrilla)».
- 6) Hasta «... (la voz se le quiebra, cabeza baja)... las cosas... tan maravillosas».
- 7) Hasta el fin de la historia del señor Sower/Cooker, y del limado de uñas.
- 8) Hasta el final del acto.

Acto II:

- 1) Hasta que Winnie dice «¿y ahora?»
- 2) Desde «La cara», a «despacio Winnie».
- 3) Hasta «Canta tu vieja canción Winnie».
- 4) Hasta el final del acto.

En el «Regiebuch» alemán están enumeradas todas las posesiones de Winnie y se especifica que todos los objetos de la bolsa deben parecer muy usados, ser conspicuos y no ser realistas. Hay anotaciones tan específicas como la siguiente: «Todos los objetos de vidrio, gafas, lupa, espejo... deben de manipularse con la mano izquierda, y después, colocarlos al lado izquierdo». Se indica también el tono, la intensidad y duración de cada una de las ocho veces que suena el timbre. Beckett dibuja incluso un diagrama del gateo de Willie hacia su agujero cuando está invisible al público y otro de su gateo al final de la obra subiendo por el montículo. También indica que Willie tiene tres posiciones distintas tras el montículo y que su voz tiene que «sonar» distinta desde cada una de estas posiciones.

La mayoría de las notas de dirección se refieren a Winnie, se señala que: «sonríe treinta veces, tiene cinco expresiones felices y ocho tristes». Se anotan todas las repeticiones de frases y movimientos, y las variaciones de estas repeticiones. Por ejemplo, Winnie en el Acto 1, tiene tres series de movimientos: «gira a la derecha y hacia atrás, para mirar a Willie; gira a la izquierda y hacia adelante para explotar su bolsa y mira muy de cerca el mango de su cepillo de dientes». Cada uno de estos movimientos contiene tres variaciones que también se indican —Beckett llama a estos giros simples, dobles o triples.

El «Regiebuch» es un minucioso compendio de dirección teatral. Sólo una nota de sus ochenta y seis páginas, como observa la profesora Cohn, apunta a las bases «filosóficas» de la obra: «Relacionar la frecuencia de la interrupción de palabra y

acción, con la discontinuidad temporal. La experiencia temporal [de Winnie] es un paso incomprensible de un presente inexplicable a otro, el pasado olvidado y el futuro inconcebible^[108]».

Otras anotaciones interesantes son las que se refieren a las diferentes «voces» de Winnie que posee «una voz normal, una íntima cuando se habla a sí misma, y una muy articulada para dirigirse a Willie». Además de éstas, Winnie imita otras voces: la de Willie, la del señor y la señora Shower, la de Mildred... Beckett quería, además, que Winnie utilizara un «tono especial» para leer la inscripción del cepillo de dientes y «una especie de canto» para sus múltiples citas. El autor/director menciona también la «variedad de colores» de la voz de Winnie en el primer acto, contrastando con «la voz blanca» del segundo.

Cuando Beckett dirigió la obra en Londres en 1979, trabajaba con una fotocopia del «Regiebuch» preparado para su montaje de Berlín^[109], del que retoma todo el lenguaje y los elementos físicos de la escena, luz, colorido, etc. Sin embargo, hay un cambio fundamental en la concepción de la protagonista. Billie Whitelaw, la actriz preferida de Beckett —quizá porque como él mismo observa, al trabajar con ella «no tiene siempre que explicarle todo»— interpretó a Winnie. Si Madeleine Renaud, Eva K. Schultz y, en cierto modo, Peggy Ashcroft, ejemplificaban el convencionalismo de la mujer burguesa de clase media, «obligada» a ser feliz —o a aparentar que lo es— independientemente de las circunstancias, Billie Whitelaw es una Winnie mucho menos doméstica y su interpretación mucho más inquietante bordeando, a veces, los límites de la locura. Se estilizaron sus gestos, incluso los más rutinarios, y todos sus movimientos poseían un aire extraño. La comedia del primer acto surgía de la discontinuidad, Winnie pasa de tema a tema y de un objeto a otro interrumpiendo continuamente sus acciones y sus palabras. Beckett señaló durante los ensayos:

Una de las claves de la pieza es la interrupción. Algo comienza; luego comienza otra cosa. Ella [Winnie] comienza pero no termina nada. Se interrumpe o la interrumpen constantemente. Es un ser interrumpido. Está un poco loca... Una mujer-niña capaz de muy poca concentración —segura un minuto e insegura el siguiente^[110].

La interrupción constante de gestos, movimientos y palabras es, consecuentemente, una de las características más importantes de este montaje. Winnie se vuelve hacia la bolsa y congela su gesto, consciente del peligro que corre si acaba su ritual de acciones cotidianas demasiado pronto. Igualmente, interrumpe su charla con frecuencia, temiendo que, si sigue a un ritmo demasiado rápido, se quedará sin palabras antes de terminar el día.

Beckett describió a Winnie en sus ensayos como «profundamente frívola, atolondrada y charlatana», añadiendo que «no era estoica, sino inconsciente^[111]» y

que de esta inconsciencia provenía su fuerza. Sin embargo, presenciando la obra es evidente que Winnie es, a veces, consciente de su situación y tiene momentos de inseguridad y tristeza más frecuentes en el segundo acto de los que consigue sobreponerse con su optimismo habitual.

La importancia de este montaje, de 1979, es que nos muestra cómo Beckett ve *Los días felices*, casi veinte años después de haber escrito la obra. Cree ahora, que el primer acto es demasiado largo y realizó varios cortes en el texto —en el episodio de la sombrilla, por ejemplo—. También cambió significativamente la aparición final de Willie, como se ha descrito en las notas a la traducción de la pieza.

Las principales características de Beckett como director de escena pueden resumirse en:

1) Precisión total y atención meticulosa a todos y cada uno de los detalles escénicos para que todos formen parte de la estructura general de la pieza. Por ejemplo, la sincronización del texto con el movimiento de los pasos en la obra titulada *Pasos*, o los movimientos de Willie tras el montículo —invisible a los espectadores.

2) Beckett se acerca al texto de un modo musical, no realista y psicológico. Las repeticiones de gestos, movimientos, tonos, ritmos, etc., van estructurando la puesta en escena. La orquestación de los movimientos de Winnie, que hemos mencionado antes, es un buen ejemplo de coreografía musical. Algunas veces cambia el texto para dar a la obra esta estructura musical, dirigiendo *Pasos* Beckett declaró: «esto es música de cámara».

3) El impacto y la forma de la imagen visual escénica preocupan a Beckett tanto como preocupaban a Artaud. Muchas de sus imágenes se inspiran en pinturas: Blake para la cabeza de *That Time*, o Caravaggio y Munch para la «boca ardiendo» de *Not 1*. Otras se toman directamente de la realidad, como el Auditor de *Not I* —inspirado en una mujer tunecina.

4) Quizá el aspecto más importante de Beckett como director es que considera la puesta en escena de una obra como el último paso en el proceso creativo, no como algo añadido a él. Los montajes que ha dirigido han servido, sin duda, no sólo para mostrarnos su maestría en el uso del lenguaje escénico, sino también para entender mucho mejor sus obras. Beckett ha dicho que su *Happy Days*, con Billie Whitelaw es «su canto del cisne teatral». En este montaje ha dejado las huellas de toda su carrera como director de escena^[112].

Después de *Los días felices*, Beckett volvió a su estética de luces y sombras y minimalismo escénico, consiguiendo unas imágenes fascinantes con un lenguaje tan significativo que unos minutos sirven para comunicar toda la experiencia humana. Confiamos que Beckett siga escribiendo para el teatro «porque uno sabe que continuará extendiendo sus fronteras y ampliando sus dimensiones. No porque él se proponga hacerlo, sino porque es por este camino donde su gusto, su imaginación y su talento le llevan». Estas son palabras de Alan Schneider, que hacemos nuestras.

«Los DÍAS FELICES» EN ESPAÑA

La primera versión en castellano de *Los días felices* se publicó en la revista teatral *Primer Acto*, núm. 39, 1963, en traducción de Trino Martínez Trives, introductor del teatro de Beckett en España^[113]. Trino Trives estrenó esta pieza en 1963 —como se ha señalado— primero dentro de un festival de teatro, y más tarde, el 13 de mayo de 1964, en el Teatro Valle Inclán de Madrid. Hay que reconocer el mérito de Trives al arriesgarse a estrenar unas piezas que sabía de antemano iban a ser rechazadas por la censura de la época. Sus traducciones de las obras de Beckett son fácilmente criticables, con una perspectiva de veinte años, y se las puede tachar de trascendentalistas y solemnes, pero no hay que olvidar que en los primeros 60, a Beckett se le consideraba como un epígono de los filósofos existencialistas, o la secreción póstuma del surrealismo —y las versiones de Trives están sin duda influidas por las ideas de la época—. Tuvieron que pasar algunos años antes de que a este autor se le considerara fundamentalmente como un desmitificador, y un revolucionario de las formas dramáticas —quizá el mayor en este siglo junto con Genet—. Cabe añadir aquí que parte de la crítica beckettiana española está todavía anclada en los planteamientos filosóficos e ideológicos de los 60.

Las obras de Beckett empezaron a montarse en nuestro país dentro de un panorama teatral que no permitía estrenar *Divinas palabras* de Valle Inclán, en su versión íntegra y que suprimía escenas de *Luces de bohemia* por considerarlas obscenas.

El estreno de *Los días felices* (*Días felices*, en versión de Trino Trives), fue atacado por la crítica conservadora como si se tratara de una agresión frontal a toda la escena española. Francisco Álvaro, autor de *El espectador y la crítica*, sentenciaba:

Aquí no conoceremos íntegramente a Shakespeare, pero sí al Sr. Beckett. Lo cual tiene su explicación. Shakespeare es un autor «corriente» al que, más o menos, puede entender todo el mundo... Es el genio no el geniecillo. En cambio, Don Samuel es un «raro» entre los muchos que en el mundo han sido^[114].

Don Nicolás González Ruiz, representante de la crítica católica militante, escribía en *YA*:

A Samuel Beckett le entendemos y no nos gusta. Ni lo que dice ni lo que quiere decir. Pero esto último sería lo de menos ya que no entraña ninguna novedad, si la manera de ofrecérselo no fuera la negación del teatro^[115].

Finalmente, citaré al crítico más notable de la época, Alfredo Marqueríe:

Días felices como las anteriores piezas del autor, es exponente de un antiteatro pesado, aburrido, tartamudo, fatigoso, reiterativo, sin emoción, sin interés, sin belleza, sin pensamiento ni galanura formal^[116]....

A Beckett no se le atacaba por falsear la realidad, sino por revelarla innecesariamente y por tener (según este tipo de crítica), una concepción materialista y blasfema de la vida. En este panorama crítico, Trino Trives no sólo volvió a montar la obra en 1965, sino que, con cambios menores, su montaje hizo una gira por varias ciudades españolas en 1975. Según la actriz Maruchi Fresno, la acogida por parte del público fue generalmente buena. Recuerda que en su actuación «resaltaba los elementos grotescos de la obra» y, también recuerda, que en el estreno de la obra «llevaba un sombrero hongo pequeñito» que en montajes posteriores sustituyó por «un sombrero de fiesta con una pluma de colores larga^[117]».

Otras obras de Beckett se montaron esporádicamente en España en los años 60 y 70, pero no *Los días felices*, quizá porque esta obra requiere una actriz excepcional, que esté dispuesta a someterse a la rigurosa disciplina que el texto requiere.

En 1984, la actriz catalana Rosa Novell, «enamorada» del personaje de Winnie, se dirigió al director y dramaturgo José Sanchís Sinisterra para que dirigiese esta obra, en la versión catalana de Vicenç Altaio y Patrick Grifeu. Con el título de *Oh, els bons dies* —traducida de la versión francesa *Oh les beaux jours*— se estrenó en el Teatro Regina de Barcelona, el 28 de febrero de 1984. Este estreno catalán constituyó todo un éxito por la magnífica interpretación de Rosa Novell en el papel protagonista. Con una precisión gestual y una variedad vocal admirables, Rosa Novell conseguía mantener fascinado al espectador especialmente en el difícil segundo acto, cuando queda reducida a una cabeza parlante. Pep Ferrer interpretó el minúsculo, pero difícil, papel de Willie con meticulosa precisión. La dirección de Sanchís Sinisterra fue excelente al conseguir el ritmo, la intensidad poética, la comicidad y el patetismo característicos de esta pieza. Sin embargo, el espacio escénico presentaba algunos problemas. La luz era blanquecina, no rojiza, como requiere la obra, y tampoco era lo suficientemente intensa como para ser uno de los principales elementos de tortura. El telón de fondo era demasiado pequeño y su colorido, azul celeste, completamente inadecuado para representar el «horno de luz infernal», imagen central de la pieza. El sonido del timbre que despierta a Winnie y que es el principal elemento de tortura, era excesivamente suave y la distorsionada música del vals de «La viuda alegre», que precedía la subida del telón, anticipaba el tema musical de la pieza y privaba al espectador de la sorpresa de oírla por primera vez cuando Winnie abre su cajita de música. Este montaje, en versión castellana de Sanchís Sinisterra, se presentó en Madrid en el Teatro María Guerrero durante cuatro días en octubre de 1984, y en la Sala Fernando de Rojas, de los Teatros del Círculo de Bellas Artes, dentro del «Festival Beckett», celebrado del 28 de marzo al 5 de mayo de 1985. Si comparamos las críticas a este montaje con las mencionadas anteriormente, pertenecientes al

estreno de la obra, veremos que el cambio de la crítica española en torno a Beckett ha sido notable.

Joan de Sagarra, escribía desde Barcelona (*El País*, 28 de febrero de 1984), una crítica sobre: *Oh, els bons dies*, en el Teatro Regina, afirmando que no contaba el argumento de la obra porque Beckett

es, tal vez, o sin tal vez, el autor más importante que vive en la actualidad, y el espectador está —o se le supone— suficientemente familiarizado, si no con todas sus piezas, si con las más significativas, y *Happy Days* es una de ellas.

Al hablar de la interpretación de Rosa Novell, continua Sagarra, que «es muy mesurada, muy ponderada, un ejercicio casi perfecto», y añade una observación muy pertinente: «yo me pregunto si esa ponderación no habrá jugado contra la eficacia del espectáculo... hay momentos en que el texto se queda bajo, no sube como suben los buenos *souffles*». También desde las páginas de *El País*, el 10 de octubre de 1984, el crítico teatral Eduardo Haro Tegglen desde Madrid, escribe sobre este mismo montaje, ahora en castellano, presentado en el Teatro María Guerrero, con el título: *Qué hermosos días* en versión de Sanchís Sinisterra: «Hace un cuarto de siglo», dice Haro Tegglen, «esta obra de Beckett era una tragedia metafísica aterradora... Escuchando ahora el gran texto se encuentran bastantes vestigios de optimismo: una capacidad de resignación; la magnífica condición plástica del ser humano para adaptarse; el amor y la compañía de los dos seres residuales —Winnie la enterrada; Willie el reptante...—». También es acertada la observación que hace Haro sobre la escenografía: [en ésta] «se percibe como molesta la limitación de la duna en la que están los personajes; se pierde la noción del espacio infinito al que se refiere el texto».

Un pequeño sector de la crítica no fue tan receptivo y mostraba ciertas reticencias sobre la oportunidad de montar «otra vez» un texto de hace más de veinte años — como si se hubiera representado esta obra en España con cierta frecuencia^[118]— y «los días felices de Winnie» les parecían, como al crítico de *Avui*, «uns dies llunyans... i que ens arriben, només, amb un interès purament documental» (unos días lejanos... y que nos llegan nada más que con un interés puramente documental). En general, la mayor parte de la crítica aclamó la obra y, en especial, la interpretación de Rosa Novell y la dirección de Sanchís Sinisterra. Varios críticos se hicieron eco de las palabras de éste que, en su nota en el programa afirmaba:

Ocurre... que hemos renunciado a la obsesión interpretativa, descifradora; nos hemos resignado a vivir sin respuestas a aceptar la interrogación como signo fatal de este tiempo de incertidumbre. Como los personajes de Beckett nos instalamos en situaciones inexplicables... El famoso «absurdo» es nuestra realidad cotidiana.

El cambio en la sociedad española desde 1963 se refleja también, sin duda, en la mayor sensibilidad y ecuanimidad de la crítica teatral.

Cabría preguntarse por qué la presencia del teatro de Beckett en España ha sido tan esporádica y superficial, o por qué nuestro Teatro Nacional, por ejemplo, no ha montado nunca obras tan influyentes en la estética del teatro contemporáneo como son *Esperando a Godot* o *Final de partida* —obras ya clásicas y que se representan con frecuencia en los teatros nacionales de otros países—. Antes era fácil apelar a los principios autocráticos y censores de la sociedad española, que rechazaba sistemáticamente todo lo que venía de fuera, o a toda la Generación del 98, Valle Inclán incluido, por su «tufo intelectual» —como lo hacía el crítico teatral Alfredo Marqueríe—, o se ignoraban, como oscuras e incomprensibles, algunas piezas teatrales de Lorca o Alberti. Todo lo que no fuera naturalismo realista, con un lenguaje escénico coloquial, en forma de comedias o melodramas, tenía poca posibilidad de éxito. Nuestras «vanguardias» de los años 60 y principios de los 70 optaron por el teatro épico y «combativo», tomando como modelo a Bertold Brecht, eligieron un teatro de denuncia y de compromiso político, para combatir la falta de libertades y la brutal opresión franquista.

En los años 80, sin embargo, ya es menos comprensible que los profesionales de la escena le tengan todavía cierto «miedo» a Beckett —salvo algunas excepciones—. Existe todavía la idea del Beckett pesimista, absurdista, nihilista, etc., y no la del gran poeta dramático creador de una estética radicalmente nueva, que ha enriquecido e influido decisivamente en la escena contemporánea. Quizá la publicación de los cuadernos de dirección de escena de Beckett, sirva para modificar algunos de los conceptos erróneos más comunes sobre este autor.

La influencia de Beckett en algunos autores españoles es innegable. Luis Matilla, Jerónimo López Mozo (especialmente en *Moncho y Mimi*), Ángel García Pintado, Manuel de Pedrolo (en *Cruma*), Diego Salvador y Fernando Arrabal —por citar los más obvios—, reconocen abiertamente la influencia beckettiana. Estos autores practican una especie de teatro no-realista, o «del absurdo a la española», que tiene más que ver con «el absurdo social» —de los romances de ciego— «que con el absurdo metafísico^[119]». El teatro de estos autores es principalmente alegórico y ha sido escasamente representado, por lo que su influencia en la escena actual española no ha sido muy significativa —Arrabal es un caso especial dentro de este grupo.

Otro problema que quizá explique el relativo desconocimiento de la obra de Beckett en España —especialmente las más recientes— es un problema editorial. Es difícil encontrar obras de Beckett en las librerías; ediciones agotadas no vuelven a editarse y parece haber una mala distribución de las ediciones existentes. En lo referente a su teatro, las obras de los años 70 y 80 —y algunas anteriores— no se han editado hasta muy recientemente, muchos años después de su creación, por lo que ha sido imposible para la gente de teatro española seguir la experimentación escénica beckettiana cronológicamente, como hubiera sido deseable y, sin duda, enriquecedor

para nuestro teatro.

En la actualidad, se observa un resurgimiento del interés en torno a Beckett, que esperamos que ayude al lector/espectador español a conocer toda la variedad y riqueza de su obra, que aquí, brevemente, hemos tratado de presentar.

PRIMERAS EDICIONES DE «HAPPY DAYS»

La primera edición de *Happy Days* se publicó en Nueva York, Grove Press, 1961, precediendo al estreno de la obra, que tuvo lugar al año siguiente. En 1962, Faber & Faber, publica la obra en Londres, en una versión inglesa idéntica a la americana, excepto por las variantes ortográficas típicas del inglés americano. Sólo hay una variación insignificante de una palabra substituida por otra sinónima. Esta palabra es «collar», que aparece como «necklet» en Grove Press (pág. 7) y como «necklace» en Faber & Faber (pág. 9). La primera edición en francés se publicó en París, Les Editions de Minuit, 1963, con el título de *Oh, les beaux jours*, en versión del propio autor. En las notas a esta edición bilingüe se señalan las diferencias más importantes entre las versiones inglesa y francesa de la obra.

La primera versión en castellano se publicó en Madrid, en la revista teatral *Primer Acto*, núm. 39, 1963, en traducción de Trino Martínez Trives. Existe una edición catalana titulada *Oh els bons dies*, traducida, de la versión francesa, por Vicenç Altaíó y Patrick Grifeu, Barcelona, Ediciones del Mall, 1984. En las notas a esta edición se comentan, brevemente, estas dos versiones.

SOBRE ESTA EDICIÓN: «HAPPY DAYS»/«LOS DÍAS FELICES»

Esta es la primera edición anotada y bilingüe de esta obra en España. Esto nos lleva de nuevo al problema de la irregularidad de las ediciones de las obras de Beckett en nuestro país —especialmente de su teatro—. *Happy Days* se publicó en 1961 y, hasta ahora, no se había publicado como obra independiente. Los problemas de traducir a Beckett son múltiples y variados; sólo señalaremos aquí algunos de los más significativos. Como todo poeta Beckett es difícilmente traducible, por eso he optado por una edición bilingüe en la que el propio lector pueda en todo momento cotejar el texto traducido con el original y comprobar por sí mismo errores y aciertos y a la vez poder experimentar el gran atractivo de la escritura beckettiana, su intensidad poética y su musicalidad, que hacen de la tarea traductora un acto casi imposible. Paradójicamente, la tentación de intentar traducir la palabra beckettiana se presenta como algo inevitable. Casi todos los traductores de Beckett —y no sólo en nuestro país— son apasionados beckettianos, —lo que no implica que sean necesariamente buenos traductores—. El propio Beckett, excelente traductor, reconoce la dificultad de traducir sus obras y en sus diferentes versiones —inglesas o francesas— hace continuas modificaciones textuales, cambios en episodios o escenas, cortes, añadidos, etc., libertades que él, como autor, se puede permitir, pero que, obviamente, no le están permitidas a sus traductores.

En las anotaciones al texto se señalan algunos de los problemas encontrados, así como las pequeñas «traiciones» cometidas, ante la frecuente imposibilidad de traducir ciertas palabras o frases polisémicas, teniendo que optar, en ocasiones —muy pocas— por recurrir a la versión francesa. He intentado que mi traducción no destruya la estructura de «ecos», de repeticiones de ciertas frases o palabras que hacen que determinados temas queden grabados en la mente del espectador, como una melodía. Las anotaciones textuales no son exhaustivas para no distraer excesiva, e innecesariamente, al lector. Al ser éste un texto dramático, hay bastantes anotaciones que se refieren a la puesta en escena de la obra, se siguen siempre las sugerencias que ha hecho Beckett en sus propios montajes —creo que esta clase de anotaciones pueden ser útiles para posibles directores de escena.

Finalmente, unas palabras respecto al título. *Happy Days* suele traducirse generalmente como *Días felices*, yo misma lo he hecho en repetidas ocasiones. Ahora pienso que esta traducción es errónea y que el artículo en castellano es totalmente necesario —y no sólo desde el punto de vista gramatical— ya que la obra no presenta unos determinados días felices, sino *todos* los días felices de Winnie, el que vemos en escena es el último de la serie, por lo tanto, creemos que el artículo es necesario —el título francés es «*Oh les beaux jours*» (subrayado mío)—, he optado en consecuencia por *Los días felices*.

BIBLIOGRAFÍA

Cronología de las obras de Beckett

(Las fechas son las de composición de la obra, no las de su publicación, o estreno.

Los títulos aparecen en la lengua original.)

1929. *Assumption* (narración).

Che Sciagura (narración).

«Dante... Bruno. Vico... Joyce» (crítica).

1930. *Whoroscope* (poema).

From the Only Poet to a Shining Whore (poema).

For Future Reference (poema).

Le Kid (teatro. Texto perdido).

«The Possessed» (crítica).

1931. *Return to the Vestry* (poema).

Yoke of Liberty (poema).

Hell Crane to Starling (poema).

Casket of Pralinen for a Daughter of a Dissipated Mandarin (poema).

Alba (poema).

1932. *Home Olga* (poema).

Dream of Fair / o Middling Women (novela inédita).

«Dante and the Lobster» (cuento).

1934. *Gnome* (poema).

More Pricks than Kicks (colección de cuentos).

A Case in a Thousand (cuento).

«The Essential and the Incidental» (crítica).

«Papini's Dante» (crítica).

1935. «Censorship in the Saorstat» (panfleto crítico).

Echo's Bones (colecciones de poemas).

Cascando (poema).

1936. *Murphy* (novela).

«An Imaginative Work» (crítica).

1937. «Human Wishes» (fragmento de teatro).

1938. *Ooftish* (poema).

«Intercessions» (crítica).

«Les deux besoins» (crítica).

1939. *Poèmes 1937-39* (colección de poemas)

1944. *Watt* (novela).

1945. *Saint-Lô* (poema).

1946. *Mort d'A.D.* (poema).

«La fin» (cuento).

Mercier et Camier (novela).

- Premier amour* (novela).
 «Le calmant» (cuento).
 «L'explulsé» (cuento).
- 1947 *Molloy* (novela).
Eleuthéria (teatro inédito).
1948. *Three Poems / Trois poèmes* (colección de poemas).
Malone Meurt (novela).
En attendant Godot (teatro).
 «Peintres de l'empêchement» (crítica).
1949. *L'innommable* (novela).
 «Three Dialogues with Georges Duthuit» (crítica).
1950. *Textes pour rien* (narrativa).
 «Foirades» (I a V) (textos).
1952. «Henry Haydem Homme Peintre» (crítica).
1954. «Hommage a Jack Yeats» (crítica).
1956. «From an Abandoned Work» (texto).
Fin de partie (teatro).
Acte sans paroles I (teatro).
All that Fall (teatro de radio).
1958. *Krapp's Last Tape* (teatro).
1959. *Embers* (teatro).
Acte sans paroles II (teatro).
 «Fragment de Théâtre I» (teatro).
Words and Music (teatro de radio).
1960. *Comment C'est* (novela).
 «Fragment de Théâtre II» (teatro).
 «Esquisse radiophonique» (radio).
1961. *Happy Days* (teatro).
 «Pochade radiophonique» (teatro).
1962. *Song* (poema).
Play (teatro).
Cascando (teatro de radio).
1963. «All Strage Away» (texto).
Film (cine).
1965. «Imagination morte imaginez» (texto).
Come and Go (teatro).
 Eh Joe (teatro de televisión).
 «Assez» (cuento).
1966. *Le dépeupleur* (novela).
 «Bing» (texto).
1969. «Sans» (texto)

- Breath* (teatro).
1970. «Pour finir encore» (texto).
«Inmobile» (texto).
1972. «The North» (texto).
Not I (teatro).
1973. «Au loin un oiseau» (texto).
«As The Story was Told» (texto).
1974. «Still» (texto).
That Time (teatro).
«Hors Crâne» (poema).
«Dread Nay» (poema).
«Something There» (poema).
1975. «La Falaise» (texto).
Footfalls (teatro).
1976. «Roundelay» (poema).
«Neither» (poema).
Ghost Trio (teatro de televisión).
«... but the clouds...» (teatro de televisión).
1977. *A Piece of Monologue* (teatro).
1978. *Poèmes et Mirlitonades* (poemas).
1979. *Company* (novela).
1980. *Mal vu mal dit* (novela).
«One Evening» (texto).
Rockaby (teatro).
1981. *Ohio Impromptu* (teatro).
1982. *Quad* (teatro de televisión).
Catastrophe (teatro).
Nacht und Traüme (teatro de televisión).
1983. *Worstward Ho* (novela).
What Where (teatro).
1986. «Two Fragments» (textos).
- 1988 *Stirrings Still* (textos).
Beckett, director de escena

(Los títulos de las obras están, en primer lugar, en el idioma en que fueron dirigidas. La traducción es mía.)

L'Hypothèse de Robert Pinget, Odeón, París, 1965.

Va-et-vien, (Ir-y-venir), Odeón, París, 1966.

He, Joe (Eh Joe), Süddeutsche, Rundfunk, Stuttgart, 1966 (televisión).

Endspiel (Final de par/ida), Schiller Theater Werkstatt, Berlín, 1967.

Das Letzte Band (La última cinta), Schiller Theater Werkstatt, Berlín, 1969.
La dernière bande (La última cinta), Théâtre Récamier, París, 1970.
Clücklixche Tage (Los días felices), Schiller Theater Werkstatt, Berlín, ~
Warten auf Godot (Esperando a Godot), Schiller Theater, Berlín, 1971.
La dernière bande (La última cinta), Théâtre d'Orsay, París, 1975.
Pas Moi (Yo no), Théâtre d'Orsay, París, 1975.
Footfalls (Pasos), Royal Court Theatre, Londres, 1976.
Damalss(Aquella vez) y Tritte (Pasos), Schiller Theater Werkstatt, Berlín, 1976.
Geister Trio (Trío de espectros), Süddeutsche Rundfunk, 1977 (televisión).
Krapp's Last Tape (La última cinta), Akademie der Künste, Berlín, 1977.
Nur Noch Gewölk (... sino las nubes...), Süddeutsche Rundfunk, 1977
 (televisión).
Pas (Pasos) y Pas moi (Yo no), Théâtre d'Orsay, París, 1978.
Spiel (Comedia), Schiller Theater Werkstatt, Berlín, 1978.
He, Joe (Eh Joe), Süddeutsche Rundfunk, 1977 (televisión).
Happy Days (Los días felices), Royal Court Theatre, Londres, 1976.
Quad, Süddeutsche Rundfunk, 1981 (televisión).
Nacht und Traüme (Noche y sueños), Süddeutsche Rundfunk, 1981 (televisión).
Waiting for Godot (Esperando a Godot), Riverside Studio, Londres, 1984.
Was Wo (Qué dónde), Süddeutsche Rundfunk, 1986 (televisión).

El estreno mundial de *Los Días Felices* se celebró en el Teatro Cherry Lane de Nueva York el 17 de septiembre de 1961, representada por el grupo «Teatro 1962» (de los señores Richard Barr y Clinton Wilder), con el siguiente reparto:

WINNIE, mujer de unos cincuenta años: Ruth White.

WILLIE hombre de unos sesenta años: John C. Becher

Dirigida por Alan Schneider

Escenografía de William Ritman

ACTO I

Extensión de hierba seca que se eleva en el centro en forma de pequeño montículo. Pendientes suaves caen hacia ambos lados del escenario y hacia el proscenio. Corte brusco en la parte posterior hasta el nivel del suelo. Simetría y sencillez máximas.

Luz cegadora.

Telón de fondo, «trompe-l'oeil», muy convencional, que representa un cielo sin nubes y una planicie desnuda encontrándose en el horizonte^[120]

Enterrada hasta más arriba de la cintura y en el mismo centro del montículo: Winnie^[121]. Mujer regordeta de unos cincuenta años, bien conservada, preferentemente rubia, brazos y hombros desnudos, corpiño muy escotado, senos abundantes, collar de perlas. Aparece dormida, con los brazos apoyados en el suelo y la cabeza sobre los brazos. A su lado, a la izquierda una gran bolsa de compras negra^[122], a su derecha una sombrilla plegable, plegada, la punta del mango asomando por la funda^[123]

Detrás, a su derecha, durmiendo en el suelo y oculto por el montículo: Willie.

Pausa larga. Timbrazo agudo, unos diez segundos, se para. Winnie no se mueve. Pausa. Timbrazo más agudo, unos cinco segundos^[124]. Winnie se despierta. El timbre se para. Levanta la cabeza, mira fijamente al frente. Pausa larga. Se estira, apoya las manos abiertas en el suelo, vuelve la cabeza hacia atrás y mira fijamente al cenit. Pausa larga.

WINNIE: (mirando fijamente al cenit). Otro día divino. (Pausa. Vuelve a girar la cabeza, mira al frente, pausa. Enlaza las manos sobre el pecho, cierra los ojos. Plegaria silenciosa moviendo los labios, diez segundos. Labios inmóviles. Las manos permanecen enlazadas Bajo). Por Cristo Nuestro Señor Amén. (Abre los ojos, desenlaza las manos y las apoya de nuevo en el suelo. Pausa. Enlaza de nuevo las manos sobre el pecho, cierra los ojos. Los labios se mueven en una última plegaria silenciosa, unos cinco segundos. Bajo). Siglos de los siglos Amén. (Abre los ojos, desenlaza las manos, las vuelve a apoyar en el suelo. Pausa). Comienza Winnie (Pausa). Comienza tu día, Winnie. (Pausa. Se vuelve hacia la bolsa, revuelve dentro de ella sin cambiarla de sitio, saca un cepillo de dientes, revuelve de nuevo, saca un tubo gastado de pasta de dientes, se vuelve al frente, desenrosca la tapa del tubo, deja la tapa en el suelo, saca con dificultad un poco de pasta, que pone sobre el cepillo, sujeta el tubo con una mano y se cepilla

los dientes con la otra. Se vuelve púdicamente a la derecha hacia atrás, para escupir detrás del montículo. En esta posición observa a Willie. Escupe. Se estira más hacia atrás y se inclina. Alto). ¡Chis, chis! (Pausa. Más alto). ¡Chis, chis! (Pausa. Dulce sonrisa mientras se vuelve al frente, deja el cepillo en el suelo). Pobre Willie — (examina el tubo, deja de sonreír) — acabándose — (busca la tapa) — en fin — (encuentra la tapa) — no tiene remedio — (tapa el tubo) — una de esas cosas viejas — (deja el tubo en el suelo) — otra de esas cosas viejas — (se vuelve hacia la bolsa) — no tiene solución — (revuelve en la bolsa) — ninguna solución — (saca un espejo pequeño, se vuelve al frente) — ah sí — (inspecciona sus dientes en el espejo) — pobre querido Willie — (examina los dientes superiores pasando el pulgar sobre ellos, ininteligible) — ¡Dios mío! — (levanta el labio superior para inspeccionar las encías, igual) — ¡Dios Santo! — (estira la comisura de los labios, boca abierta, igual) — en fin — (estira el otro lado, igual) — ni peor — (deja la inspección, normal) — ni mejor, ni peor — (deja el espejo en el suelo) — ningún cambio — (se limpia los dedos en la hierba) — ningún dolor — (busca el cepillo de dientes) — casi ninguno — (coge el cepillo de dientes) — eso es lo maravilloso^[125] — (examina el mango del cepillo) — no hay nada igual — (examina el mango y lee) — pura... ¿qué? — (pausa) — ¿qué? — (deja el cepillo en el suelo) — ah sí — (se vuelve hacia la bolsa) — pobre Willie — (revuelve en la bolsa) — ningún entusiasmo — (revuelve) — por nada — (saca unas gafas en su funda^[126]) — ningún interés — (se vuelve al frente) — por la vida — (saca las gafas de la funda) — pobre querido Willie — (deja la funda en el suelo) — siempre durmiendo — (abre las gafas) — don maravilloso — (se pone las gafas) — no hay nada igual — (busca el cepillo de dientes) — creo yo — (coge el cepillo de dientes) — siempre lo he dicho — (examina el mango del cepillo) — ojalá yo lo tuviera — (examina el mango y lee) — genuina pura... ¿qué? — (deja el cepillo en el suelo) — pronto ciega — (se quita las gafas) — en fin — (deja las gafas en el suelo) — he visto bastante — (busca un pañuelo en el escote) — supongo — (saca el pañuelo doblado) — hasta ahora — (sacude el pañuelo) — cuáles son aquellos versos maravillosos (se limpia un ojo) — desdichada de mí — (se limpia el otro) — ver ahora lo que veo^[127] — (busca las gafas) — ah sí — (coge las gafas) — no me lo perdería (comienza a limpiar las gafas, echándoles vaho) — ¿o sí? — (frota) — sagrada luz — (frota) — que brota de la oscuridad — (frota) — azote de luz infernal^[128]. (Deja de frotar. Levanta la cabeza, mira al cielo, pausa, baja la cabeza, vuelve a frotar, deja de frotar, gira a su derecha y hacia atrás). ¡Chis, chis! (Pausa. Dulce sonrisa al volverse hacia delante, sigue frotando. Deja de sonreír.) Don maravilloso — (deja de frotar, pone las

gafas en el suelo) — ojalá lo tuviera yo — (dobla el pañuelo) — en fin — (vuelve a meter el pañuelo en el escote) — no puedo quejarme — (busca las gafas) — no no — (coge las gafas) — no debo quejarme — (sujeta las gafas y mira a través de una lente) — tanto que agradecer — (mira por la otra lente) — ningún dolor — (se pone las gafas) — casi ninguno — (busca el cepillo de dientes) — eso es lo maravilloso — (coge el cepillo de dientes) — nada comparable — (examina el mango del cepillo) — ligeros dolores de cabeza a veces — (examina el mango, lee) — garantizada... genuina... pura... ¿qué? — (mira de cerca) — genuina... pura — (saca el pañuelo del escote) — ah sí — (sacude el pañuelo) — ligera jaqueca de vez en cuando — (comienza a limpiar el mango del cepillo) — viene — (limpia) — se va — (limpiando mecánicamente) — ah sí — (limpiando) — tantas mercedes — (limpiando) — abundantes mercedes — (deja de limpiar, mirada fija perdida, angustiada) — las oraciones quizás no en vano — (pausa, igual) — por la mañana — (pausa, igual) — por la noche — (baja la cabeza, vuelve a limpiar, deja de limpiar, levanta la cabeza, calmada, se limpia los ojos, dobla el pañuelo, lo mete en el escote de nuevo, examina el mango del cepillo, lee) — totalmente garantizada... genuina pura... — (mira más cerca) — genuina pura... — (se quita las gafas, deja las gafas y el cepillo en el suelo, mira al frente). Cosas viejas. (Pausa.) Ojos viejos. (Pausa larga.) Adelante Winnie. (Mira en torno suyo, ve la sombrilla, la mira detenidamente, la coge y la saca de la funda, mango de una largura sorprendente. Sujetando el mango de la sombrilla con la mano derecha, se gira a la derecha y hacia atrás, por encima de Willie.) ¡Chis, chis! (Pausa.) ¡Willie! (Pausa.) Don maravilloso. (Le pega con la punta de la sombrilla.) Ojalá lo tuviera yo. (Le pega de nuevo. La sombrilla se le va de las manos y cae tras el montículo. La mano invisible de Willie se la devuelve inmediatamente.) Gracias cariño. (Pasa la sombrilla a la mano izquierda, se vuelve al frente y examina la palma derecha.) Húmeda. (Pasa la sombrilla a la mano derecha, examina la palma izquierda.) En fin, ni peor. (Levanta la cabeza, alegremente.) Ni mejor, ni peor, ningún cambio. (Pausa. Lo mismo.) Ningún dolor. (Se estira hacia atrás para mirar a Willie, cogiendo la sombrilla por el mango, como antes.) Por favor, cariño, no me vuelvas a dejar ahora, puedo necesitarte. (Pausa.) Despacio, despacio, simplemente no te vuelvas a adormilar^[129] (Se vuelve al frente, deja la sombrilla, examina las palmas de las manos y las seca en la hierba.) Un poco más pálida, quizás, a pesar de todo. (Se vuelve hacia la bolsa, revuelve en ella, saca un revólver^[130] lo levanta y le da un beso rápido, lo vuelve a meter en la bolsa, revuelve, saca un frasco de jarabe rojo casi vacío^[131], se vuelve al frente, busca las gafas, se las pone, lee la etiqueta.) Pérdida de energía... decaimiento... pérdida de

apetito... bebés... niños... adultos... seis cucharadas llenas... diarias — *(levanta la cabeza, sonrío)* — ¡el estilo antiguo^[132]! — *(fin de sonrisa)* — diarias... antes y después de las comidas... mejoría — *(mira más cerca)* instantánea. *(Se quita las gafas, las deja en el suelo, coge el frasco, mira el nivel del jarabe, desenrosca la rapa, lo termina de un trago con la cabeza muy inclinada hacia atrás. Tira la tapa y el frasco en la dirección de Willie. Ruido de cristales rotos).* ¡Ah, mucho mejor! *(Se vuelve hacia la bolsa, revuelve en ella, saca una barra de labios, se vuelve al frente, examina la barra de labios.)* — Acabándose. *(Busca las gafas.)* En fin. *(Se pone las gafas, busca el espejo.)* No puedo quejarme. *(Coge el espejo y comienza a pintarse los labios.)* ¿Cuál es aquel verso maravilloso? *(Labios.)* ¡Oh goces fugaces — *(labios)* — oh... pa-pe perdurables penas^[133]!. *(Labios. Ruidos del lado de Willie la interrumpen. Willie se está sentando. Ella deja la barra de labios y el espejo y se vuelve hacia atrás para mirarle. Pausa. La parte posterior de la cabeza calva de Willie se hace visible por detrás del montículo, se inmoviliza. Winnie se pone las gafas. Pausa. La mano de Willie aparece con un pañuelo, lo coloca sobre la cabeza, desaparece. Pausa. La mano vuelve a aparecer con un sombrero de paja con cinta bicolor, se lo pone, lo ladea, desaparece. Pausa. Winnie se estira un poco más para mirar.)* Ponte los pantalones, cariño, antes de que te abrases. *(Pausa.)* ¿No? *(Pausa.)* Oh, ya veo, te queda todavía algo de crema. *(Pausa.)* Extiéndela bien, cariño. *(Pausa.)* Ahora la otra ^[134]. *(Pausa. Se vuelve de nuevo, mira fijamente al frente. Expresión feliz.)* ¡Oh este va a ser otro día feliz! *(Pausa. Fin de la expresión feliz. Deja las gafas en el suelo y vuelve a pintarse los labios. Willie abre el periódico, manos invisibles. La parte superior de las páginas amarillentas enmarcan su cabeza. Winnie termina de pintarse los labios, los inspecciona en el espejo alejándolo un poco.)* Enseña carmesí. *(Willie pasa la página. Winnie deja en el suelo la barra de labios y el espejo, se vuelve hacia la bolsa.)* Pálido estandarte ^[135].

Willie pasa la página. Winnie revuelve en la bolsa, saca un sombrerito anticuado muy ornado, sin ala, con una pluma aplastada, se vuelve al frente, arregla el sombrero, alisa la pluma, se lo va a poner, congela el gesto mientras Willie lee.

WILLIE: Su Eminencia el Reverendísimo Padre en Nuestro Señor Dr. Carolus Hunter muerto en la bañera^[136].

(Pausa.)

WINNIE: *(Mira fijamente al frente con el sombrero en las manos, con tono de ferviente reminiscencia.) ¡Charlie Hunter! (Pausa.) Cierro los ojos — (se quita las gafas y lo hace, sombrero en una mano, gafas en la otra, Willie pasa la página) — y me veo de nuevo sentada sobre sus rodillas bajo la acacia, en el jardín de Borough Green^[137]. (Pausa. Abre los ojos, se pone las gafas y juega con el sombrero.) ¡Oh felices recuerdos!*

Pausa. Se va a poner el sombrero, congela el gesto mientras Willie lee.

WILLIE: Oportunidad para joven espabilado.

Pausa. Va a ponerse el sombrero, congela el gesto, se quita las gafas, mira fijamente al frente, sombrero en una mano, gafas en la otra.

WINNIE: *Mi primer baile! (Pausa larga.) ¡Mi segundo baile! (Pausa larga. Cierra los ojos.) ¡Mi primer beso! (Pausa. Willie pasa la página. Winnie abre los ojos.) Un tal Sr. Johnson, o Johnston, o quizá fuese Johnstone^[138]. Bigote muy poblado, muy pelirrojo. (Reverentemente.) ¡Casi zanahoria! (Pausa.) En un cobertizo, aunque no puedo imaginarme de quién. Nosotros no teníamos cobertizo y él, os lo puedo asegurar, ni sombra de cobertizo. (Cierra los ojos.) Veo los montones de tiestos. (Pausa.) Las marañas de rafia. (Pausa.) Espesas sombras filtrándose entre las vigas.*

Pausa. Abre los ojos, se pone las gafas, va a ponerse el sombrero, congela el gesto mientras Willie lee.

WILLIE: Se necesita joven despierto^[139].

Pausa. Winnie se pone el sombrero apresuradamente, busca el espejo. Willie pasa la hoja. Winnie coge el espejo, arregla el sombrero, deja el espejo y se vuelve hacia la bolsa. El periódico desaparece. Winnie revuelve en la bolsa, saca una lupa, se vuelve al frente y busca el cepillo de dientes. El periódico reaparece, doblado, Willie comienza a abanicarse, mano invisible. Winnie coge el cepillo de dientes examina el mango con la lupa.

WINNIE: Totalmente garantizada... (*Willie deja de abanicarse*) genuina pura... (*Pausa. Willie vuelve a abanicarse. Winnie mira más cerca y lee.*) Totalmente garantizada... (*Willie deja de abanicarse*)... genuina pura... (*Pausa. Willie vuelve a abanicarse. Winnie deja lupa y cepillo en el suelo, saca el pañuelo del escote, limpia las gafas, se las pone, busca la lupa, la coge y la limpia, deja la lupa, busca el cepillo, coge el cepillo y limpia el mango, deja el cepillo, vuelve a guardar el pañuelo en el escote, busca la lupa, coge la lupa, busca el cepillo, coge el cepillo y examina el mango con la lupa.*) Totalmente garantizada... (*Willie deja de abanicarse*)... genuina pura... (*pausa, Willie vuelve a abanicarse*) ...cerda de... (*Willie deja de abanicarse, pausa*) ...puerco. (*Pausa. Winnie deja lupa y cepillo en el suelo, el periódico desaparece, Winnie se quita las gafas, las deja en el suelo mira fijamente al frente.*) Cerda de puerco. (*Pausa.*) Eso es lo que me parece tan maravilloso, que no pasa ni un sólo día — (*sonrisa*) — el estilo antiguo^[140] — (*fin de sonrisa*) — casi ningún día, sin que se enriquezca un poco nuestro saber por mínimo que sea, el enriquecimiento quiero decir, con sólo tomarse la molestia. (*La mano de Willie reaparece con una postal que examina muy de cerca.*) Y si por cualquier razón extraña no es posible tomarse más molestias, entonces sólo queda cerrar los ojos — (*lo hace*) — y esperar a que llegue el día — (*abre los ojos*) — que llegue el día feliz cuando la carne se funda a tantos grados y la noche de la luna dure cientos y cientos de horas. (*Pausa.*) Eso es lo que me parece tan reconfortante cuando pierdo el ánimo y envidia a las fieras salvajes^[141]. (*Volviéndose hacia Willie.*) Espero que te enteres de todo — (*Ve la postal, se inclina aún más.*) ¿Qué es lo que tienes ahí Willie, puedo verlo? (*Tiende el brazo hacia Willie y éste le da la postal. Un brazo peludo aparece tras el montículo, mantiene la mano abierta para recuperar la postal, permanece así hasta que la recupera. Winnie se vuelve al frente y examina la postal.*) ¡Cielos qué es lo que hacen! (*Busca las gafas, se las pone y examina la postal.*) Bueno, esto sí que es genuina pura porquería. (*Examina la postal.*) ¡Esto hace vomitar a cualquier persona decente! (*Los dedos de Willie muestran su impaciencia. Ella busca la lupa, la coge y examina la postal con ella. Pausa larga.*) ¿Qué es lo que hace esa criatura del fondo? (*Mira más cerca.*) ¡Oh no, por favor! (*Dedos impacientes de Willie. Winnie mira detenidamente por última vez. Deja la lupa, coge un extremo de la postal entre el pulgar y el índice de la mano derecha, gira la cabeza, se tapa la nariz con el pulgar y el índice de la mano izquierda.*) ¡Puaf! (*Tira la postal.*) ¡Apártala de mi vista! (*El brazo de Willie desaparece. Su mano vuelve a aparecer inmediatamente sujetando la postal. Winnie se quita las gafas, las deja en el suelo y mira fijamente de frente. En todo lo que sigue Willie continúa disfrutando de la postal mirándola por todos los lados, de*

cerca y de lejos.) Cerda de puerco. (*Expresión perpleja.*) ¿Qué es un puerco exactamente? (*Pausa. Lo mismo.*) Una cerda se lo que es, por supuesto, pero un puerco... (*Fin de la expresión perpleja.*) Ah bueno, qué importa, eso es lo que siempre digo, ya lo recordaré, eso es lo que me parece tan maravilloso, que todo se recuerda. (*Pausa.*) ¿Todo? (*Pausa.*) No, todo no. (*Sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa.*) No del todo, (*Pausa.*) Una parte. (*Pausa.*) Un buen día, surge de la nada. (*Pausa.*) Eso es lo que me parece tan maravilloso: (*Pausa. Se vuelve hacia la bolsa, mano y postal desaparecen. Comienza a revolver en la bolsa, congela el gesto.*) No. (*Se vuelve al frente. Sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa.*) Despacio Winnie. (*Mira fijamente al frente. La mano de Willie reaparece, se quita el sombrero y desaparece con él.*) ¿Y ahora qué? (*La mano de Willie reaparece, se quita el pañuelo de la cabeza y desaparece con el pañuelo. Bruscamente, como dirigiéndose a alguien que no presta atención.*) ¡Winnie! (*Willie se inclina hacia delante, la cabeza desaparece.*) ¿Cuál es la alternativa? (*Pausa.*) Cuál es la al — (*Willie se suena estrepitosamente durante un buen rato, cabeza y manos invisibles. Winnie se vuelve para mirarle. Pausa. Reaparece la cabeza de Willie. Pausa. Reaparece la mano con el pañuelo, lo extiende sobre la cabeza, desaparece. Pausa. Reaparece la mano con el sombrero de paja, se lo pone ladeado, desaparece. Pausa.*) Mejor hubiera sido dejarte dormir. (*Se vuelve al frente. Arranca hierba de modo intermitente subiendo y bajando la cabeza, para animar lo que sigue.*) Ah sí, si pudiera soportar el estar sola, quiero decir charlar sin cesar sin que me escuchara ni un alma. (*Pausa.*) No es que me haga ilusiones de que me escuchas Willie, Dios me libre. (*Pausa.*) Quizá hay días en que no me escuchas nada. (*Pausa.*) Pero también hay otros días en que me contestas. (*Pausa.*) Así que puedo decir en cada momento que incluso cuando no contestas y quizás no escuchas nada, que Algo de esto se está escuchando, que no estoy hablando sola conmigo misma, es decir, en el desierto^[142], algo que no podría soportar — por mucho tiempo. (*Pausa.*) Eso es lo que me ayuda a continuar, o sea, a continuar hablando. (*Pausa.*) Mientras que si tú te murieras — (*sonrisa*) — el estilo antiguo — (*fin de sonrisa*) — o te fueras y me abandonaras, entonces, ¿qué haría yo, qué podría hacer yo durante todo el día, es decir, entre el timbre de la mañana y el de la noche? (*Pausa.*) Sólo mirar fijamente al frente con los labios apretados. (*Pausa larga mientras hace este gesto. Deja de arrancar hierba.*) Ni una sola palabra hasta el día en que me muera, nada con que romper el silencio de este lugar. (*Pausa.*) Salvo quizás, un suspiro frente al espejo, de vez en cuando, muy de vez en cuando. (*Pausa.*) O una breve... carcajada, si recuerdo la gracia de algún viejo chiste. (*Pausa. Reaparece la sonrisa que se va acentuando y cuando está a punto de convenirse en risa se*

transforma repentinamente en una expresión preocupada.) ¡El pelo! (Pausa.) ¿Me he cepillado y peinado el pelo? (Pausa.) Puede que sí. (Pausa.) Normalmente lo hago. (Pausa.) Es tan poco lo que uno puede hacer. (Pausa.) Que se hace todo. (Pausa.) Todo lo que se puede. (Pausa.) Típicamente humano. (Pausa.) La naturaleza humana. (Comienza a inspeccionar el montículo, levanta la cabeza.) La debilidad humana. (Vuelve a inspeccionar el montículo, levanta la cabeza.) La debilidad natural. (Vuelve a inspeccionar el montículo.) Ni rastro de peine. (Inspecciona.) Ni tampoco de cepillo. (Levanta la cabeza. Expresión perpleja. Se vuelve hacia la bolsa, revuelve en ella.) El peine está aquí. (Se vuelve al frente. Expresión perpleja. Se vuelve hacia la bolsa. Revuelve.) El cepillo está aquí. (Se vuelve al frente. Expresión perpleja.) Quizá los volví a meter después de usarlos. (Pausa. Lo mismo.) Pero normalmente no vuelvo a meter las cosas después de usarlas, no, las dejo esparcidas por todas partes y las recojo todas juntas al acabar el día. (Sonrisa.) El estilo antiguo. (Pausa.) El dulce estilo antiguo^[143]. (Fin de sonrisa.) Y sin embargo... me parece... recordar. (Despreocupada de pronto.) Bueno, qué importa, eso es lo que siempre digo, simplemente los cepillaré más tarde, simplemente eso, tengo todo el — (Pausa. Perpleja.) ¿Los? (Pausa.) ¿O el? (Pausa.) ¿Cepillarlo y peinarlo^[144]? (Pausa.) Suena algo indecente. (Pausa. Volviéndose ligeramente hacia Willie.) ¿Qué es lo que tú dirías, Willie? (Pausa. Volviéndose un poco más.) Willie, ¿qué dirías tú hablando del pelo, los o el? (Pausa.) El pelo de la cabeza, claro está. (Pausa. Volviéndose un poco más.) El pelo de la cabeza, Willie, ¿qué dirías tú hablando del pelo de tu cabeza, ¿los o el?

Pausa larga.

WILLIE: Él.

WINNIE: (Volviéndose al frente de nuevo, alegre.) ¡Oh, me vas a hablar hoy, éste va a ser un día feliz! (Pausa. Fin de la expresión alegre.) Otro día feliz. (Pausa.) En fin, donde estaba, el pelo sí, más tarde, me ayudará a pasar el rato más tarde. (Pausa.) Tengo el — (toca el sombrero con las manos) — si, puesto, el sombrero puesto — (baja las manos) — ahora no me lo puedo quitar. (Pausa.) Pensar que hay momentos en los que uno no puede quitarse el sombrero, aunque la propia vida pendiera de ello. Hay momentos en que uno no se lo puede poner y momentos en que uno no se lo puede quitar. (Pausa.) Cuántas veces he dicho, Ponte ahora el sombrero, Winnie, no hay otra cosa que hacer, quítate ahora el sombrero, Winnie, como una buena chica, te sentará bien y no lo hice. (Pausa.) No pude. (Pausa. Eleva la

mano, saca del sombrero un mechón de pelo, lo acerca a los ojos, lo mira bizqueando, lo suelta, baja la mano.) Dorado lo llamaste aquel día, cuando todos los invitados se habían ido — (gesto de levantar vaso para brindar) — por tus dorados... que nunca... (voz temblorosa) ...que nunca... (Baja la mano. Baja la cabeza. Pausa. Bajo.) Aquel día. (Pausa. Lo mismo.) ¿Qué día? (Pausa. Levanta la cabeza. Voz normal.) ¿Y ahora? (Pausa.) Las palabras nos abandonan, hay momentos en que incluso ellas nos abandonan^[145]. (Volviéndose ligeramente hacia Willie.) ¿No pasa eso, Willie? (Pausa. Volviéndose un poco más.) ¿No pasa eso, Willie, que, a veces, incluso las palabras nos abandonan? (Pausa. Se vuelve al frente.) ¿Entonces, qué tiene uno que hacer, hasta que vuelvan de nuevo? Cepillar y peinar el pelo si es que aún no se ha hecho, o si se tienen dudas, arreglarse las uñas si necesitan ser arregladas, estas cosas te ayudan a pasar los malos ratos. (Pausa.) Eso es lo que quiero decir. (Pausa.) Eso es todo lo que quiero decir. (Pausa.) Eso es lo que me parece tan maravilloso, que no pasa ni un solo día — (sonrisa) — el estilo antiguo — (fin de sonrisa) — sin alguna bendición — (Willie se hunde tras el montículo, su cabeza desaparece, Winnie se vuelve para verlo) — disfrazada. (Se estira hacia atrás y se inclina.) Vuelve ahora a tu agujero, Willie, ya te has expuesto bastante. (Pausa.) Haz lo que te digo, Willie, no te tumbes ahí despatarrado bajo este sol infernal, vuelve a tu agujero. (Pausa.) Vamos, Willie. (Willie comienza a gatear hacia su agujero, a la izquierda, invisible al público.) Así se hace. (Winnie sigue su progreso con la mirada.) La cabeza primero no, imbécil, ¿cómo vas a girar sino? (Pausa.) Eso es... vuelta completa... ahora... marcha atrás. (Pausa.) Oh ya lo sé, cariño, que no es fácil gatear marcha atrás, pero al final tiene su recompensa. (Pausa.) Te has dejado la crema. (Mira mientras él gatea para recoger la crema.) ¡La tapa! (Mira mientras él vuelve a gatear hacia el agujero. Enfadada.) ¡Ya te he dicho que la cabeza primero no! (Pausa.) Más a la derecha. (Pausa.) A la derecha te digo. (Pausa. Enfadada.) ¡Baja el culo, quieres! (Pausa.) Así. (Pausa.) ¡Ya está! (Todas estas instrucciones gritando. Ahora con voz normal vuelta todavía hacia él.) ¿Me oyes? (Pausa.) Te lo ruego, Willie, sólo sí o no, me oyes, sólo sí o nada.

Pausa.

WILLIE: Sí.

WINNIE: (Vuelta al frente, con la misma voz.) ¿Y ahora?

WILLIE: (Enfadado.) Sí.

WINNIE: (*Más bajo.*) ¿Y ahora?

WILLIE: (*Más enfadado.*) Sí.

WINNIE: (*Más bajo todavía.*) ¿Y ahora? (*Un poco más alto.*) ¿Y ahora?

WILLIE: (*Furioso.*) ¡Sí!

WINNIE: (*Con la misma voz.*) No temas ya el calor del sol^[146]. (*Pausa.*) ¿Has oído?

WILLIE: (*Enfadado.*) Sí.

WINNIE: (*Con la misma voz.*) ¿Qué? (*Pausa.*) ¿Qué?

WILLIE: (*Más enfadado.*) No temas ya. (*Pausa.*)

WINNIE: (*Con la misma voz.*) ¿No ya qué? (*Pausa.*) ¿No temas ya, qué?

WILLIE: (*Furioso.*) ¡No temas ya!

WINNIE: (*Voz normal de una tirada.*)^[147] Dios te bendiga, Willie, agradezco tu bondad, ya sé el trabajo que te cuesta, ahora puedes descansar no volveré a molestarte a no ser que no tenga más remedio, quiero decir a no ser que se me acaben todos los recursos cosa poco probable, saber que en teoría puedes oírme, aunque de hecho no lo hagas, es todo lo que necesito, sentirte ahí, a la escucha y a lo mejor atento, es todo lo que pido, no decir nada que no desearía que escucharas o que pudiera hacerte sufrir, no estar charlando sin cesar, a crédito, por decirlo así, sin saber y algo royéndome aquí dentro. (*Pausa para tomar aliento.*) La duda. (*Pone el dedo índice el mediano en el lado del corazón y los va girando, se para en un punto.*) Aquí. (*Mueve un poco los dedos.*) Por aquí. (*Quita la mano.*) Oh sin duda llegará el momento en que antes de pronunciar una palabra tendré que estar segura de que has oído la última y después sin duda llegará otro momento cuando tendré que aprender a hablar conmigo misma cosa que jamás he podido soportar un desierto semejante^[148] (*Pausa.*) O mirar al frente con los labios apretados. (*Lo hace.*) Todo el día. (*Mirada fija, labios apretados de nuevo.*) No. (*Sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa.*) Queda la bolsa por supuesto. (*Se vuelve hacia ella.*) Siempre quedará la bolsa. (*Se vuelve al frente.*) Sí, supongo que sí. (*Pausa.*) Incluso cuando te vayas, Willie. (*Se vuelve ligeramente hacia él.*) Te vas, Willie, ¿no? (*Pausa, más alto.*) Te irás pronto Willie, ¿no? (*Pausa, más alto.*) ¡Willie! (*Se gira hacia atrás y se inclina para mirarle.*) Así que te has quitado el sombrero, muy acertado. (*Pausa.*) He de reconocer que estás guapo, con la cara apoyada en las manos y tus viejos ojos azules brillando como ascuas en la oscuridad^[149]. (*Pausa.*) Me pregunto si me ves desde ahí, aún me lo pregunto. (*Pausa.*) ¿Me ves? (*Se vuelve al frente.*) Oh, ya sé que no es lógico pensar que cuando dos personas están unidas — (*titubeante*) — de este modo —

(*normal*) — porque una ve a la otra, la otra ve a la una, la vida me ha enseñado eso... también (*Pausa.*) Sí, la vida, supongo, no encuentro otra palabra. (*Se vuelve ligeramente hacia él.*) Willie, ¿crees que podrías verme desde donde estás, si alzaras la vista hacia mí? (*Se vuelve un poco más.*) Willie, alza la vista hacia mí y dime si me ves, hazme ese favor, me inclinaré hacia atrás todo lo que pueda. (*Lo hace. Pausa.*) ¿No? (*Pausa.*) Bueno, no importa. (*Se vuelve penosamente al frente.*) La tierra oprime mucho hoy, puede que haya engordado, espero que no. (*Pausa. Ausente con los ojos bajos.*) El horrible calor, sin duda. (*Comienza a dar golpecitos y a acariciar el suelo.*) Todo se dilata, unas cosas más que otras. (*Pausa. Acariciando y golpeando.*) Otras menos. (*Pausa. Lo mismo.*) Oh, imagino perfectamente lo que estará pasando por tu cabeza, no es suficiente tener que escuchar a esta mujer ahora, además, tengo que mirarla. (*Pausa. Lo mismo.*) Bueno, lo entiendo perfectamente. (*Pausa. Lo mismo.*) Perfectamente. (*Pausa. Lo mismo.*) Uno no parece estar pidiendo mucho, incluso, a veces, parece de todo punto imposible — (*la voz se quiebra, conviniéndose en un susurro*) — pedir menos — a un semejante — es lo mínimo — cuando realmente — si lo piensas detenidamente — miras en el fondo de tu corazón — ves al otro — lo que necesita — paz — que le dejen en paz — entonces quizá la luna — todo este tiempo — pidiendo la luna. (*Pausa. Acariciando el suelo, de pronto se para. Alegremente.*) ¡Anda! ¿Qué es lo que veo? (*Inclinando la cabeza hacia el suelo, incrédula.*) ¡Algo que parece tener vida! (*Busca las gafas, se las pone, se inclina más. Pausa.*) ¡Una hormiga! (*Se endereza. Chillando.*) ¡Una hormiga, Willie, una hormiga viva! (*Coge la lupa, se inclina de nuevo y la inspecciona.*) ¿Dónde se habrá metido? (*Inspecciona.*) ¡Aquí! (*Sigue, con la lupa, su recorrido por la hierba.*) Tiene como una pelotita blanca entre sus patas^[150]. (*Sigue su recorrido. Se para. Pausa.*) Se ha enterrado. (*Continúa mirando con la lupa un poco más, luego se endereza poco a poco, deja la lupa en el suelo, se quita las gafas y mira fijamente al frente con las gafas en la mano. Susurra.*) Como una pelotita blanca.

Pausa larga. Gesto de dejar las gafas en el suelo.

WILLIE: Huevos.

WINNIE: (*Congela gesto.*) ¿Qué?

Pausa.

WILLIE: Huevos (*Pausa. Gesto para dejar las gafas en el suelo.*) Formigación.

WINNIE: (*Congela gesto.*) ¿Qué?

Pausa.

WILLIE: Formigación^[151].

Pausa. Deja las gafas en el suelo, mira fijamente al frente.

WINNIE: (*Susurra.*) ¡Dios mío! (*Pausa. Willie ríe discretamente. Luego ella ríe con él. Ríen juntos discretamente. Willie se para. Ella ríe sola un momento. Willie vuelve a reír con ella. Ríen juntos. Ella se para. Willie ríe solo un momento. Se para. Pausa. Voz normal.*) En fin, de todos modos, qué alegría oírte reír de nuevo. Willie, estaba segura de que nunca me ocurriría, ni a ti tampoco. (*Pausa.*) Seguro que hay quien piensa que somos un poquito irreverentes, aunque lo dudo. (*Pausa.*) ¿Cómo puede uno glorificar mejor al Todopoderoso sino riendo con él sus chistecitos, sobre todo los malos? (*Pausa.*) Creo, Willie, que estarás de acuerdo conmigo en eso. (*Pausa.*) ¿O, puede ser, que hayamos estado riéndonos juntos de dos cosas totalmente diferentes? (*Pausa.*) En fin, qué importa es lo que siempre digo, mientras que uno... sabes... cuál es aquel verso maravilloso... muriéndose de risa... algo algo muriéndose de risa en el más cruel infortunio^[152]. (*Pausa.*) ¿Y ahora? (*Pausa larga.*) Willie, ¿fui atractiva en el pasado? (*Pausa.*) ¿Fui atractiva alguna vez? (*Pausa.*) Entiéndeme bien, no te pregunto si yo te atraía a ti, eso de sobra lo sabemos, te pregunto si yo te parecía atractiva — en alguna época. (*Pausa.*) ¿No? (*Pausa.*) ¿No puedes? (*Pausa.*) Bueno, admito que es complicado. De momento, ya has hecho más que suficiente, ahora acuéstate y relájate, no volveré a molestarte a no ser que me vea obligada a ello, sólo saber que estás ahí a la escucha y, quién sabe, quizá medio-atento es... es... como estar en la Gloria^[153]. (*Pausa.*) Ahora ya está el día muy avanzado. (*Sonrisa.*) El estilo antiguo. (*Fin de sonrisa.*) Y, sin embargo, quizá es un poco pronto para mi canción. (*Pausa.*) Cantar demasiado pronto es un error, creo yo. (*Volviéndose hacia la bolsa.*) Queda la bolsa, por supuesto. (*Mirándola.*) La bolsa. (*Vuelta al frente.*) ¿Podría enumerar su contenido? (*Pausa.*) No (*Pausa.*) Si una buena persona pasara por aquí y me preguntara, Winnie: ¿qué es todo lo que tienes en esa gran bolsa negra?, ¿da una respuesta exhaustiva? (*Pausa.*) No. (*Pausa.*) Quién sabe qué tesoros, sobre todo en el fondo. (*Pausa.*) Qué consuelos. (*Se vuelve hacia la bolsa.*) Si, queda la bolsa. (*Vuelta al frente.*) Pero algo me

dice, Winnie, no exageres con la bolsa, utilízala, naturalmente, deja que te ayude a seguir... adelante, cuando estés apurada, por supuesto, pero algo me dice, Winnie, sé previsor, sé previsor para el día en que las palabras te abandonen — (*cierra los ojos, pausa, abre los ojos*) — y no exageres con la bolsa. (*Pausa. Se vuelve hacia la bolsa.*) Quizá sólo una zambullida rápida. (*Se vuelve al frente, cierra los ojos, estira el brazo izquierdo, mete la mano en la bolsa y saca el revólver. Contrariada.*) ¡Otra vez tú! (*Abre los ojos, acerca el revólver a la frente y lo mira. Lo sopesa en la mano.*) Podría pensarse que su peso lo hundiría en el fondo entre los últimos... cartuchos. Pero no. No lo hace. Siempre en la cima, como Browning^[154]. (*Pausa.*) Brownie... (*Volviéndose ligeramente hacia Willie.*) Willie, ¿te acuerdas de Brownie? (*Pausa.*) ¿Te acuerdas cómo me repetías que lo apartase de tu vista? Apártalo de mi vista, antes de que ponga fin a mis sufrimientos. (*Vuelta al frente. Burlona.*) ¡Tus sufrimientos! (*Al revólver.*) Bueno, supongo que es un consuelo saber que estás ahí, pero estoy cansada de ti. (*Pausa.*) Te dejaré fuera, eso es lo que haré. (*Deja el revólver sobre el montículo a su derecha.*) Ahí, esa será tu casa de hoy en adelante. (*Sonrisa.*) ¡El estilo antiguo! (*Fin de sonrisa.*) ¿Y ahora? (*Pausa larga.*) Willie, la gravedad es lo que era antes, yo creo que no. (*Pausa.*) Si, tengo la impresión, cada vez mayor de que si no estuviera atrapada — (*gesto*) — de este modo, simplemente subiría flotando hacia el azul. (*Pausa.*) Y que quizá algún día la tierra cederá y me dejará libre, la tensión es tan fuerte, sí, se resquebrajará a mi alrededor y me dejará salir. (*Pausa.*) Willie, ¿no tienes nunca la impresión de que te están absorbiendo? (*Pausa.*) ¿No tienes a veces que agarrarte a algo, Willie? (*Pausa. Se vuelve ligeramente hacia él.*) Willie.

Pausa.

WILLIE: ¿Absorbiendo^[155]?

WINNIE: Sí, cariño, hacia el azul, como la espuma. (*Pausa.*) ¿No? (*Pausa.*) ¿Tú no? (*Pausa.*) En fin, las leyes naturales, las leyes naturales, es como todo, supongo, todo depende de la clase de persona que seas. Todo lo que puedo decir por mi parte es que para mí ya no son lo que eran cuando era joven y... alocada y... (*titubeante con la cabe baja*)... hermosa... posiblemente encantadora... en cierto modo... en apariencia. (*Pausa. Levanta la cabeza.*) Perdóname, Willie, a veces la tristeza me invade^[156]. (*Voz normal.*) En fin, en todo caso qué alegría saber que estás ahí como siempre y quizá despierto y quizá captando todo esto, o parte de todo esto, qué día tan feliz para mí... habrá sido éste. (*Pausa.*) Hasta ahora. (*Pausa.*) Qué bendición que nada

crezca, imagínate si toda esta porquería comenzara a crecer^[157]. Lo imaginas. (*Pausa.*) Ah, sí, abundantes mercedes. (*Pausa larga.*) No puedo hablar más. (*Pausa.*) De momento. (*Pausa. Se vuelve hacia la bolsa. Se vuelve al frente. Sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa. Mira a la sombrilla.*) Supongo que podría — (*coge la sombrilla*) — sí, supongo que podría... izar este trasto ahora. (*Comienza a desenrollarla. Los problemas mecánicos que va superando puntúan lo que sigue.*) Uno va posponiendo — el abrirla — por miedo de abrirla — demasiado pronto — y pasa el día — todo el día — sin haberla abierto — nunca. (*Sombrilla totalmente abierta. Volviéndose hacia la derecha, gira la sombrilla distraídamente a uno y otro lado.*) Oh, sí, tan poco que decir, tan poco que hacer y, algunos días, el miedo tan terrible, de encontrarse...sola, con horas todavía, antes de que suene el timbre de dormir y sin nada más que decir, nada más que hacer, que los días pasan, algunos días pasan, del todo, el timbre suena, y poco o nada dicho, poco o nada hecho. (*Levantando la sombrilla.*) Ese es el peligro (*Volviéndose al frente.*) Del que hay que protegerse. (*Mira fijamente al frente, sujeta la sombrilla, en alto, con la mano derecha. Pausa máxima.*) Solía sudar mucho. (*Pausa.*) Ahora casi nada. (*Pausa.*) El calor es mucho mayor. (*Pausa.*) El sudor mucho menor. (*Pausa.*) Eso es lo que me parece tan maravilloso. (*Pausa.*) El modo en que el hombre se adapta. (*Pausa.*) A todas las circunstancias. (*Pasa la sombrilla a la mano izquierda. Larga pausa.*) Mantenerla en alto cansa el brazo. (*Pausa.*) Si uno va caminando no. (*Pausa.*) Sólo si uno está quieto. (*Pausa.*) Es una observación curiosa. (*Pausa.*) Espero que hayas oído eso, Willie, me apenaría pensar que no lo has oído. (*Sujeta el parasol con ambas manos. Pausa larga.*) Estoy cansada de tenerla arriba y no puedo bajarla. (*Pausa.*) Estoy mucho peor con ella arriba que abajo y no puedo bajarla. (*Pausa.*) La razón me dice, Bájala Winnie, no te está ayudando, baja ese trasto abajo y ponte a hacer otra cosa. (*Pausa.*) No puedo. (*Pausa.*) No puedo moverme. (*Pausa.*) No, no puedo, algo debe ocurrir en el mundo, suceder, algún cambio, para que pueda moverme de nuevo. (*Pausa.*) Willie. (*Suavemente.*) Ayúdame. (*Pausa.*) ¿No? (*Pausa.*) Ruégame que baje este trasto Willie y te obedeceré al instante, como siempre lo he hecho, respetarte y obedecerte. (*Pausa.*) Willie, por favor. (*Suavemente.*) Ten compasión de mí. (*Pausa.*) ¿No? (*Pausa.*) ¿No puedes? (*Pausa.*) Bueno no te culpo, no, no estaría bien por mi parte que yo, que no puedo moverme, culpara a mi Willie porque no puede hablar^[158]. (*Pausa.*) Ya he recobrado el habla afortunadamente. (*Pausa.*) Eso es lo que me parece tan maravilloso, mis dos lámparas, cuando una se apaga la otra brilla más intensamente. (*Pausa.*) Oh, sí, abundantes mercedes. (*Pausa máxima. La sombrilla se incendia. Humo y llamas si es factible. Winnie olfatea, mira hacia arriba, arroja la sombrilla*

a la derecha, tras el montículo y se estira hacia atrás para verla arder.) Ah, tierra vieja extintora. *(Vuelta al frente.)* Supongo que esto ya ha sucedido antes, aunque no lo recuerdo. *(Pausa.)* ¿Lo recuerdas tú, Willie? *(Se vuelve ligeramente hacia él.)* ¿Recuerdas tú si esto ha sucedido antes? *(Pausa. Se estira hacia atrás para mirarle.)* Willie, ¿sabes lo que acaba de suceder? *(Pausa.)* ¿Has entrado en coma de nuevo? *(Pausa.)* No te pregunto si te enteras de todo lo que pasa, te pregunto simplemente, si has entrado en coma de nuevo. *(Pausa.)* Tus ojos parecen estar cerrados, aunque ya sabemos que eso no tiene nada de particular. *(Pausa.)* Cariño, levanta un dedo, por favor, si no has perdido totalmente el conocimiento. *(Pausa.)* Por favor, Willie, hazlo por mí, sólo el dedo meñique si todavía estás consciente. *(Pausa. Alegremente.)* Oh, los cinco, hoy eres un encanto, ahora puedo continuar sin ninguna preocupación. *(Vuelta al frente.)* Sí, qué puede suceder que no haya sucedido antes y sin embargo... me lo pregunto, sí, confieso que me lo pregunto. *(Pausa.)* Con el sol abrasando cada vez con más fuerza, hora tras hora, no es natural que ardan las cosas aunque nunca lo hayan hecho, quiero decir, al menos de este modo, espontáneamente^[159]. *(Pausa.)* Yo misma quizá, no me derretiré al final, o me abrasaré, oh, no quiero decir arder en llamas necesariamente, no, sino carbonizarme poco a poco hasta que toda esta — *(gesto amplio de brazos)* — carne visible, quede convertida en negras cenizas. *(Pausa.)* Por otro lado, ¿he conocido alguna vez un clima suave? *(Pausa.)* No. *(Pausa.)* Hablo de clima suave y clima tórrido, son palabras vacías. *(Pausa.)* Hablo de cuando todavía no estaba atrapada — de este modo — y tenía mis piernas y el uso de mis piernas y podía buscar un rincón sombrío como tú, cuando estaba cansada del sol, o un rincón soleado como tú, cuando estaba cansada de la sombra y todo son palabras vacías. *(Pausa.)* Hoy no hace más calor que ayer, mañana no hará más calor que hoy, es imposible y así siempre, vuelta al lejano pasado y de camino al lejano futuro. *(Pausa.)* Y si algún día la tierra cubriese mis pechos, entonces no habría visto nunca mis pechos, nadie nunca habría visto mis pechos. *(Pausa.)* Willie, espero que hayas captado algo de esto, sentiría mucho pensar que no has captado nada de todo esto, no me elevo a estas alturas todos los días. *(Pausa.)* Sí, algo parece haber sucedido, algo ha parecido suceder y no ha sucedido nada, nada en absoluto, tienes toda la razón, Willie. *(Pausa.)* La sombrilla estará aquí mañana sobre el montículo, a mi lado, para ayudarme a pasar el día. *(Pausa. Coge el espejo.)* Cojo este espejito y lo hago trizas contra esta piedra — *(lo hace)* — lo tiro lejos — *(lo tira detrás, lejos de ella)* mañana volverá a estar en la bolsa de nuevo, sin un rasguño, para ayudarme a pasar el día. *(Pausa.)* No, uno no puede hacer nada. *(Pausa.)* Eso es lo que me parece tan maravilloso, el modo en que las cosas... *(la voz se quiebra,*

cabeza baja) ...las cosas... tan maravilloso. (*Pausa larga, cabeza baja. Finalmente se vuelve hacia la bolsa, todavía con la cabeza baja, saca cosas inidentificables y las vuelve a meter, revuelve más en el fondo, por fin saca una caja de música, le da cuerda, la escucha un momento sujetándola con ambas manos, inclinada sobre ella, se vuelve al frente, se endereza y escucha la música, estrechando la caja contra su pecho con ambas manos. Suena el vals de La Viuda Alegre: «Te quiero tanto». Poco a poco, expresión feliz. Se mueve al compás del ritmo. Cesa la música. Pausa. Willie, con voz ronca, tararea la canción. Aumenta la expresión feliz de Winnie. Deja la caja en el suelo.*) ¡Oh, este habrá sido un día feliz! (*Aplaud.*) ¡Otra vez, Willie, otra vez! (*Aplaud.*) ¡«Encore» Willie, por favor! (*Pausa. Fin de la expresión feliz.*) ¿No? ¿No lo quieres hacer por mí? (*Pausa.*) Bueno, es muy comprensible, muy comprensible. Uno no puede cantar sólo para agrandar a los demás, por mucho que uno les quiera, no, el canto ha de brotar del corazón, eso es lo que siempre digo, surgir de lo más profundo, como el mirlo. (*Pausa.*) Cuántas veces he dicho, en las horas negras, Canta ahora Winnie, canta tu canción, no hay nada mejor que hacer y no lo hice. (*Pausa.*) No pude. (*Pausa.*) No, como el mirlo, o el ave del alba^[160], sin ningún provecho, ni para uno mismo ni para nadie. (*Pausa.*) ¿Y ahora? (*Pausa larga. Suavemente.*) Una sensación extraña. (*Pausa. Lo mismo.*) La sensación extraña de que alguien me está mirando. Estoy clara, luego oscura, luego nada, luego oscura de nuevo, luego clara de nuevo y así sucesivamente, pasando y volviendo a pasar, entrando y saliendo del ojo de alguien. (*Pausa. Lo mismo.*) ¿Extraño? (*Pausa. Lo mismo.*) No, aquí todo es extraño. (*Pausa. Voz normal.*) Algo me dice, deja ya de hablar, Winnie, durante un minuto, no malgastes todas las palabras del día, deja de hablar y haz algo para variar, ¿quieres? (*Levanta las manos y las mantiene abiertas frente a los ojos. A las manos.*) ¡Haz algo! (*Cierra las manos.*) ¡Qué garras! (*Se vuelve hacia la bolsa, revuelve en ella y, finalmente, saca una lima, se vuelve al frente y comienza a limarse las uñas. Se lima en silencio durante un rato. Todo lo que sigue va puntualizado por el limado.*) Aflora — en mis recuerdos — un tal Sr. Shower^[161] — un Sr. y tal vez una Sra. Shower — no — van de la mano — entonces su novia probablemente — o simplemente una buena amiga. (*Mira las uñas de cerca.*) Muy quebradizas hoy. (*Vuelve a limarse.*) Shower — Shower — te suena ese apellido — Willie — te evoca — algo real, Willie — no contestes — si te molesta — ya has hecho más — de lo que te tocaba — Shower — Shower. (*Inspecciona las uñas limadas.*) Un poco más presentables. (*Levanta la cabeza, mira al frente.*) Arréglate Winnie, eso es lo que siempre digo, pase lo que pase, arréglate. (*Pausa. Vuelve a limarse.*) Sí — Shower — Shower — (*deja de limarse, levanta la cabeza,*

mira fijamente al frente, pausa) — o Cooker, quizás se apellidara Cooker. (*Volviéndose ligeramente hacia Willie.*) Cooker, Willie, ¿te suena Cooker? (*Pausa. Se vuelve un poco más. Más alto.*) Cooker, Willie, ¿el apellido Cooker te es familiar? (*Pausa. Se gira hacia atrás a mirarle. Pausa.*) ¡Oh, no! (*Pausa.*) ¿No tienes pañuelo, querido? (*Pausa.*) ¿No tienes modales? (*Pausa.*) ¡Oh, Willie, no te lo estás comiendo! ¡Escúpelo, cariño, escúpelo! (*Pausa. Se vuelve al frente.*) En fin, supongo que es bastante natural. (*Se le quiebra la voz.*) Humano. (*Pausa. Lo mismo.*) ¿Qué es lo que uno puede hacer? (*Cabeza baja. Lo mismo.*) Durante todo el día. (*Pausa. Lo mismo.*) Día tras día. (*Pausa. Levanta la cabeza. Sonríe. Tranquila.*) ¡El estilo antiguo! (*Fin de sonrisa. Vuelve a limarse.*) No, ya está hecha. (*Pasa a la uña siguiente.*) Debería haberme puesto las gafas. (*Pausa.*) Ahora ya es tarde. (*Acaba la mano izquierda y la examina.*) Un poco más presentable. (*Comienza la mano derecha. Puntuando lo que sigue, como antes.*) Pues bien — este hombre Shower — o Cooker — poco importa — y la mujer — cogidos de la mano — bolsas en la otra mano — de esas grandes marrones multiuso — plantados ahí, mirándome con la boca abierta — y, finalmente, este hombre Shower — Cooker — poco importa acaba en erre — lo juro por mi vida — ¿Qué es lo que hace? dice él — ¿A qué juega? dice él — hundida hasta las tetas en la puta tierra — un grosero — ¿Qué significa? dice él — ¿Qué pretende significar? y que si esto que si lo otro — lo de siempre — las estupideces de siempre — ¿Me oyes? dice él — Dios me asista, dice ella, claro que te oigo — ¿Qué significa eso de Dios me asista? dice él. (*Deja de limarse, levanta la cabeza, mira al frente.*) Y tú, dice ella, ¿a qué juegas tú?, dice ella, ¿qué pretendes significar tú? Te crees que porque te tienes todavía sobre tus pies planos con tu vieja bolsa llena de mierda en conserva y mudas de recambio, arrastrándome de un lado a otro por este jodido desierto, como una pescadera, tal para cual — (*con repentina violencia*) — ¡suéltame y déjame en paz, por el amor de Dios, déjame, dice ella, desaparece! (*Pausa. Vuelve a limarse.*) ¿Por qué no la desentierra?, dice él — refiriéndose a ti, cariño — ¿Para qué le sirve así? — ¿Para qué le sirve él a ella así? — y que si esto que si lo otro — las tonterías habituales — ¡Dios Santo!, dice ella, ten compasión por el amor de Dios — Desenterrarla, dice él, desenterrarla, así no tiene ningún sentido — ¿Desenterrarla con qué?, dice ella — yo la desenterraría con mis propias manos, dice él — debían ser marido y — mujer. (*Se lima en silencio.*) Después desaparecen — cogidos de la mano — con las bolsas — borrosos — luego nada — los últimos seres humanos — perdidos por estos lugares. (*Acaba la mano derecha, la inspecciona, deja la lima en el suelo, mira al frente.*) Extraño, tales recuerdos en un momento como este. (*Pausa.*) ¿Extraño? (*Pausa.*) No, aquí todo es extraño. (*Pausa.*) En cualquier caso lo

agradezco. (*Voz entrecortada.*) Lo agradezco mucho. (*Baja la cabeza. Pausa. Levanta la cabeza. Tranquila.*) Bajar y levantar la cabeza, bajar y levantar la cabeza, siempre queda eso. (*Pausa.*) ¿Y ahora? (*Pausa larga. Comienza a poner las cosas de nuevo en la bolsa, lo último el cepillo de dientes. Esta operación, interrumpida por las pausas que se indican, puntúa lo que sigue.*) Quizá es demasiado pronto para prepararme — para la noche — (*deja de recoger, levanta la cabeza, sonrío*) — ¡el estilo antiguo! — (*fin de sonrisa, vuelve a recoger*) — y, sin embargo, yo — me preparo para la noche — sintiendo ya cerca — el timbre de dormir — diciéndome a mí misma — Winnie — ya no falta mucho, Winnie — para el timbre de dormir. (*Deja de recoger, levanta la cabeza.*) A veces me equívoco. (*Sonrisa.*) Pero no muchas. (*Fin de sonrisa.*) A veces se ha acabado todo, hecho todo, dicho todo, lo del día, preparado todo para la noche y el día no se acaba, ni por asomo, la noche no llega, ni por asomo. (*Sonrisa.*) Pero no muchas. (*Fin de sonrisa.*) Sí, cuando siento cerca, el timbre de dormir y me preparo para la noche — (*gesto*) — de este modo, a veces me equivoco — (*sonrisa*) — pero no muchas. (*Fin de sonrisa. Vuelve a recoger.*) Solía pensar — digo que solía pensar — que todas estas cosas — recogidas en la bolsa — si demasiado pronto — recogidas demasiado pronto — podría sacarlas de nuevo — si era necesario si las necesitaba — y así sucesivamente — indefinidamente — dentro de la bolsa — fuera de la bolsa — hasta que el timbre — sonara. (*Deja de recoger, levanta la cabeza, sonrío.*) Pero no. (*Amplia sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa, vuelve a recoger.*) Supongo que esto — puede parecer extraño — esto — como decirlo — lo que acabo de decir — si — (*coge el revólver*) — extraño — (*se vuelve para poner el revólver en la bolsa*) — si no fuera que — (*cuando está a punto de poner el revólver en la bolsa congela el gesto y se vuelve al frente*) — si no fuera que — (*pone el revólver en el suelo a su derecha, deja de recoger, levanta la cabeza.*) — que todo parece extraño. (*Pausa.*) Muy extraño. Ningún cambio nunca. (*Pausa.*) Y cada vez más extraño. (*Pausa. Se inclina hacia el montículo, coge el último objeto, o sea, el cepillo de dientes, se vuelve para ponerlo en la bolsa, pero ruidos del lado de Willie llaman su atención. Se estira hacia atrás y a la derecha para ver lo qué pasa. Pausa.*)^[162] ¿Cansado de tu agujero, cariño? (*Pausa.*) Bueno, lo comprendo. (*Pausa.*) No olvides el sombrero. (*Pausa.*) Pobrecito mío, ya no eres el gateador que eras. (*Pausa.*) No, ya no eres el gateador a quien entregué mi corazón. (*Pausa.*) Manos y rodillas, cariño, inténtalo, manos y rodillas. (*Pausa.*) ¡Las rodillas! ¡Las rodillas! (*Pausa.*) ¡Qué maldición la movilidad! (*Sigue con la vista su avance hacia ella por detrás del montículo, o sea, hacia el lugar que él ocupaba al principio de este acto.*) Un poco más, Willie, y estás en casa. (*Pausa mientras observa el último*

tramo.) ¡Ay! (Se vuelve penosamente al frente, se frota el cuello.) Tortícolis de tanto admirarte. (Se frota el cuello.) Pero ha merecido la pena, ya lo creo que sí. (Volviéndose ligeramente hacia él.) ¿Sabes lo que sueño a veces? (Pausa.) Lo que sueño a veces, Willie. (Pausa.) Que vienes a vivir a este lado donde pueda verte. (Pausa. Se vuelve al frente.) Sería otra mujer. (Pausa.) Irreconocible. (Se vuelve ligeramente hacia él.) O sólo de vez en cuando, que vienes a este lado sólo de vez en cuando para que disfrute con tu presencia. (Se vuelve al frente.) Pero no puedes, lo sé. (Baja la cabeza.) Lo sé. (Pausa. Levanta la cabeza.) Bien, de todos modos — (mira el cepillo de dientes en sus manos) — ya no puede faltar mucho — (mira el cepillo) — para el timbre. (La parte posterior de la cabeza de Willie aparece por encima de la pendiente del montículo. Winnie mira de cerca el cepillo.) Totalmente garantizada... (levanta la cabeza) ...¿qué es lo que era esto? (La mano de Willie aparece con un pañuelo, lo extiende sobre su cabeza, desaparece.) Genuina pura... totalmente garantizada... (la mano de Willie aparece con el sombrero de paja, se lo pone algo ladeado, desaparece) ...genuina pura... ¡ah! cerda de puerco. (Pausa.) ¿Qué es un puerco exactamente? (Pausa. Se vuelve ligeramente hacia Willie.) Qué es exactamente un puerco, Willie, lo sabes tú, yo no me acuerdo. (Pausa, volviéndose un poco más, suplicando.) ¡Por favor, Willie, qué es un puerco!

Pausa.

WILLIE: Cerdo macho castrado. (Expresión feliz en el rostro de Winnie.) Cebado para la matanza.

Aumenta la expresión feliz. Willie abre el periódico, manos invisibles. La parte superior de unas hojas amarillentas enmarcan su cabeza. Winnie mira fijamente al frente con expresión feliz.

WINNIE: ¡Oh, este es un día feliz! ¡Este habrá sido otro día feliz! (Pausa.) A pesar de todo. (Pausa.) Hasta ahora.

Pausa. Fin de la expresión feliz. Willie pasa la hoja. Pausa. Pasa otra hoja. Pausa.

WILLIE: Oportunidad para joven despierto.

Pausa. Winnie se quita el sombrero, se vuelve para ponerlo en la bolsa, congela el gesto, se vuelve al frente. Sonrisa.

WINNIE: No. (*Amplia sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa. Se pone el sombrero de nuevo, mira fijamente al frente, pausa.*) ¿Y ahora? (*Pausa.*) Canta. (*Pausa.*) Canta tu canción Winnie. (*Pausa.*) ¿No? (*Pausa.*) Entonces reza. (*Pausa.*) Reza tu oración, Winnie.

Pausa. Willie pasa la hoja. Pausa.

WILLIE: Se necesita joven prometedor.

Pausa. Winnie mira fijamente al frente. Willie pasa la hoja. Pausa. Desaparece el periódico. Pausa larga.

WINNIE: Reza tu vieja oración, Winnie.

Pausa larga^[163]

TELÓN

ACTO II

La escena como en el acto primero.

Winnie enterrada hasta el cuello, sombrero puesto, ojos cerrados. Ya no puede ni volver, ni bajar ni levantar la cabeza, mira al frente inmóvil durante todo el acto. Movimientos de los ojos como se indican.

Bolsa y sombrilla en el mismo sitio que al principio del primer acto. Revólver bien visible sobre el montículo a su derecha.

Pausa larga.

El timbre suena estridentemente. Abre los ojos inmediatamente. El timbre se para. Mira fijamente al frente. Pausa larga.

WINNIE: Salve, sagrada luz^[164]. (*Pausa larga. Cierra los ojos. El timbre suena estridentemente. Abre los ojos inmediatamente. El timbre se para. Mira fijamente al frente. Sonrisa. Pausa. Fin de sonrisa. Pausa larga.*) Alguien me mira todavía. (*Pausa.*) Se preocupa por mí todavía. (*Pausa.*) Eso es lo que me parece tan maravilloso. (*Pausa.*) Ojos sobre mis ojos. (*Pausa.*) ¿Cuál es aquel verso inolvidable^[165]? (*Pausa. Ojos a la derecha.*) Willie. (*Pausa. Más alto.*) Willie. (*Pausa. Ojos al frente.*) ¿Puede uno hablar de tiempo todavía? (*Pausa.*) Decir que hace ya mucho tiempo, Willie, desde que te vi. (*Pausa.*) Desde que te oí. (*Pausa.*) ¿Se puede? (*Pausa.*) Uno lo hace. (*Sonrisa.*) ¡El estilo antiguo! (*Fin de sonrisa.*) Hay tan poco que decir. (*Pausa.*) Que se dice todo. (*Pausa.*) Todo lo que se puede. (*Pausa.*) Solía pensar... (*pausa*) ...digo que solía pensar que aprendería a hablar sola. (*Pausa.*) Quiero decir conmigo misma, el desierto^[166]. (*Sonrisa.*) Pero no. (*Amplia sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa.*) Ergo estás aquí. (*Pausa.*) Oh, sin duda estás muerto, como los otros, sin duda te has muerto, o te has ido y me has dejado, como los otros, no importa, estás aquí. (*Pausa. Ojos a la izquierda.*) La bolsa también está aquí, la misma de siempre, la puedo ver. (*Pausa. Ojos a la derecha. Más alto.*) La bolsa está aquí Willie, tan flamante como siempre, la que me regalaste aquel día... para ir de compras. (*Pausa. Ojos al frente.*) Aquel día. (*Pausa.*) ¿Qué día? (*Pausa.*) Solía rezar. (*Pausa.*) Digo que solía rezar. (*Pausa.*) Sí, confieso que lo hacía. (*Sonrisa.*) Ahora no. (*Amplia sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa. Pausa.*) Entonces... ahora... cuantos problemas para la mente. (*Pausa.*) Haber sido siempre la que soy — y ser tan diferente de la que fui. (*Pausa.*) Soy la una, digo la una, luego la otra. (*Pausa.*) Unas veces, la una, otras la otra. (*Pausa.*) Hay tan poco que decir, que se dice todo. (*Pausa.*) Todo lo que se puede. (*Pausa.*) Y todo una sarta de mentiras. (*Pausa.*) Mis brazos. (*Pausa.*) Mis

pechos. (Pausa.) ¿Qué brazos? (Pausa.) ¿Qué pechos? (Pausa.) Willie. (Pausa.) ¿Qué Willie? (Repentina afirmación vehemente.) ¡Mi Willie! (Ojos a la derecha, llama.) ¡Willie! (Pausa. Más alto.) ¡Willie! (Pausa. Ojos al frente.) En fin, no saber, no saber con toda certeza, gracia abundante, es todo lo que pido. (Pausa.) Ah, si... entonces... ahora... verde sombra... esto... Charlie... besos... esto... todo aquello... graves turbaciones para la mente^[167]. (Pausa.) Pero no turban la mía. (Sonrisa.) Ahora no. (Amplia sonrisa.) No no. (Fin de sonrisa. Pausa larga. Cierra los ojos. El timbre suena estridentemente. Abre los ojos. Pausa.) Recuerdo unos ojos que parecen cerrarse en paz... ver... en paz. (Pausa.) Los míos no. (Sonrisa.) Ahora no. (Amplia sonrisa.) No no. (Fin de sonrisa. Pausa larga.) Willie. (Pausa.) Willie, ¿crees que la tierra ha perdido su atmósfera? (Pausa.) ¿Lo crees, Willie? (Pausa.) ¿No opinas nada? (Pausa.) Bueno, muy típico de ti, no opinar nada acerca de nada. (Pausa.) Es comprensible. (Pausa.) Y tanto. (Pausa.) El globo. (Pausa.) A veces, me pregunto. (Pausa.) Quizá no todo. (Pausa.) Siempre queda algo. (Pausa.) De todo. (Pausa.) Algo queda. (Pausa.) Si perdiera la razón. (Pausa.) No la perderé, por supuesto. (Pausa.) Del todo no. (Pausa.) La mía no. (Sonrisa.) Ahora no. (Amplia sonrisa.) No no. (Fin de sonrisa. Pausa larga.) Podría ser el frío eterno. (Pausa.) Un frío de muerte perpetuo. (Pausa.) Cuestión de suerte, supongo, de buena suerte. (Pausa.) Oh, sí, abundantes mercedes, abundantes mercedes. (Pausa.) Y ahora? (Pausa larga.) La cara. (Pausa.) La nariz. (Mira bizqueando hacia abajo.) La veo... (Bizqueando hacia abajo) ...la punta... los lados... soplo de vida... esa curva que tú tanto admirabas... (hace pucheros) ...una sombra de labios... (pucheros de nuevo) ...si hago pucheros... (saca la lengua) ...la lengua, por supuesto... que tú tanto admirabas... si la sacaba... (la saca de nuevo) ...la punta... (mira hacia arriba) ...una sombra de frente... de ceja... imaginaciones posiblemente... (ojos a la izquierda) ...mejilla... no... (ojos a la derecha) ...no... (hincha las mejillas) ...incluso si las hincho... (ojos a la izquierda, hincha de nuevo las mejillas) ...no... no... palidez total^[168]. (Ojos al frente.) Eso es todo. (Pausa.) La bolsa por supuesto... (ojos a la izquierda) ...quizá un poco borrosa... pero la bolsa. (Ojos al frente. Casualmente.) La tierra y el cielo, por supuesto. (Ojos a la derecha.) La sombrilla que me regalaste... aquel día... (pausa) ...aquel día... el lago... los juncos. (Ojos al frente. Pausa.) ¿Qué día? (Pausa.) ¿Qué juncos? (Pausa larga. Cierra los ojos. El timbre suena estridentemente. Abre los ojos. Pausa. Ojos a la derecha.) Brownie, por supuesto. (Pausa.) Te acuerdas de Brownie, Willie, puedo verlo. (Pausa.) Brownie está aquí, Willie, a mi lado. (Pausa. Alto.) Brownie está aquí, Willie. (Pausa. Ojos al frente.) Eso es todo. (Pausa.) ¿Qué haría yo sin ellos? (Pausa.) ¿Qué haría yo sin ellos cuando las

palabras me fallan^[169]? (*Pausa.*) Mirar fijamente al frente con los labios apretados. (*Pausa larga mientras lo hace.*) No puedo. (*Pausa.*) Ah, sí, abundantes mercedes, abundantes mercedes. (*Pausa larga. Bajo.*) A veces oigo ruidos. (*Gesto de escuchar. Voz normal.*) Pero no a menudo. (*Pausa.*) Son una bendición, los ruidos son una bendición, me ayudan... a pasar el día. (*Sonrisa.*) ¡El estilo antiguo! (*Fin de sonrisa.*) Sí, son días felices aquellos en los que hay ruidos. (*Pausa.*) Cuando oigo ruidos. (*Pausa.*) Solía pensar... (*pausa.*) ...digo que solía pensar que estaban en mi cabeza. (*Sonrisa.*) Pero no. (*Amplia sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa.*) Eso era la lógica. (*Pausa.*) La razón. (*Pausa.*) No he perdido la razón. (*Pausa.*) Todavía no. (*Pausa.*) No toda. (*Pausa.*) Algo queda. (*Pausa.*) Ruidos. (*Pausa.*) Como pequeños... desmoronamientos, pequeños... derrumbamientos. (*Pausa. Bajo.*) Son las cosas, Willie. (*Pausa. Voz normal.*) Dentro de la bolsa, fuera de la bolsa. (*Pausa.*) Oh, sí, las cosas tienen su propia vida, eso es lo que siempre digo, las cosas tienen vida. (*Pausa.*) Mi espejo, por ejemplo, no me necesita (*Pausa.*) El timbre. (*Pausa.*) Hierde como un cuchillo. (*Pausa.*) Una gubia. (*Pausa.*) No se le puede ignorar. (*Pausa.*) Cuántas veces... (*pausa*) ...digo cuántas veces he dicho, ignóralo Winnie, ignora el timbre, no le hagas caso, simplemente duerme y despierta, duerme y despierta, cuando te apetezca, abre y cierra los ojos, cuando te apetezca, o como mejor te convenga. (*Pausa.*) Abre y cierra los ojos, Winnie, abre y cierra, así siempre. (*Pausa.*) Pero no. (*Sonrisa.*) Ahora no. (*Amplia sonrisa.*) No no. (*Fin de sonrisa. Pausa.*) ¿Y ahora? (*Pausa.*) ¿Y ahora qué, Willie? (*Pausa larga.*) Queda mi cuento claro está, cuando falla todo lo demás. (*Pausa.*) Una vida. (*Sonrisa.*) Una larga vida. (*Fin de sonrisa.*) Comenzando en la matriz, donde la vida solía comenzar, Mildred recuerda, recordará antes de morir, la matriz, la matriz materna^[170]. (*Pausa.*) Tiene ya cuatro o cinco años y le han regalado hace poco una muñeca grande de cera. (*Pausa.*) Vestida de arriba a abajo, todo a juego. (*Pausa.*) Zapatos, calcetines, ropita interior, conjunto completo, vestido almidonado, guantes. (*Pausa.*) Medidas blancas. (*Pausa.*) Sombrerito de paja blanco con banda elástica. (*Pausa.*) Collar de perlas. (*Pausa.*) Un librito ilustrado con inscripciones de verdad, para llevarlo bajo el brazo cuando sale de paseo. (*Pausa.*) Ojos de china azules que se abren y se cierran. (*Pausa. Tono narrativo.*) No había acabado de salir el sol cuando Milly se levantó, descendió por la pendiente... (*pausa*) ...se puso la bata y descendió solita por la pendiente escalera de madera, reculando y a gatas, aunque se lo habían prohibido, entró en la... (*pausa*) ...pasó de puntillas por el silencioso pasillo, entró en el cuarto de jugar y comenzó a desnudar a la muñequita. (*Pausa.*) Se deslizó bajo la mesa y comenzó a desnudar a la muñequita. (*Pausa.*) Regañándola... todo el rato. (*Pausa.*) De repente un

ratón — (*Pausa larga.*) Despacio, Winnie. (*Pausa larga. Llamando.*) ¡Willie! (*Pausa. Más alto.*) ¡Willie! (*Pausa. Suave reproche.*) A veces encuentro tu actitud un poco extraña, Willie, hace tanto tiempo, no sueles ser tan cruel sin necesidad (*Pausa.*) ¿Extraña? (*Pausa.*) No. (*Sonrisa.*) Aquí no. (*Amplia sonrisa.*) Ahora no. (*Fin de sonrisa.*) Y, sin embargo... (*Repentinamente preocupada.*) Espero que no pase nada. (*Ojos a la derecha, alto.*) ¿Va todo bien, cariño? (*Pausa. Ojos al frente. A sí misma.*) ¡Ruego a Dios que no haya metido la cabeza primero! (*Ojos a la derecha, alto.*) ¿Willie, no estás atrapado verdad? (*Pausa. Igual.*) ¿No estás atascado, Willie? (*Ojos al frente, desconsolada.*) ¡Quizá esté pidiendo socorro todo este tiempo y yo no le oigo! (*Pausa.*) Oigo gritos, por supuesto. (*Pausa.*) Pero seguro que están en mi cabeza. (*Pausa.*) ¿Es posible que...? (*Pausa. Con convencimiento.*) No, no, mi cabeza siempre estuvo llena de gritos. (*Pausa.*) Gritos confusos, débiles. (*Pausa.*) Vienen. (*Pausa.*) Se van. (*Pausa.*) Como una corriente de aire. (*Pausa.*) Eso es lo que me parece tan maravilloso. (*Pausa.*) Cesan. (*Pausa.*) Ah sí, abundantes mercedes, abundantes mercedes. (*Pausa.*) El día está ya muy avanzado. (*Sonrisa. Fin de sonrisa.*) Y, sin embargo, es todavía un poco pronto para mi canción. (*Pausa.*) Cantar demasiado pronto es fatal, siempre lo digo. (*Pausa.*) Por otro lado, es posible posponerlo excesivamente. (*Pausa.*) Suena el timbre para dormir y uno no ha cantado. (*Pausa.*) El día se ha esfumado — (*sonrisa, fin de sonrisa*) — esfumado, por completo, sin ninguna canción de ninguna clase. (*Pausa.*) Aquí hay un problema. (*Pausa.*) Uno no puede cantar... así como así, no. (*Pausa.*) Sube a tus labios^[171], por razones misteriosas, has elegido un mal momento, te lo tragas de nuevo. (*Pausa.*) Uno dice, Ahora es el momento, ahora o nunca, y no puede. (*Pausa.*) Sencillamente no puede cantar. (*Pausa.*) Ni una nota. (*Pausa.*) Otra cosa, Willie, ahora que estamos con este tema. (*Pausa.*) La tristeza después de cantar. (*Pausa.*) ¿Te has enfrentado con eso, Willie? (*Pausa.*) A lo largo de tu experiencia. (*Pausa.*) ¿No? (*Pausa.*) La tristeza después de la relación sexual íntima nos es familiar, por supuesto. (*Pausa.*) Estarás de acuerdo con Aristóteles en eso, Willie, creo yo^[172]. (*Pausa.*) Sí, esa uno la conoce y está preparado para afrontarla. (*Pausa.*) Pero después de cantar... (*Pausa.*) No dura mucho, por supuesto. (*Pausa.*) Eso es lo que me parece tan maravilloso. (*Pausa.*) Se esfuma. (*Pausa.*) ¿Cuáles son aquellos versos exquisitos? (*Pausa.*) Vete, olvídate por qué algo sobre algo dibujará una sombra... vete olvídate... por qué la tristeza... sonreírá alegremente... vete olvídate... no me escuches... sonríe dulcemente... canta alegremente^[173]... (*Pausa. Suspirando.*) Olvidamos nuestros clásicos. (*Pausa.*) Oh, no todos. (*Pausa.*) Una parte. (*Pausa.*) Una parte queda. (*Pausa.*) Eso es lo que me parece tan maravilloso, que queda una

parte de nuestros clásicos, para ayudarnos a pasar el día. (Pausa.) Oh, sí, tantas mercedes, tantas mercedes. (Pausa.) ¿Y ahora? (Pausa.) ¿Y ahora, Willie? (Pausa larga.) Evoco en mis recuerdos^[174]... un Sr. Shower — o Cooker. (Cierra los ojos. El timbre suena estridentemente. Abre los ojos. Pausa.) Cogidos de la mano, bolsas en la otra mano. (Pausa.) Entrados en... años. (Pausa.) Ni jóvenes, ni viejos. (Pausa.) De pie ahí, mirándome boquiabiertos. (Pausa.) No estarían mal esos pechos, dice él, en su juventud. (Pausa.) He visto hombros peores, dice él, en mis tiempos. (Pausa.) ¿Siente las piernas?, dice él. (Pausa.) ¿Le queda algo de vida en las piernas?, dice él. (Pausa.) ¿Lleva puesto algo debajo?, dice él. (Pausa.) Pregúntale, dice él, yo soy tímido. (Pausa.) Pregúntale, ¿qué?, dice ella. (Pausa.) Si le queda algo de vida en las piernas. (Pausa.) Si lleva puesto algo debajo. (Pausa.) Pregúntaselo tú, dice ella. (Pausa. Con violencia repentina.) ¡Suéltame por el amor de Dios y déjame! (Pausa. Igual.) ¡Muérete de una vez! (Sonrisa.) Pero no. (Amplia sonrisa.) No no. (Fin de sonrisa.) Les veo alejarse. (Pausa.) Cogidos de la mano — con las bolsas. (Pausa.) Borrosos. (Pausa.) Luego nada. (Pausa.) Los últimos seres humanos — perdidos por estos parajes. (Pausa.) Hasta ahora. (Pausa.) ¿Y ahora? (Pausa. Bajo.) Socorro. (Pausa. Igual.) Socorro, Willie. (Pausa. Igual.) ¿No? (Larga pausa. Voz narrativa.) De repente un ratón... (Pausa.) De repente un ratón subió por su muslito y Mildred aterrada tira su muñequita y comienza a gritar — (De repente Winnie da un grito penetrante) — y gritó y gritó — (Winnie grita dos veces) — gritó y gritó y gritó y gritó hasta que todos llegaron corriendo en su ropa de dormir, mamá, papá, Bibby y... la vieja Annie, para ver lo que ocurría... (pausa) ...lo que podía haber ocurrido. (Pausa.) Demasiado tarde. (Pausa.) Demasiado tarde. (Larga pausa. Casi sin voz.) Willie. (Pausa. Voz normal.) En fin, Winnie, ya no puede faltar mucho, no puede faltar mucho, para el timbre de dormir. (Pausa.) Entonces puedes cerrar los ojos, entonces debes cerrar los ojos — y mantenerlos cerrados. (Pausa.) ¿Por qué vuelvo a decir eso? (Pausa.) Solía pensar... (pausa) ...digo que solía pensar que no había diferencia entre una fracción de segundo y la siguiente. (Pausa.) Solía decir... (pausa) ...digo que solía decir, Winnie, no cambias nunca, no hay ninguna diferencia entre una fracción de segundo y la siguiente. (Pausa.) ¿Por qué vuelvo a contar esto? (Pausa.) Hay tan pocas cosas que contar, que uno las cuenta todas. (Pausa.) Todas las que puede. (Pausa.) El cuello me hace daño. (Pausa. Con repentina violencia.) ¡El cuello me hace daño! (Pausa.) Ah, ahora está mejor. (Con leve irritación.) Todo tiene su límite. (Pausa larga.) No puedo hacer nada más. (Pausa.) Decir nada más. (Pausa.) Pero tengo que decir más. (Pausa.) He aquí el problema. (Pausa.) No, algo tiene que moverse, en el mundo, yo no puedo más. (Pausa.) Un

céfiro. (Pausa.) Un suspiro. (Pausa.) ¿Cuáles son aquellas líneas inmortales? (Pausa.) Podría ser la oscuridad eterna. (Pausa.) Noche negra sin fin. (Pausa.) Simple coincidencia, creo, una feliz coincidencia. (Pausa.) Oh, sí, abundantes mercedes. (Pausa larga.) ¿Y ahora? (Pausa.) ¿Y ahora, Willie? (Pausa larga.) Aquel día. (Pausa.) Champán rosado. (Pausa.) Vasos aflautados (Pausa.) Al fin solos. (Pausa.) El último trago con los cuerpos casi tocándose. (Pausa.) La mirada. (Pausa larga.) ¿Qué día? (Pausa larga.) ¿Qué mirada? (Pausa larga.) Oigo gritos. (Pausa.) Canta. (Pausa.) Canta tu vieja canción, Winnie.

Pausa larga. De repente expresión de alerta. Ojos hacia la derecha. La cabeza de Willie aparece a la derecha, en el extremo del montículo. Anda a gatas, viste traje de gala — sombrero de copa, frac, pantalones, rayados, etc., guantes blancos en la mano. Bigotes largos blancos, muy poblados, estilo principios de siglo. Se detiene, mira al frente, se arregla el bigote, termina de salir de detrás del montículo, vuelta a la izquierda, se detiene, mira hacia Winnie. Avanza a gatas hacia el centro, se detiene, vuelve la cabeza al frente, mira fijamente, se arregla el bigote, ajusta la corbata, coloca bien el sombrero, avanza un poco más, se detiene, se quita el sombrero y mira hacia Winnie. Ahora está cerca del centro y dentro de su campo de visión. Incapaz de mantener el esfuerzo de mirar hacia arriba baja la cabeza hasta tocar el suelo^[175].

WINNIE: (Frívola.) ¡Vaya, éste sí que es un placer inesperado! (Pausa.) Me recuerda el día en que viniste a suplicar mi mano. (Pausa.) Winnie, sé mía, te adoro. (Él la mira.) La vida una burla sin Winnie. (Ella comienza a reír.) ¡Qué pinta, estás hecho una facha! (Ríe.) ¿Dónde están las flores? (Pausa.) Que sonrían hoy^[176]. (Willie baja la cabeza.) ¿Qué es lo que tienes en el cuello, un ántrax? (Pausa.) Debes de cuidarlo, Willie, antes de que se apodere de ti. (Pausa.) ¿Dónde estabas todo este tiempo? (Pausa.) ¿Qué estabas haciendo todo este tiempo? (Pausa.) ¿Acicalándote? (Pausa.) ¿No me oíste suplicar tu ayuda? (Pausa.) ¿Te quedaste atascado en tu agujero? (Pausa. Él la mira.) Eso es, Willie mírame. (Pausa.) Devórame con tus viejos ojos, Willie. (Pausa.) ¿Queda algo? (Pausa.) ¿Algún resto? (Pausa.) ¿No? (Pausa.) No estoy en condiciones de poder arreglarme, sabes. (El baja la cabeza.) A ti, todavía se te reconoce, en cierto modo. (Pausa.) ¿Piensas, venir a vivir a este lado ahora... quizá por algún tiempo? (Pausa.) ¿No? (Pausa.) ¿Sólo una breve visita? (Pausa.) ¿Te has quedado sordo, Willie? (Pausa.) ¿Mudo? (Pausa.) Oh, ya sé que nunca fuiste muy hablador, te adoro Winnie, sé mía y desde ese día nada sólo breves noticias

del periódico^[177]. (*Ojos al frente. Pausa.*) En fin, qué importa, eso es lo que siempre digo, habrá sido un día feliz, después de todo, otro día feliz. (*Pausa.*) No queda mucho, Winnie. (*Pausa.*) Oigo gritos. (*Pausa.*) ¿Oyes gritos alguna vez, Willie? (*Pausa.*) ¿No? (*Ojos hacia Willie.*) Willie. (*Pausa.*) Vuelve a mirarme, Willie. (*Pausa.*) Otra vez, Willie. (*Él la mira. Felizmente.*) ¡Ah! (*Pausa. Asustada.*) ¡Qué te pasa, Willie, nunca vi tal expresión! (*Pausa.*) Ponte el sombrero cariño, es el sol, no te andes con ceremonias, a mí no me importa. (*Deja caer el sombrero y los guantes y comienza a subir a gatas por el montículo, hacia ella. Jubilosa.*) ¡Oh, esto es estupendo! (*Él se detiene, agarrándose al montículo con una mano, estirando la otra hacia arriba.*) Vamos cariño, ánimo, pon un poco más de entusiasmo, yo te animaré. (*Pausa.*) ¿Vienes por mí, Willie... o por otra cosa? (*Pausa.*) ¿Quieres acariciar mi cara... de nuevo? (*Pausa.*) ¿Vienes por un beso, Willie... o por otra cosa? (*Pausa.*) Hubo un tiempo en que hubiera podido echarte una mano. (*Pausa.*) Y antes otro tiempo en que realmente te eché una mano. (*Pausa.*) Siempre tenías verdadera necesidad de que te echaran una mano, Willie. (*Se resbala por la pendiente hasta el pie del montículo y cae de bruces en el suelo.*) ¡Brrum! (*Pausa. Otra vez a gatas, mira hacia ella.*) Inténtalo de nuevo, Willie, yo te animaré. (*Pausa.*) ¡No me mires así! (*Pausa. Vehemente.*) ¡No me mires así! (*Pausa. Bajo.*) ¿Has perdido el juicio, Willie? (*Pausa. Igual.*) ¿Perdido tu pobre vieja razón, Willie?

Pausa.

WILLIE: (*Muy bajo.*) Win^[178].

Pausa. Los ojos de Winnie de nuevo al frente. Aparece una expresión feliz, aumenta.

WINNIE: ¡Win! (*Pausa.*) ¡Oh, este es un día feliz, éste habrá sido otra día feliz! (*Pausa.*) Después de todo. (*Pausa.*) Hasta ahora.

Pausa. Trata de tararear el principio de una canción, luego canta suavemente la melodía de la cajita de música.

anhelos
o puedo,

esar.
éreme!
la música
ilar.
s tus caricias
licen
ue sé,
me quieres tanto
o yo a ti^[179].

Pausa. Fin de la expresión feliz. Cierra los ojos. El timbre suena estridentemente. Abre los ojos. Sonríe mirando fijamente al frente. Mira sonriendo a Willie, que está todavía a gatas, mirándola. Fin de sonrisa. Se miran. Pausa larga.

TELÓN



SAMUEL BECKETT (Dublín, 1906-París, 1989). Novelista y dramaturgo irlandés. Estudió en la Portora Royal School, una escuela protestante de clase media en el norte de Irlanda, y luego ingresó en el Trinity College de Dublín, donde obtuvo la licenciatura en lenguas románicas y posteriormente el doctorado. Trabajó también como profesor en París, donde escribió un ensayo crítico sobre Marcel Proust y conoció a su compatriota James Joyce, del cual fue traductor y a quien pronto le unió una fuerte amistad.

En 1930 regresó a Dublín como lector de francés de la universidad, pero abandonó el trabajo al año siguiente, tras lo cual viajó por Francia, Alemania e Italia, desempeñando todo tipo de trabajos para incrementar los insuficientes ingresos de la pensión anual que le enviaba su padre (cuya muerte, en 1933, supuso para el escritor una dura experiencia), hasta que en 1937 se estableció definitivamente en París.

En 1942, y después de haberse adherido a la Resistencia, tuvo que huir de la Gestapo para afincarse en el sur de Francia, que estaba libre de la ocupación alemana, donde escribió su novela *Watt*. Finalizada la contienda, se entregó de lleno a la escritura: terminó la trilogía novelística *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, y escribió dos piezas de teatro. Aunque utilizaba indistintamente el francés o el inglés como lenguas literarias, a partir de 1945 la mayoría de su producción está escrita en francés, y él mismo vertió sus obras al inglés.

La difícil tarea de encontrar editor no se resolvió hasta 1951, cuando su compañera, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, que más tarde se convertiría en su esposa, encontró

uno para *Molloy*. El éxito relativo de esta novela propició la publicación de otras, y en especial dio pie a la representación de *Esperando a Godot* en el teatro Babylone de París; el resonante éxito de crítica y público que obtuvo la obra le abrió las puertas de la fama.

Su ruptura con las técnicas tradicionales dramáticas y la nueva estética que proponía le acercaban al rumano E. Ionesco, y suscitó la etiqueta de «anti-teatro» o «teatro del absurdo». Se trata de un teatro estático, sin acción ni trucos escénicos, con decorados desnudos, de carácter simbólico, personajes esquemáticos y diálogos apenas esbozados. Es la apoteosis de la soledad y la insignificancia humanas, sin el menor atisbo de esperanza.

Se considera en general que su obra maestra es *Esperando a Godot* (1953). La pieza se desarrolla en una carretera rural, sin más presencia que la de un árbol y dos vagabundos, Vladimir y Estragón, que esperan, un día tras otro, a un tal Godot, con quien al parecer han concertado una cita, sin que se sepa el motivo. Durante la espera dialogan interminablemente acerca de múltiples cuestiones, y divagan de una a otra, con deficientes niveles de comunicación.

En otra de sus piezas, *Días felices* (1963, escrita en inglés en 1961), lo impactante es su original puesta en escena: la cincuentona Winnie se halla enterrada prácticamente hasta el busto en una especie de promontorio. Habla y habla sin tregua, mientras su marido Willie, siempre cerca pero siempre ausente, se limita a emitir de vez en cuando, como réplica o asentimiento, un gruñido. Winnie repite a diario los mismos actos, recuenta las pertenencias de su bolso, siempre idénticas, y, sobre todo, recuerda las mismas cosas triviales e intrascendentes, pero que constituyen sus «días felices».

El teatro de Beckett adquiere tonos existencialistas, en su exploración de la radical soledad y el desamparo de la existencia humana y en la drástica reducción del argumento y los personajes a su mínima expresión, lo cual se refleja así mismo en su prosa, austera y disciplinada, aunque llena de un humor corrosivo. En el año 1969 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

Notas

[1] «D'un silence a l'autre» es la traducción que el propio Beckett hace del título inglés del film de O'Mordha, *Silence to silence*, película documental sobre su Vida y su obra. <<

[2] La primera cita es de un homenaje al pintor Jack B. Yeats, hermano del poeta, que Beckett escribió en 1914 para una exposición de este pintor en París. Este «Hommage à Jack B. Yeats» se publicó en Les Lettres Nouvelles, París, abril de 1954. Para la segunda cita, ver. James Knowlson y John Pilling, *Frescoes of the Skull*, Londres, John Calder, 1979, pág. 12. <<

[3] Calder, John (ed.), *Beckett at Sixty*, Londres, Calder & Boeyers, 1967, pág. 2. Todas las traducciones de las citas de las obras de Beckett, así como de las de otras obras mencionadas, son de la autora de esta edición. En caso contrario, señalaremos las fuentes. <<

[4] Kenner, Hugh, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Londres, Thames & Hudson, 1973 pág. 17. <<

[5] Estas palabras son de Beckett referidas a la obra de Proust. Cfr. Beckett, Samuel, *Proust and 3 Dialogues with Georges Duthuit*, Londres, Calder & Boyers, 1965. Citaremos esta obra en adelante como *Proust*. <<

[6] O'Brien, Eoin, *The Beckett Country*, Dublin, The Black Cat Press, 1986, pág. 1.

<<

[7] Bair, Deirdre, *Samuel Beckett: A Biography*, Londres, Jonathan Cape, 1978. <<

[8] Israel Calvin, «Samuel Beckett a Biography by Deirdre Bair», *Journal of Beckett Studies*, núm. 4, Londres, John Calder, 1979, pág. 81. <<

[9] Calder, John, «Samuel Beckett a Biography by Deirdre Bair», *Journal of Beckett Studies*, núm. 4, Londres, John Calder, 1979, pág. 78. <<

[10] Beckett, Samuel, *Worstward Ho*, Londres, John Calder, 1983, pág. 13. Beckett no ha traducido esta novela al francés pues cree que es imposible verter la musicalidad de su prosa en otra lengua, por eso no traducimos el texto original. <<

[11] Beckett, Samuel, «Horn Came Always», en *For to End Yet Again*, Londres, John Calder, 1976, pág. 35. <<

[12] Pilling, John, *Samuel Beckett*, Londres, Routledge and Keagan Paul, 1976, pág. 12. Cfr., para las alianzas de Beckett y el teatro irlandés, Katharine Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, Londres, 1974, págs. 241 y ss. Vid. también, James Knowlson, «Beckett and John Millington Synge», *Gambit*, 28, 1976. <<

[13] Los «trabajosa» que Beckett hacia para Joyce consistían en sacarle libros de las bibliotecas, recuerda por ejemplo *La Crítica del Lenguaje*, de Fritz Mauthner; o escribir trozos del *Finnegans Wake*, que Joyce le dictaba. Pero nunca se ocupó de su correspondencia, tarea que recaía sobre Paul Leon, secretario de Joyce. <<

[14] Ellmann, Richard, *James Joyce*, Londres, Oxford University Press, 1966, pág. 661. <<

[15] *Ibid.*, pág. 626. Los otros once escritores fueron: Marcel Brion, Frank Budgen, Stuart Gilbert, Eugéne Jolas, Victor Llonca, Robert McAlmon, Thomas McGreevy, Elliot Paul, John Rodker, Robert Sage y William Carlos Williams. <<

[16] Beckett, Samuel *et al*, *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of «Work in Progress»*, París, Shakespeare & Company, 1929. Publicado en Londres por Faber & Faber en 1961 y 1972. A esta última edición nos referiremos en nuestras citas. <<

[17] *Ibid.*, pág. 13. <<

[18] Pilling, John, *op. cit.*, pág. 3. Otras fuentes del París de esta época y la amistad Beckett/Joyce, cfr. Ellman Richard, *James Joyce, op. cit.*, nota 13; McMillan Dougald, *Transition 1927-1930: The History of a Literary Era*, Londres, Calder & Boyers, 1971; Reich Gluck, Barbara, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, Lewisburg, Bucknell University Press, Londres, Associated University Press, 1979; Deirdre Bair, *Samuel Beckett: a biography, op. cit.*, nota 6. <<

[19] Reich Gluk, *ibid.*, pág. 21. <<

[20] Jolas, Eugéne, «Revolt against the Philistines», *Transition*, núm. 6, Septiembre 1927. Para un interesante estudio de la historia de esta revista, *vid.* McMillan, Dougald, *op. cit.*, nota 17. <<

[21] Jolas, Eugéne «Super-Occidente», *Transition*, núm. 5, febrero 1929. <<

[22] Cfr. Dougald McMillan, *Op. cit.*, pág. 2. El realismo narrativo está presente en los mejores escritores en lengua inglesa de los años 20. McMillan cita a «Sherwood Anderson, F. Scott Fitzgerald, Sinclair Lewis, John Dos Passos y Ernest Hemingway», pero se podrían añadir a esta lista otros muchos escritores, y no sólo del primer cuarto de siglo. Para una excelente introducción al fenómeno modernista *vid.* Lozano, María, ed., *Mujeres enamoradas*, de D. H. Lawrence, Madrid, Cátedra, 1988. <<

[23] Arp, Hans *et al.*, «Poetry is Vertical», *transition*, núm. 21, marzo 1932, y también cfr., McMillan, *op. cit.*, pág. 66. <<

[24] Beckett, Samuel, «Sedendo et Quiescendo», *transition*, núm. 21, 1932. «Sedendo et Quiescendo anima efficitur sapiens», son las palabras de Aristóteles con las que Belacqua responde a Dante, cuando éste le cuestiona sobre su indolencia, en el Canto IV de 'El Purgatorio', de La *Divina Comedia*. Belacqua es el nombre del primer protagonista beckettiano. <<

[25] *Proust, op. cit.*, págs. 11 y 19. <<

[26] Ellman, Richard, *op. cit.*, pág. 662. Joyce tuvo siempre complejo de culpa por la esquizofrenia de su hija Lucía. Decía que si él tenía algún genio, éste lo había heredado de su hija y este «fuego» sin encauzar había arruinado su mente. <<

[27] Para interesante estudio sobre la influencia de Racine en Beckett *vid.* Mercier, Vvien, *Beckett/Beckett*, Nueva York, Oxford University Press, 1977 págs. 75 y 55. <<

[28] Levental, A. J., «The Thirties», en *Beckett at Sixty* (ed.) John Calder, *op. cit.* pág. 10. <<

[29] Un interesante estudio sobre las influencias filosóficas y literarias en Beckett, es el de John Pilling, *Samuel Beckett, op. cit., vid.* para esta cita, página 7. <<

[30] Bair, Deirdre, *op. cit.*, pág. 119. <<

[31] Cohn Ruby, Beckett for Compararists, *Comparative Literature Studies*, 3, 1966, pág. 452. <<

[32] Coe, Richard, *Beckett*, Londres, Oliver & Boyd Ltd., 1964, pág. 12. <<

[33] Extractos de esta novela se han publicado en *transition*, núm. 21. marzo 1932: «Sedendo et Quiescendo»; *The New Review*, abril 1932: «Test»; y en *More Pricks than Kicks*, 1934: «A Wet Night» y «The Smeraldine Billet doux». Hay una copia d3l manuscrito en el «Archivo Beckett» de la Universidad de Reading (Reino Unido). <<

[34] Carta citada por John Pilling en: *Samuel Beckett, op. cit.*, pág. 8. <<

[35] Cohn Ruby, *Back to Beckett*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973, pág. 19. <<

[36] Entrevistas con Shenker Israel, «Entrevista con Beckett», *New York Times* 5 de mayo 1956; y Tom Driver, «Columbia University y Forum» 1961. Para influencias filosóficas en Beckett cfr. Kenner Hugh, *Samuel Beckett: A Critical Study*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1961; Coe, Richard, *Beckett, op. cit.*, Pilling, John, *Samuel Beckett, op. cit.*, págs. 110-131; Hesla, David H., «Beckett's Philosophy», in *Beckett: Waiting for Godot*, Casebook Series (ed.) por Ruby Cohn, Londres, MacMillan, 1987, págs. 117-121. <<

[37] «The Beckett Circle», Newsletter of the Samuel Beckett Society, primavera, 1989, pág. 3. <<

[38] D'Anbaréde, Gabriel, «Interview with Beckett», *Nouvelles Littéraires*, febrero, 1961, *vid.*, *Samuel Beckett: The Critical heritage* (ed.) Lawrence Graver y Raymond Federman, Londres, Routledge & Keagan Paul, 1979, pág. 217. <<

[39] Beckett, Samuel, *Proust, op. cit.*, pág. 123. <<

[40] Beckett Samuel, *Disjecta*, editado por Ruby Cohn, Londres, John Calder, 1983, pág. 133-166. <<

[41] *Vid.*, introducción de Ruby Cohn a *Disjecta*, págs. 11 y 12. Carta a Kaun, de 1937, *vid.*, págs. 51 a 54, en este mismo volumen. <<

[42] «Intercessions by Denis Devlin», in *Disjecta, ibid.*, pág. 91. <<

[43] Harvey Lawrence, *Samuel Beckett Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970, pág. 428. Nuestra cita es parte del resumen que Harvey hace de «Les Deux Besoins». <<

[44] En su biografía de Beckett, Deirdre Bair se inventa una historia romántica de este encuentro, totalmente falsa, según amigos de Beckett de toda fiabilidad. El retrato que hace Bair de la señora Beckett es, en general, bastante negativo, cuando no hay duda de la enorme importancia que ha tenido en la vida y especialmente en la difusión inicial de la obra de Beckett, *vid. Beckett a biography, op. cit.*, págs. 277-278. <<

[45] Guggenheim, Peggy, *Out of this Century: The Informal Memories of Peggy Guggenheim*, Nueva York, Dial Press, 1946, pág. 194. <<

[46] Fletcher John, *The Novels of Samuel Beckett*, Londres, Chatto & Windus, 1970, pág. 69.

Beckett fue condecorado con la «Croix de Guerre», por De Gaulle, por su trabajo en la Resistencia y ayuda a los maquis en el Rousillon, *Vid.*, Israel, Calvin, en su crítica a la biografía de Bair, «Journal of Beckett Studies», *op. cit.*, pág. 82. <<

[47] *Vid.* «Beckett and the Fictional Tradition», en John Fletcher, *Samuel Beckett's, Art*, Londres, Chatto & Windus, 1971, págs. 83 a 93, *vid.* también, John Pilling, «The Literary Background» en *Samuel Beckett* (1976), *op. cit.*, págs. 132-158. <<

[48] Beckett, Samuel, *Watt*, Londres, Calder & Boyers, 1963, pág. 214. Para la historia de la familia Lynch *vid.* págs. 98 y ss.; los problemas de las tesis del Sr. Louit, *vid.* pág. 169 y ss. <<

[49] *Ibidem*, pág. 45. Este episodio, con otros extractos de obras de Beckett, está grabado en el disco «MacGowran Speaking Beckett», Claddagh Records Ltd. <<

[50] A principios de 1947 publica «L'Expulsé», París, *Fontaine*. Aparece la traducción al francés de *Murphy*, luego silencio hasta que en 1951 aparece *Molloy* en Minuit. Cfr. John Fletcher, *op. cit.*, pág. 91. <<

[51] *Vid.* arriba, nota 4. Estos «Diálogos» están escritos por Beckett en su totalidad, basándose en distintas conversaciones mantenidas con George Dutbuit —el nuevo director de *Iransition*— sobre los pintores Tal Coat, Masson y Bram Van Velde. <<

[52] Carta de Beckett a Jerôme Lindon, en *Beckett et Sixt, op. cit.*, pág. 19. <<

[53] Entrevista de Beckett con Israel Shenker, *op. cit.*, pág. 148. <<

[54] Para ésta y Otras citas sobre el cambio de lengua, cfr. Ruby Cohn, *Back to Beckett, op. cit.*, págs. 58 y 59. <<

[55] En *De Constantia Philologiae* de Vico, citado por Single Kennedy en *Murphy's Bed*, Lewisburg, 1971, pág 76. <<

[56] Unamuno, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Aguilar, en Unamuno, *Ensayos*, II, 1958, pág. 733. <<

[57] Beckett Samuel (traductor), *An Anthology of Mexican Poetry*, Londres, Calder & Boyars, 1970. <<

[58] Jérôme Lindon, «First Meeting with Samuel Beckett», *Beckett at Sixty*, *op. cit.*,
pág. 17. <<

[59] Conferencia de Peter Hall, 7 de abril, 1976, en el Lyttleton Theatre, después de la representación de *Happy Days* con Peggy Ashcroft como Winnie, dirigida por el propio Hall. <<

[60] Carta de Beckett a Alan Schneider, 12 de enero de 1956, *vid. Village Voice*, 19 de marzo, 1958. <<

[61] Reid, Alec, *All I can manage, More Than 1 could*, Dublin, The Dolmen Press, 1968, pág. 31. <<

[62] El dramaturgo Jean Anouilh describió la pieza en 1953, como «un sainete musical de los *Pensamientos* de Pascal, interpretados por los Fratellini» (famosos payasos de la época), *vid. Beckett: Waiting for Godot* (ed.) Ruby Cohn, Londres, McMillan Casebook Series, 1987, pág. 28. *Esperando a Godot* se representó en la Prisión de San Quintín el 19 de noviembre de 1957, ante 1400 presos. Uno de ellos, Rick Chitchey, hoy dirige el «S. Quentin Drama Workshop» y representa obras de Beckett por todo el mundo. <<

[63] Sobre las obras de radio y televisión de Beckett *vid.*, MxWhinnie, Donald, *The Art of Radio*, Londres, Faber & Faber, 1969; Ziliacus, Clas, *Beckett and Braadcasting*, Abo, Abo Akademi, 1976; Rodríguez-Gago, Antonia, ,«Arte y experimentación en el teatro radiofónico de Samuel Beckett», Cuadernos de *El Público*, núm. 37, noviembre 1988. <<

[64] Hobson, Harold, *Sunday Times*, Londres, 7 de abril, 1957. <<

[65] Cohn, Ruby, *Back to Beckett*, *op. cit.*, pág. 152. *vid.* también: *Twentieth Century Interpretations of «Endgame»* (ed.), Bell Gale Chevigny, Nueva Jersey, Prentice-Hall, Inc., A Spectrum Book, 1969; Para el proceso de creación de la obra, Gontarski Stanley, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett Dramatic texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985. <<

[66] Un libro esencial sobre esta obra, *Krapp's Lest Tape*, Theatre Workboo, 1 (ed.) James Knowlson, Londres, Brutus Boos Limited, 1980, *vid.* también Knowlson, James, *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett* Londres, Turret Books, 1972; Rodríguez-Gago, Antonia, «Imágenes y Voces en la Penumbra. *Not I, That Time y Footfalls*» en *Estudios sobre teatro inglés contemporáneo*, Madrid, U.N.E.D., 1981. <<

[67] Este es un verso del poema de Lamartine «L'isolement». Beckett se inventó el neologismo «Le dépepler», título de la novela —partiendo de este verso—. Típicamente Beckett transforma la melancolía romántica de Lamartine en su «tierra baldía» particular; *vid.* Ruby Cohn, *Back to Beckett, op. cit.*, pág. 257. <<

[68] «Beckett awarded the Nobel Prize for Literature», en *Samuel Beckett: The Critical Heritage* (ed.), por Lawrence Graver y Raymond Federman, Londres Routledge & Keagan, 1979, pág. 302.

El segundo premio otorgado a Beckett —su poema «Whroscope» consiguió el primero— fue el *Prix Italia* en 1939, por su obra radiofónica *Embers* (Cenizas). <<

[69] *Ibid.* pág. 32. Para el cambio en la opinión de la crítica en nuestro país, véase más adelante Crítica española sobre *Los días felices*. <<

[70] Beckett a la autora de este trabajo: París, 26 de abril, 1986. <<

[71] Beckett, Samuel, *Company*, Londres, John Calder, 1979, pág. 15. <<

[72] Beckett, Samuel, *Not I*, Londres, Faber & Faber, 1973, pág. 11. <<

[73] Brater, Enoch, «Dada, Surrealism and the Genesis of *Not I*», *Modern Drama*, vol. XVIII, núm. 1, marzo 1975, pág. 50. <<

[74] Brustein, Robert, «Maesterpiece in Chelsea», *The Observer*, enero 1973. <<

[75] Beckett, Samuel, *A Piece of Monologue*, en *Samuel Beckett. The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber y Faber, 1986, pág. 425. <<

[76] *Nana, Impromptu de Ohio y Catástrofe*, se estrenaron en España, en programa conjunto, en los teatros del Círculo de Bellas Artes, en abril de 1985, dentro de un Festival homenaje a Beckett. Fueron dirigidas por Pierre Chabert, en versión castellana de la autora de este trabajo, e interpretadas por Maite Brik, Francisco Vidal y José Lifante. <<

[77] Beckett, Samuel, *What Where*, en *Samuel Beckett. The Complete Dramatic Works*, *op cit.*, págs. 472 y 473. <<

[78] Inspirado en la versión televisiva, el director francés Pierre Chabert, hizo un montaje similar de *Qué dónde (Quoi Ou)*, en el Théâtre del Rond Point, en París, 1986.

<<

[79] Escrita para el editor americano Barney Rosset, *Stirrings Still*, colección de textos breves, se publicó a finales de 1988, en una edición limitada de 200 ejemplares firmados por el autor, e ilustrados por el pintor irlandés Louis Le Brocgy. El diario *ABC* publicó una traducción castellana de estos textos con el título, creemos incorrecto, de *Vueltas inmóviles*, el 25 de febrero de 1989. John Calder dirigió un montaje de *Stirrings Still* en el teatro Riverside Studios de Londres, en octubre de 1988, con Leonard Fenton interpretando al anciano protagonista. <<

[80] Palabras de Beckett a Lawrence Harvey, citadas por John Pilling en su crítica de la novela *Compañía*: *Journal of Beckett Studies*, núm. 7, Londres, John Calder, 1982, pág. 131. <<

[81] *Vid. The Beckett Circle*, Boletín de la Sociedad Samuel Beckett, otoño de 1988: «New Beckett work Published», pág. 4. <<

[82] George Devine, nota en el programa de *Play* obra que dirigió en el Royal Court Theatre de Londres, 1964. <<

[83] Muchas de sus obras narrativas se han llevado al teatro. Entre los espectáculos más notables destacan: «Beginning to end» interpretado por Jack MacGowron, sobre textos de la *Trilogía*. Recientemente Barry McGovern ha creado el espectáculo *I'll go on*, también con textos de la *Trilogía*; Pierre Chabert ha montado un espectáculo de monólogos de novelas y piezas teatrales titulado *La voix de Beckett*. Sanchís Sinisterra ha llevado a la escena *Primer amor y Mercier y Camier*. La novela *Compañía* se ha escenificado en París con Pierre Dux, dirigida por Chabert, y en América con Alan Mandell, dirigida por Stanley Goutarski. Para otros montajes de obras no escritas para teatro *vid. La Revue D'Esthetique* (1986) núm. especial dedicado a Beckett. Los últimos textos de Beckett, «Stirrings Still» se pusieron en escena en Londres en octubre de 1988. *Vid. nota 78.* <<

[84] Con James Knowlson como editor general, han comenzado a publicarse los cuadernos de dirección de Beckett. El primero en editarse ha sido precisamente el de *Los días felices*. *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, Londres, Faber & Faber, 1985. <<

[85] DougalD McMillan y Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, Londres, John Calder, 1988, pág. 15. <<

[86] *Ibid.*, pág. 16. <<

[87] *Ibid.*, pág. 31. <<

[88] Para un estudio detallado del proceso de composición de la obra, *vid.* Stanley Gontarski, *Beckett's Happy Days: A manuscript Study*, Ohio, Ohio State University Libraries, 1977. Citaremos esta obra en adelante como Gontarski, *Happy Days: (MS.)*. <<

[89] Beckett, Samuel, *Proust*, op. cit., pág. 84. <<

[90] Duckworth, Colin, «The Making of Godot» *Casebook on Waiting for Godot* (ed.) Ruby Cohn, Nueva York, Grove Press, 1967, pág. 94. <<

[91] *Vid. Gontarski, Happy Days (MS), págs. 40/41. <<*

[92] La traducción de la frase pierde el doble sentido que aquí tiene la palabra inglesa «elevated», que puede significar ascenso o erección. <<

[93] Coe Richard, *Beckett*, Londres, Oliver Boyd, 1964, pág. 89. <<

[94] Las fuentes de las citas de Winnie están señaladas a pie de página en las notas a esta edición de la obra. <<

[95] Gontarski, *Happy Days* (M. S.), pág. 61. <<

[96] Verlaine, Paul, *Poesía*, introducción y traducción de Jacinto L. Guereña, Madrid, Visor, pág. 102. <<

[97] Lain Entralgo, Pedro, «*Esperando a Godot* y el problema de la esperanza»: *Teatro el Mundo* Madrid, Espasa Calpe, 1986, pág. 32. (Lain cita aquí a Unamuno). <<

[98] Knowlson, James, *Happy Days (E.B.)*, op. cit., pág. 104. <<

[99] Cohn, Ruby, Back to Beckett, Op. cit., pág. 190. <<

[100] Beckett, Samuel, *Proust, Op. Cit.*, págs. 7 y 8. <<

[101] Sanchís Sinisterra, José, «*Happy Days*, una obra crucial», *Primer Acto*, núm. 206, págs. 37-38. <<

[102] Entrevista de Benedict Nightingale a Billie Whitelaw, *Radio Times*, 13-19 de octubre, 1979, pág. 21. <<

[103] Damos una lista completa de las obras que Beckett ha dirigido al final de esta introducción. <<

[104] *Happy Days: Samuel Beckett Production Notebook* (ed.) Por James Knowlson, Londres, Faber & Faber, 1985. Este es el primero de los cuadernos de dirección que ha sido publicado en Inglaterra. El proyecto es publicarlos todos. En Alemania se han publicado diarios y notas, tomadas en los ensayos, por los ayudantes de dirección de Beckett, de los montajes de *Endspiel*, *Glückliche Tage* y *Das Letzte Band*. Todos publicados por Suhrkemp Verlag, Frankfurt. Para más detalles, ver la bibliografía. <<

[105] *Beckett al Sixty* (ed.) por John Calder, *op. cit.*, pág. 82. <<

[106] Beckett habla alemán correctamente. Elmar Tophoven ha traducido sus obras en alemán en estrecho contacto con el autor. <<

[107] Las fuentes principales sobre este montaje de Berlín son: Alfred Hübner, *Samuel Beckett inszeniert «Glückliche Tage» Prohenprotokoll von Alfred Hübner, Fotos von Horst Güldemeister*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1976; Ruby Cohn, «Beckett Directs Happy Days», *Performance* núm. 2, abril 1972, págs. 111-118. <<

[108] Cohn, Ruby, *ibid.*, pág. 13. <<

[109] Beckett había regalado sus cuadernos de dirección del montaje de Berlín al Archivo de la Universidad de Reading, (Reino Unido) Por esto necesitó pedir una fotocopia para comenzar a preparar el nuevo montaje, a partir del «Regiebuch» alemán. Cfr. *Happy Days: Notebook, op. cit.*, pág. 14. (Esta obra editada por el profesor Knowlson es la fuente principal sobre el montaje Royal Court, 1979). <<

[110] *Ibid.*, pág. 16. <<

[111] *Ibid.*, pág. 17. Notas tomadas en los ensayos del Royal Court (1979), por Marta Fehsenfeld. <<

[112] Cohn, Ruby, *Just Play: Beckett's Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pág. 279. <<

[113] Trino M. Trives introdujo también el teatro de Ionesco, Genet, Gheldorode... en unas circunstancias especiales, cuando la censura franquista ejercía su poder esterilizante sobre todas las artes. <<

[114] Monleón, José, «Cuando Beckett era un ‘Camelo’», *Primer Acto*, núm. 106, 1984, pág. 40. <<

[115] *Ibid.*, pág. 30. <<

[116] *Ibid.*, pág. 30. <<

[117] Agradezco a la actriz Maruchi Fresno el compartir conmigo sus recuerdos del estreno de la obra. Sentimos no poder incluir una fotografía del primer montaje de la obra en España ya que no hemos podido conseguirla. <<

[118] Solamente he encontrado, en revistas de teatro especializadas, la mención de otro montaje de esta obra que, con el título de *Días felices*, se representó en Jaén el 17 de diciembre de 1983, por el Taller de Teatro Experimental «La Avutarda», dirigido por Juan del Arco Cruz, con M^a. Dolores Vico como Winnie. <<

[119] Ruiz Ramón, Francisco, «Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español», *Primer Acto*, núm. 172, 1974, pág. 6 <<

[120] El colorido de este telón «trompe l'oeil», en los montajes dirigidos por Beckett, ha sido siempre de tonos naranja y amarillo. El cielo hace así eco de la naturaleza desértica de la tierra. Vid. «*Beckett dirige Los días felices*» en la introducción a la obra. <<

[121] Dirigiendo la obra en Berlín (Schiller Theatre), en 1971, Beckett modificó la posición de Winnie, en lugar de estar en el «mismo centro de la escena, estaría “ligeramente hacia la derecha”, vista desde la sala». Cfr. Hübner Alfred: Samuel Beckett inszeniert «Glückliche Tage» Probenprotokoll von Alfred Hübner. Fotos von Horst Güldemeister, Frankfurt, Suhrkamp, 1976. <<

[122] Sacos y bolsas aparecen en muchas obras de Beckett como recipientes de la memoria. Winnie recurre a los objetos de su bolsa no sólo para pasar el tiempo, sino también para evocar «otros días felices» del pasado. <<

[123] Beckett ha hecho hincapié en sus montajes, en que los objetos han de estar «muy desgastados y tener un aspecto irreal». La sombrilla de Winnie, por ejemplo, ha de tener un mango mucho más largo de lo normal. Cfr. El «Regiebuch» (cuaderno de dirección), al que aquí nos referimos, es el del montaje de Berlín, 1971, que citaremos de ahora en adelante como «Regiebuch». Este documento se encuentra en el «Archivo Beckett» de la Universidad de Reading, Reino Unido. <<

[124] El sonido del timbre ha de ser agudo, estridente y molesto no sólo para Winnie, sino también para los espectadores. Beckett ha reducido la duración del sonido del timbre, en sus montajes, de 10 a 3 o 4 segundos. <<

[125] En la versión francesa del autor, esta línea es: «Ça qui est merveilleux.» Sigo aquí la versión francesa ya que esta línea establece una serie de ecos y repeticiones en toda la pieza. Cfr. *Oh les beaux jours*, París, Les Éditions de Minuit, 1963, pág. 14, que citaremos en adelante *Minuit*. <<

[126] En el «Regiebuch», Beckett describe estas gafas como «metálicas y anticuadas» (como las que él llevó durante muchos años), «en una funda descolorida, amarillenta y roja». El pañuelo con el que las limpia, es también amarillo. <<

[127] Esta es la primera de las múltiples citas fragmentadas a las que alude Winnie: *Hamlet*, de Shakespeare, Acto III, escena 1.^a: «O woe is me to have seen what I have seen, to see what I see» (habla Ofelia). Para todas las citas de Shakespeare que aparecen en la obra, utilizamos la traducción de Luis Astrana Marín: *William Shakespeare, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 1347. En uno de los últimos manuscritos de la obra, Beckett incluyó las fuentes de 14 de las citas a las que recurre Winnie. *Vid.* introducción a la obra. <<

[128] Esta cita es un eco de la primera línea del Libro III de *El paraíso perdido*, de Milton, «Hail, holy light...». Seguimos la traducción del profesor E. Pujals, John Milton, *El paraíso perdido*, Madrid, Cátedra, 1986. Beckett compara aquí, irónicamente, a Winnie con la divinidad que mora en la luz eterna. Cfr. James Knowlson. Edición bilingüe, *Happy Days / Oh les beaux jours*, de Samuel Beckett, Londres, Faber & Faber, 1978, pág. 132, que citaremos en adelante como Knowlson (E.B.). <<

[129] En la versión Trino Martínez Trives, Primer Acto, núm. 39, 1963, Winnie, dirige, erróneamente, todas estas palabras a la sombrilla, no a su marido, Willie. <<

[130] Winnie demuestra su cariño al revólver besándole en el Acto I, aunque aparece muy brevemente. En el Acto II, estará siempre visible, como una amenaza latente. Como el resto de los objetos, el revólver es antiguo y desproporcionado, con mango corto y cañón muy largo. <<

[131] En el «Regiebuch» Beckett indica que el frasco ha de ser de cristal y transparente, para que se vea el nivel del jarabe rojo. En su copia anotada de la obra para el montaje de Peter Hall, en el Teatro Nacional Británico (1971), Beckett añadió dos nuevas acotaciones escénicas: 1) Winnie levanta el frasco para ver el nivel del jarabe. 2) Winnie lee la etiqueta sujetando el frasco por el cuello, con la cabeza inclinada hacia atrás. Cfr. Knowlson (E.B.), *op. cit.* pág. 133. La copia que Beckett anotó para el montaje de Peter Hall, se encuentra en el «Archivo Beckett» de la Universidad de Reading. <<

[132] «Le vieux style!» en la versión francesa. Winnie utiliza esta frase, como un estribillo, para aludir al pasado con nostalgia. Palabras reconfortantes del pasado como días y noches, aquí no tienen ningún sentido, por eso representan: «el estilo antiguo». Sanchís Sinisterra, en su montaje en castellano *Qué hermosos días* (1984), basándose en la versión catalana de la pieza, traduce esta expresión por: «como antes», que creemos no tiene la carga expresiva, ni la extrañeza de la frase original. Cfr. Samuel Beckett, *Oh, els bons dies*, traducción de Vicenç Altaió y Patrick Grifeu, Barcelona, Llibres del Mall, 1984, pág. 25. <<

[133] De nuevo Winnie cita a Milton, Libro X de *El paraíso perdido* (líneas 741-742), «O fleeting joys of Paradise, dear bought with such lasting Woes». Cfr. Esteban Pujals, op. cit., pág. 429 (líneas 743-745). El deterioro de la memoria de Winnie, se evidencia en sus citas erróneas. <<

[134] En el «Regiebuch», Beckett señala que Willie debe indicar que se está poniendo la crema, «moviendo la cabeza ligeramente de arriba abajo». <<

[135] Winnie intenta citar los versos de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, «... beauty's *ensign* yet is *crimson* in thy lips and in thy cheeks, / And death's *pale flag* is not advanced there», (habla Romeo), Acto V, esc. 3. (subrayado mío). Según Beckett, «ensign crimson» simboliza vida y «pale flag» muerte. Vid. Astrana Marín, *op. cit.*, pág. 302. Cfr. la edición bilingüe del Instituto Shakespeare de Valencia, *Romeo y Julieta*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 399. <<

[136] Carolus Hunter es Carolus Chassepot, en la versión francesa, y su diminutivo «Charlot», que resulta obviamente más cómico que el «Charlie», que aquí evoca Winnie. Ambos apellidos «Hunter» y «Chasser», connotan «cazar» en ambas lenguas, lo que añade aún más comicidad al nombre, dado el contexto del recuerdo de Winnie. <<

[137] «Borough Green» es una ciudad pequeña del Condado de Kent (Inglaterra). Beckett quiere evocar aquí un ambiente provinciano de clase media. «Fougax et Barrineuf» en la versión francesa tiene las mismas connotaciones. En un montaje español de la obra, se podría sugerir una ciudad pequeña de las mismas características. <<

[138] En francés el apellido Johnson se convierte en Demoulin, «Demoulin... Dumolin o Desmoulins» siguiendo el mismo juego lingüístico que en el original. Sanchís Sinisterra traduce este apellido como Molina... Molinos o Molins. No sigue aquí la versión catalana donde aparece como: Ribes... Ribas o Ribé, *op. cit.* pág. 28. Aunque estos cambios me parecen adecuados en un montaje, aquí hemos preferido, al ser esta una edición bilingüe, no traducir los nombres propios. <<

[139] El estilo telegráfico de Willie, contrasta vivamente con el estilo romántico de los recuerdos de Winnie. Cfr. Knowlson (E.B.), *op. cit.*, pág. 135. <<

[140] Beckett suprimió todas las recurrencias de la frase «to speak in...» (hablando al...) en su copia anotada para el montaje de Peter Hall, de Londres, 1975. Vid, arriba nota 12. Hemos optado por suprimir esta frase también aquí para que «el estilo antiguo», se mantenga como una de las «frases estribillo» de la obra. En escena esta frase debería, quizá, decirse: ¡Ah, el estilo antiguo! <<

[141] Schopenhauer creía que las bestias eran más felices que los hombres al carecer de inteligencia. Beckett estudió a Schopenhauer en los años 30. Willie aquí, irónicamente, es la «fiera salvaje» que disfruta al contemplar una postal pornográfica, sin hacer caso a las lucubraciones de Winnie. Beckett contrasta también el carácter primario de Willie con el especulativo de Winnie. Contraste típico en muchas de sus parejas. *Vid.*, introducción para Beckett y Schopenhauer. <<

[142] Alusión clara a «predicar en el desierto», San Mateo, 3 (I-8). En el Acto 1, Winnie es la «voz que clama en el desierto», la tierra que le rodea. Sin embargo, en el Acto II, Winnie se identifica con esta tierra y se llama a sí misma «el desierto». Cfr. Acto II, pág. 91. La versión catalana repite en el Acto II, erróneamente creemos: «*en el desert*», *op. cit.*, pág. 64 (subrayado mío). <<

[143] la profesora Ruby Cohn dice que Beckett alude aquí irónicamente a la frase de Dante: «doce stil nuovo». Samuel Beckett: *The Comic Gamut*, New Brunswick. Rutgers University Press, 1962, pág. 213. Vid, introducción para influencia de Dante en Beckett. <<

[144] Todo este episodio sobre «el pelo», es más cómico en la versión Inglesa, con connotaciones claramente obscenas. La versión francesa es más «filosófica» y totalmente distinta. Winnie, después de decir que se peinará más tarde añade «Le temps est a Dieu et a moi», e interroga a Willie si esta frase se puede decir —a Winnie su tiempo le parece infinito—. Creemos que la versión francesa de este episodio tiene menos fuerza dramática. Cfr. Knowlson (E.B.), *op. cit.*, pág. 138. <<

[145] Winnie al llegar a: «... que nunca... y que nunca...», no encuentra las palabras adecuadas, y comienza a expresar su temor de que quizá, llegará un tiempo en que se encontrará sola, sin palabras que le ayuden a pasar el día: «Les mots nous lâchent», dice en la versión francesa. El proceso de deterioro de su lenguaje se observará más claramente en el Acto II. <<

[146] Winnie cita aquí a *Cymbeline* de Shakespeare, Acto IV, escena 2: Guiderius: «Feer no more the heat o'th'sun...». Estas palabras se dirigen a una mujer que parece un cadáver —como las de Romeo citadas anteriormente—. *Vid.*, arriba nota 16. Winnie, parcialmente enterrada en su tumba, refleja en sus citas, de un modo más o menos directo, su propia realidad. Las citas son también comentarios irónicos sobre su situación, Astrana Marín, *op. cit.*, pág. 1929, traduce inadecuadamente, creemos, el final del parlamento de Guiderio, pero no así la primera frase, que citamos aquí literalmente. En la versión francesa Beckett cita a Racine: «Qu'ils pleurent, oh mon Dieu, qu'ils fremissent de crainte». *Athalie*, Acto II, esc. IX. Winnie cambia la palabra «crainte» por «honte», citando erróneamente como de costumbre. *Vid.* Minuit, pág. 32. <<

[147] Beckett recomienda que Winnie diga las líneas siguientes «de una tirada» sin tomar aliento. Los cambios de ritmo en esta obra son cruciales desde el punto de vista dramático. <<

[148] «Such wilderness» / «Une tel désert», en francés. Desde «Oh, sin duda», hasta «un desierto semejante», ha de decirse sin pausa alguna. Winnie muestra así su miedo incipiente de que Willie pueda desaparecer y ella tenga que hablar sola. Su sintaxis comienza aquí a desintegrarse. Ctr. Knowlson (E.B.), *op. cit.*, pág. 139. <<

[149] Las frases desde «He de reconocer» hasta «oscuridad», no aparecen en la versión francesa. *Vid. Minuit*, pág. 34. <<

[150] El episodio de la hormiga comienza en la versión francesa: «Tiens! Qu'est ce que je vois la?». Mi traducción está más cercana a esta frase. Este episodio cómico nos recuerda al de la pulga que Clov encuentra en Final de Partida. En ambas obras, estos insectos son una irónica promesa de continuación de vida en mundos aparentemente extinguidos. Clov intenta matar a la pulga. Winnie, sin embargo, se sirve de la hormiga para pasar el rato, incluso le ayuda a provocar la risa de Willie.

<<

[151] Willie utiliza la palabra «formigación» por sus connotaciones sexuales. Hace un chiste etimológico derivado de la similitud de sonidos entre: «fornicación» y «formigación». <<

[152] Cita del poema de Thomas Gray: «Ode on a Distant Prospect of Eton College». Las palabras que Winnie no recuerda y que sustituye por «algo, algo», son: «moody Madness» (la caprichosa Locura).

Las líneas originales son:

l moody Madness laughing wild

l severest woe».

La traducción de Beckett al francés es: «ta-la maiheur, suffit, tu m'as assez faiz rire». Vid. *Minuit*, pág. 38. El tono del poema de Gray es trágico. El poeta añora la ignorancia y la Inocencia de la juventud: «... where ignorance is bliss / Tis folly to be wise». De lo que se deduce que la sabiduría destruye la felicidad. El pensar como si fuera una enfermedad, es un tema recurrente en las obras de Beckett. El no pensar es la solución de Winnie para ser feliz: «Pues donde abunda la sabiduría, abundan las penas / y quien acumula ciencia, acumula dolor», *Eclesiastés* (I, 18.) Cfr. Gontarski, Stanley: *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*. Columbus, Ohio, The Ohio State University Libraries, 1977, pág. 68. <<

[153] Winnie cita parcialmente la línea del Rubaiyyat, de Omar Jayyam: «Oh, Wilderness were, Paradise enow!» La cito en inglés, ya que no la he encontrado traducida en las versiones castellanas del Rubaiyyat consultadas. Véase, por ejemplo, la edición de Carlos Areán, Madrid, Visor, 1985.

La estrofa es:

ook of verses underneath the Bough,
g of Wine, a Loaf of Bread
d thou Beside me singing in the Wilderness—
Wilderness were Paradise enow!»

The Rubáiyyat of Omar Khayyam, traducción de Edward Fitzgerald, muy popular en los últimos años de la época victoriana, por el epicureismo que predicaba. La visión paradisíaca citada por Jayyam, contrasta con la crueldad y la privación del desierto donde se halla Winnie, que piensa, no obstante, que si Willie está solo «medio-atento» a su charla, para ella será «como estar en la Gloria», convirtiendo su desierto en Paraíso. <<

[154] «Uppermost» / «en la cima». Cita de *Paracelsus*, de Robert Browning: «I say confusedly what comes uppermost» (*Paracelsus*, III, 372). Esta cita tiene un doble sentido. En primer lugar alude al fracaso en el amor, como el poema de Browning. También, establece un juego de palabras entre el nombre del poeta y el de una marca conocida de revólveres: «Browning». Vid. Gontarski, *op. cit.*, pág. 69. <<

[155] «*Sucked up*». La traducción literal sería: «chupando». Willie siempre reacciona ante las palabras que tienen connotaciones sexuales u obscenas. No traducimos literalmente, porque se perdería el sentido distinto que Winnie da a estas palabras, aunque comprendemos la pérdida, pues Beckett juega aquí, claramente, con el «double entendre» de la expresión. <<

[156] La única anotación de Beckett, en la página 16 de su «Cuaderno de Dirección» para su montaje en el Teatro Royal Court, de Londres, en 1979, es la siguiente:

«Sorrow Keeps breaking in»

«Cheerfulness was always breaking in»

Oliver Edwards a J. 1978

Cf-AV.

Winnie cita la primera línea: «Sorrow Keeps breaking in» que es una modificación de la línea segunda de donde procede. Oliver Edwards y J. (el escritor Samuel Johnson) se encontraron —entre otras ocasiones— en Londres en 1778. Edwards le dijo al Dr. Johnson que era un «filósofo» y confesó que él también había intentado serlo en el pasado... pero, no sabía por qué, «la alegría siempre le invadía». Beckett leyó este encuentro en *La vida del Dr. Johnson*, de Boswell, editada por Georges Birbeck Hill (1887), vol. III, pág. 302-7. Vid. *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, Editado por James Knowlson, Londres, Faber & Faber, 1985, pág. 146. <<

[157] «Stuff» / «saloperie» / «porquería». La palabra que Beckett usa en la versión francesa es la que traducimos aquí por tener, creemos, mayor fuerza dramática. <<

[158] Beckett ha hecho varios cortes en este episodio de la sombrilla. En la versión francesa no traduce: «No puedo moverme. (Pausa)»; «... para que pueda moverme de nuevo...», «Willie, por favor...», y desde: «Bueno no te Culpo, no», etc., hasta «que no puede hablar». Quizá el corte más drástico fue el que Beckett sugirió para el montaje de Peter Hall, Londres (1975), donde suprimía prácticamente todo el episodio de la sombrilla. Hall hizo algunos cortes, pero no fue tan radical como el autor. Para otros cambios *vid.* Knowlson (E.B.), *op. cit.*, págs. 140-1. <<

[159] Winnie trata aquí de racionalizar un hecho inexplicable, como la quema de su sombrilla. Se asemeja a Didi en Esperando a Godot, que esgrime toda clase de razones para justificar su irracional espera. <<

[160] «The bird of downing» / «el ave del alba». Alusión a *Hamlet*, de Shakespeare, Acto I, esc. 1.^a. Marcelo habla a Horacio:

ne say that ever gainst that season comes
rein our Saviour's birth is celebrated
bird of downing singeth all night long»

Vid. Astrana Marín, op. cit., pág. 1322.

La noche donde canta «el ave del alba» es la que quizá añora Winnie, Condenada a vivir días interminables, sin esperanza de que llegue la noche. <<

[161] La profesora Ruby Cohn observa que los apellidos «Shower» y «Cooker» que menciona Winnie, ambos en alemán significan «mirar». *Vid.*, Ruby Cohn, *op. cit.* pág. 182. Ambos apellidos y el que Beckett emplea en la versión francesa, «Piper», connotan observar. Consulté con Beckett respecto a una posible traducción de estos apellidos y me contestó: «I leave it up to you» (Lo dejo a tu elección). (Carta 18-11-88). Mi decisión ha sido mantener aquí los apellidos originales, aunque en un posible montaje podrían traducirse, como: Miró, Miranda, Mira o similares. *Vid.* también arriba, nota 19. <<

[162] En la copia anotada de *Happy Days* para el montaje de Peter Hall (1975) Beckett indica la clase de ruidos que Willie hace: «respiración dificultosa y gemidos provocados por los esfuerzos que hace al moverse». Todos los movimientos de Willie tras el montículo se visualizan a través de las palabras de Winnie. <<

[163] En el montaje para el Teatro Schiller (1971), Beckett efectuó varios cambios al final del primer acto, todos ellos referentes a los gestos de Winnie. La acotación: «arresting gesture» se introduce dos veces. Winnie va a ponerse el sombrero y «congela el gesto» cuando Willie lee los anuncios del periódico. Al final del acto Beckett añade, después de *Pausa larga* «Hands frozen on way». Winnie se dispone a juntar las manos para rezar, pero no llega a juntarlas, antes de que caiga el telón. <<

[164] Winnie comienza «su día» con una cita de *El paraíso perdido*, de Milton, Libro III, 1.^a línea; «Hail, holy light! Offspring of heaven first born». *Vid.* Esteban Pujals, *op. cit.*, pág. 149. Milton alaba a la luz Eterna. Winnie lo que ansía es la oscuridad, pero su inquebrantable optimismo le hace cantar a la luz. <<

[165] Esta es la primera vez que Winnie olvida completamente una de sus citas. No sólo su cuerpo ha desaparecido casi totalmente, sino que también su memoria parece estar en vías de extinción. <<

[166] *Vid.* nota 23. <<

[167] «Beechen green» / «verde sombra», alusión incorrecta al poema de John Keats: «Ode to a Nightingale»:

ome melodious plot

eeches green, and shadows numberless».

(Subrayado mío.) Beckett traduce «beecheen green» al francés como: «Ombre Verte». En su tórrido desierto, Winnie añora la «verde sombra» de las hayas. Seguimos aquí la versión francesa. *Vid.* Minuit, pág. 62. Cfr. Gontarski, *op. cit.*, pág. 70. <<

[168] «No damask» / «palidez total». Cita de *Noche de Epifanía*, de Shakespeare, Acto II, esc. IV.

Habla Viola al Duque:

never told her love,
et concealment like a worm i' the bud,
on her damask cheek».

Viola ha dejado «roer el color de sus mejillas» para no delatar su amor por el Duque. La palidez de Winnie refleja sólo su pérdida de vitalidad. Ambas, Viola y Winnie, son imágenes de la paciencia sonriendo ante la desgracia. En palabras de Viola: «sat like Patience on a monument, / Smiling at grief». No seguimos aquí literalmente la traducción de Astrana Marín de «no damask...», «roer el color de sus mejillas», pues es una frase muy larga que no se adecua al lenguaje fragmentado de Winnie. Creemos que «palidez total» está más cerca del original: «no damask», y de la traducción de Beckett al francés: «Vermeil bernique». Cfr. Astrana Marín, *op. cit.*, pág. 1247, y también Knowlson (E. B.), *op. cit.*, pág. 144. <<

[169] «¿Qué haría yo sin ellos?» *Ellos* se refiere aquí a los objetos que ha ido mencionando: la bolsa, la sombrilla, el revólver que ayudan a Winnie a pasar el tiempo, cuando las palabras la abandonan. Irónicamente, en este segundo acto, incluso para «jugar» con los objetos ha de recurrir a las palabras, ya que no puede manipularlos. <<

[170] Hay muchos elementos en el cuento de Mildred que la relacionan con a propia Winnie. Ambas tienen, por ejemplo, ojos azules «que se abren y se cierran» y «collar de perlas». Pero este típico cuento infantil trasciende la autobiografía para convenirse en una metáfora con múltiples resonancias. va transformando poco a poco en una historia violenta, con obvias connotaciones sexuales, Winnie evoca, quizá, una violación. Sus gritos aterrorizados en la segunda parte del cuento confirman esta suposición. <<

[171] Seguimos aquí la versión francesa: «Ça, monte aux lèvres». *Vid. Minuit*, pág. 68.

<<

[172] Winnie alude aquí a la máxima latina atribuida a Aristóteles: «post coitum triste». El profesor Knowlson cita también a John Donne, y a la frase de Galeno: «Omne animal post coitum triste est». Cfr. Knowlson (LB.), *op.cit.*, pág. 144. <<

[173] Las citas de Winnie son cada vez más fragmentarias. Esta es de un oscuro poeta irlandés, Charles Wolfe (1791-1823): «Song», en *The Burial of Sir John Moore and other Poems*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1909, página 5.

Cito las líneas originales:

forget me — why should sorrow
that brow a shadow fling?
forget me — and to-morrow
tly smile and sweetly sing».

En francés, Beckett cita aquí a Víctor Hugo: *Chants do crépuscule*, «Napoléon II»: «Tout s'oublie...». Cfr. Gontarski, *op. cit.*, pág. 71. Winnie se despide de Willie de un modo sentimental, como la heroína del poema de Wolfe de su amante. <<

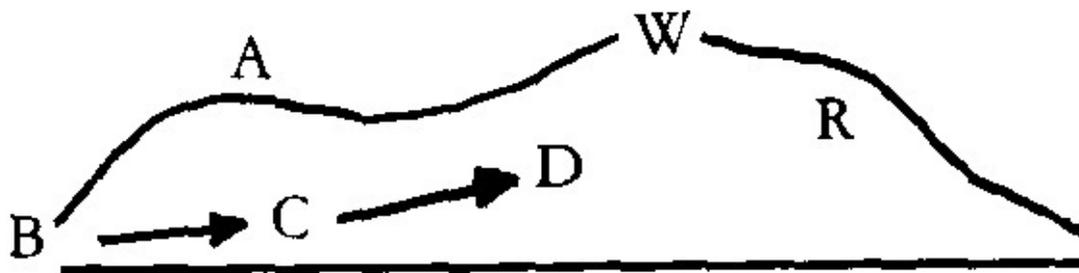
[174] «I call to the eye of the mind...» / «Evoco en mis recuerdos...». Esta es una línea de la obra de W. B. Yeats, *At the Hawks Well*:

ll to the eye of the mind
:ll long choked up and dry
boughs long stripped by the wind,

in climbing up to the place
salt sea wind has swept bare».

Yeats invita a los espectadores a visualizar en su imaginación el espacio escénico y parte de la acción de la pieza, como el hombre subiendo por una pelada colina —cosa que hará Willie muy pronto en esta obra—. Winnie, para olvidar su realidad, se refugia también en su imaginación evocando de nuevo la historia de los Sres. Shower. Cfr. Gontarski, *op. cit.*, pág. 71. Vid. *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, Edit. Russel K. Alspach, Londres, MacMillan, 1966, pág. 399. <<

[175] En el siguiente gráfico puede verse cómo Beckett trazó los movimientos de Willie, para su montaje en Londres, 1979.



W: Winnie - R: Revólver - A: Cabeza de Willie tras el montículo. [Luego desaparece.] - B: Aparece Willie a gatas y se detiene para acicalarse. - C: Se detiene para descansar. - D: Posición final (cortar caída).

Estas direcciones escénicas modifican drásticamente las acotadas en el texto. Señalamos dos de los cambios más significativos. A diferencia del texto, la cabeza de Willie aparece en el punto A. Beckett suprime la caída de Willie, resbalándose por el montículo, y, por consiguiente, las palabras de Winnie: «¡Brrum! Inténtalo de nuevo, yo te animaré». Para otros cambios: *Vid. «H.D» Production Notebook (1979), op. cit., págs. 38, 133-4. (Vid. nota 37.) <<*

[176] La pregunta de Winnie, «¿dónde están las flores?» le hace evocar el poema de Robert Herrick, «To the Virgins to Make Much of Time»:

her ye Rose-buds while ye may
Time is still a-flying:
this same *flower that smiles today*
tomorrow will be dying».

(Subrayado mío.) *The Poetical Works of Robert Herrick*, Ed. L. C. Martin, Oxford, Clarendon Press, 1956, págs. 84. Esta cita hubiera sido imposible de identificar si Beckett no hubiera señalado la fuente, ya que Herrick es un poeta poco conocido. Este poema sentimental cuyo tema es la transitoriedad de la juventud, ofrece un contraste grotesco con la imagen de la protagonista que lo evoca. <<

[177] No tiene sentido en castellano mencionar el noticiario: «Reynold's News», por eso lo traducimos simplemente por «periódico». La versión francesa varía aquí considerablemente: «Winnie sois à mois je t'adore et finie fleurette, la parole est aux offres et demandes». *Vid. Minuit*, páginas 74-75. <<

[178] Willie extiende una mano hacia Winnie o hacia el revólver. Aquí reside la ambigüedad final de la obra. Todas las obras de Beckett acaban de un modo ambiguo. «Quizá» es la palabra clave, como el propio autor nos dice. <<

[179] Música del Vals de la Viuda Alegre de Franz Léhar. Esta situación final es intensamente dramática, las palabras banales de esta canción romántica contrastan con la cruel realidad escénica. Sin embargo, la música «brota del corazón», como dice Winnie, que sigue creyendo que éste ha sido «otro día feliz». Esta es la tremenda ironía de la pieza, que la protagonista ve las cosas tal y como quiere que sean y no tal y como son, y por eso sus días son realmente felices. <<