

# “El encanto de ocultarse” La guerra de Samuel Beckett<sup>1</sup>

 Marjorie Perloff

*Traducción de Marcelo Lara*

*Fecha de recepción: 05/01/ 2022.*

*Fecha de aceptación: 03/07/2022*

*Serpeará el Vire por otras sombras  
nonatas entre luminosas sendas tiembla  
y el ánimo de antaño de fantasmas desierto  
ha de sepultarse en su estrago.  
Samuel Beckett, “Saint -Lô” (1946)<sup>2</sup>*

## Resumen

Para primera ola de críticos de Beckett en la Francia de posguerra (Georges Bataille, Jean-Jacques Mayoux) era preferible direccionar a Beckett hacia una lectura de la alienación del hombre y de la condición humana, antes que ligarlo a algo tan específico como la vida cotidiana durante los años de la Resistencia. El universalismo que presentan tales lecturas, junto con el énfasis puesto en lo absurdo de la condición humana, no nos lleva muy lejos. Las obras de Beckett dan un testimonio inequívoco del tiempo en el que la obra nació. Los seis años anteriores –el periodo previo a su etapa más productiva– habían sido una elaborada pesadilla de guerra –una pesadilla sobre la que Beckett nunca escribió directamente–, aunque las alusiones a ella estén por todas partes en los textos de la década siguiente a la posguerra, tal como lo veremos aquí.

---

1. Originalmente publicado en *The Iowa Review*, 35, N° 2 (2005): 76-103.

2. Vire will wind in other shadows  
Unborn through the bright ways tremble  
And the old mind ghost-forsaken  
Sink into its havoc

## “In Love with Hiding”: Samuel Beckett’s War

### Abstract:

For the first wave of Beckett critics in postwar France (Georges Bataille, Jean-Jacques Mayoux) it was preferable to read Beckett as addressing man’s alienation and the human condition rather than anything as specific as everyday life in the years of Resistance. The universalism of such readings, with their emphasis on the absurdity of the human condition doesn’t get us very far. Beckett’s work however, bears unmistakable witness to the context in which it was born. The previous six years –the years leading up to his most productive period– had been an elaborate war nightmare –a nightmare Beckett never wrote about directly–, although allusions to it are, as we shall see, everywhere in the texts of the postwar decade.

Entrevistador: “Qué lugar ocupa Bertold Brecht en su [i.e., la vanguardia polaca] teatro?”

Jan Kott: “Lo ponemos en escena cuando queremos fantasía. Cuando queremos realismo hacemos *Esperando a Godot*”. (citado en Eric Bentley)

Hacia el final de *Esperando a Godot*, cuando Estragón (Gogo) y Vladimir (Didi) pasan por un momentáneo punto bajo, ocurre el siguiente diálogo.

ESTRAGON: Yo me voy.

VLADIMIR: Antes, ayúdame. Después nos iremos juntos.

ESTRAGON: ¿Me lo prometes?

VLADIMIR: ¡Lo juro!

ESTRAGON: Y no volveremos nunca.

VLADIMIR: ¡Nunca!

ESTRAGON: Nos iremos a los Pirineos.

VLADIMIR: Adonde quieras.

ESTRAGON: Siempre deseé pasearme por los Pirineos.

VLADIMIR: Te pasearás.

¿Por qué los Pirineos? Seguramente Gogo está buscando algo más que un idilio placentero en la montaña. En la versión original en francés, Beckett lo precisa de manera más acabada: “Iremos”, Gogo le dice a Didi, “a Ariège”, y agrega, “Siempre quise caminar en Ariège”. Aquí el chiste es que Ariège difícilmente haya sido un lugar adecuado para deambular. También conocido como “El camino de la libertad” (que luego sería el título de la trilogía de Sartre), este sitio era la principal ruta de escape desde Francia a España -una ruta elegida para evadir todos los controles oficiales de frontera y cualquier posible contacto con las patrullas alemanas. Sólo en junio de 1943, según nos lo informa el sitio web de Ariège, se contaron 113 fugas entre los picos montañosos cercanos.

“El camino de la libertad” pudo haber estado en la cabeza de Beckett cuando en 1947 y 1948 escribió *Godot*. Los seis años anteriores -el periodo previo a su etapa más productiva- habían sido una elaborada pesadilla de guerra -una pesadilla sobre la que Beckett nunca escribió directamente, aunque las alusiones a ella estén por todas partes en los textos de la década siguiente a la posguerra, tal como lo veremos aquí. La palabra “guerra” no aparece en ningún momento en *Godot* ni en las extrañas ficciones líricas de 1945-1946, que fueron publicadas en *Nouvelles et Textes pour Rien (Stories and Texts for Nothing, 1955)* – *L’Expulsé* (“The Expelled”), *Le Calmant* (“The Calmative”), y *La Fin* (“The End”). Pero la ausencia misma de dicha palabra tiene una extraña forma de asegurar su importancia en esas historias. Como lo expresa con sarcasmo el narrador de “The Expelled” (1945) :

Mortal, los recuerdos. Por eso no hay que pensar en ciertas cosas, cosas que te habitan por dentro, o no, mejor sí, hay que pensar en ellas porque si no pensamos en ellas, corremos el riesgo de encontrarlas, una a una, en la memoria. Es decir, hay que pensar durante un momento, un buen rato, todos los días y varias veces al día, hasta que el fango las recubra, con una costra infranqueable. Es un orden.

Beckett sabe, por supuesto, que nada es “para siempre”, y que difícilmente pueda obedecer su propia orden de dejar atrás el tema en cuestión. “Poco a poco” esas memorias “asesinas” regresan.

Pero para la primera ola de críticos de Beckett en la Francia de posguerra -críticos para quienes las memorias de la guerra no sólo eran dolorosas, sino además vergonzosas, dada la colaboración con el gobierno de Vichy- era preferible direccionar a Beckett hacia una lectura de la alienación del hombre y de la condición humana, antes que ligarlo a algo tan específico como la vida cotidiana durante los años de la Resistencia. Aquí tenemos algunos comentarios que sirven como ejemplo:

Maurice Nadeau (1951):

Beckett nos coloca en el mundo de la Nada, donde algunas de esas nada son hombres que merodean de aquí para allá para sin dirección. Lo absurdo del mundo y el sinsentido de nuestra condición están expresados de una manera absurda y deliberadamente insignificante.

Georges Bataille (1951):

Lo que revela *Molloy* no es simplemente la realidad sino la realidad en estado puro: la más escasa e inevitable de las realidades, esa realidad fundamental que continuamente llama pero de la que siempre un cierto terror nos hace retroceder. Está en esta realidad, la esencia o residuo del ser. . .

Jean-Jacques Mayoux (1960):

De modo que el hombre está solo y privado no sólo de Dios, sino también del mundo: a este respecto la obra de Beckett es una crítica despiadada de la experiencia. Nuestra mónada sin ventanas. . . se mueve por su paisaje interior encontrándose cara a cara con sus propios espejos privados. . . Siempre irreal, la realidad es, en particular, ambigua, y las fórmulas de la lógica, por las que A siempre sigue siendo A en un mismo tiempo y en las mismas conexiones, ya no aplican. En el corazón de esta irrealidad está el tiempo –dimensión del absurdo– que lo anula todo, que es una hemorragia incesante de la existencia.

Para cuando *Godot* se había estrenado en Londres (1954), esta perspectiva francesa había sido absorbida por la cultura anglo-americana. Hacia 1956, el famoso crítico teatral Eric Bentley escribió lo siguiente en la revista *The New Republic*:

El punto de vista de Samuel Beckett parece bastante cercano al de Anouilh o Sartre. *Esperando a Godot* es, por así decirlo, una obra de teatro que debería haber escrito uno de ellos. La obra de teatro es la quintaesencia del “existencialismo” en el sentido popular y más relevante del término, una filosofía que subraya la incomprendibilidad y, por lo tanto, el sinsentido, del universo, la náusea que siente el hombre al ser confrontado con el hecho de que la existencia, y lo loable de los actos que el hombre puede realizar —actos que son tomados, en la fe, como auto-justificación, mientras que, racionalmente hablando, no tienen justificación porque no tienen posibilidad de éxito.

E incluso en su posdata de 1967, cuando Bentley se dio cuenta de que *Godot* bien podía estar atravesada por cierta especificidad histórica que él no había reconocido al principio, postula que la obra “representa la ‘espera’ de prisioneros de Auschwitz y de Buchenwald... como así también la de los prisioneros que permanecen detrás de los muros espirituales y de los alambres de púa de la sociedad totalitaria en general, y también de los prisioneros que yacen detrás de los muros espirituales y los alambres de púa de las sociedades más cercanas a nosotros”.

El universalismo que presentan tales lecturas, junto con el énfasis puesto en lo absurdo de la condición humana, no nos lleva muy lejos. Y esto es por lo siguiente; no existe una conexión necesaria entre, por un lado, la sensación de la alienación, de lo absurdo, y de la falta de sentido de la vida, y por el otro, el énfasis de la implacable curiosidad de Beckett con respecto a las funciones naturales del cuerpo. Los vagabundos de *Godot*, los narradores de “The Expelled”, “The Calmtive”, y de *Molloy* se experimentan a así mismos como feos, envejecidos, malolientes, desdentados, incontinentes, impotentes o incapaces de gozar del sexo; no tienen casa, amigos ni amor. Se encuentran y establecen contactos con otros -pero esos otros permanecen desconocidos en gran medida, a pesar de algunas muestras de amistad e intimidad. La memoria -de tiempos mejores, de un hogar idílico en la infancia, de un mar en el que bañarse- se pelea con la realidad actual. Comer es una cuestión de subsistencia en lugar que de placer. Hacer pis es una dificultad, y más aún hacer caca. Es probable que los pies estén hinchados, que el cabello esté infestado de piojos, y que la ropa esté sucia y harapienta. El descanso es intermitente y perturbado, y no ocurre en la cama, sino en establos, cuevas, zanjas y en los bancos de los parques. Y sin embargo, los personajes de Beckett no parecen ser indigentes, al contrario, con regularidad citan a Shakespeare, Agustín, la Biblia, Shelley, Yeats y una serie de textos filosóficos que van de Geulincx a Kant.

Un crítico temprano que entendió la obsesión de Beckett con las funciones corporales fue Theodor Adorno. En su *Metafísica* (1965), el filósofo alemán sugiere que las imágenes de “carroña, hedor y putrefacción” tan frecuentes en Beckett pueden entenderse como un índice del fracaso del *ethos* de la Ilustración, tal como se reveló en el Holocausto. “El principio metafísico del mandato ‘No infligirás dolor’... puede encontrar su justificación sólo en el recurso a la realidad corpórea, física, y no a su polo opuesto, la pura idea”. La cultura, en otras palabras, se encuentra en una posición en la que ya no puede pretender suprimir la naturaleza y, por lo tanto, desde el punto de vista de Adorno, los dramas de Beckett “parecen... ser las únicas producciones metafísicas verdaderamente relevantes desde la guerra”. Esta es una percepción importante y, consecuentemente, Adorno entiende que no tiene sentido incluir a Beckett en el campo existencial, donde lo colocaron sus primeros críticos franceses. En su famoso ensayo sobre *Endgame* (1961), Adorno escribe lo siguiente:

Para él el absurdo ya no es un estado de la existencia diluido hasta convertirlo en una idea y luego ilustrado. El procedimiento poético se entrega al absurdo sin intención. A éste se lo despoja de aquella universalidad de la teoría que en el existencialismo, la doctrina de la irreductibilidad de la existencia individual, lo unía pese a todo al pathos universal de lo universal y permanente.

Adorno más bien postula que *Endgame* representa las consecuencias de su específica condición económica, la del capitalismo despiadado del siglo XX. “El individuo mismo, en cuanto categoría histórica, resultado del proceso capitalista de alienación y desafiante protesta contra éste, se ha hecho una vez más patente como algo efímero. *Fin de partida* da por supuesto que la aspiración del individuo a la autonomía y el ser ha devenido inverosímil”.

Pero, a pesar de este desplazamiento de la filosofía a la cultura, la lectura que realiza Adorno del texto de Beckett como un síntoma de la cultura capitalista condenada -que inevitablemente culmina en Auschwitz y en la bomba atómica- reduce ese texto a un nivel de abstracción similar al de las lecturas de Mayoux o Bentley. El personaje de Beckett como víctima de la mercantilización capitalista termina siendo una imagen demasiado universal para ser útil. Y lo que es más importante, le presta poca atención al radio discursivo real de los escritos de Beckett -a su imagería y a la conexión con alusiones. En este sentido, aquí la historia de la guerra de Beckett se vuelve central -historia que, gracias a los últimos biógrafos del autor irlandés, ahora puede desarrollarse.

## 2. Esperando...

Beckett podría haberse quedado fuera de la Segunda Guerra Mundial en su Irlanda natal, pero como tiempo después bromeó en una entrevista con Israel Shenker, “Prefería Francia en guerra que Irlanda en paz.” Hacia 1941 se había unido a la Resistencia en París, en gran parte como respuesta al arresto de amigos judíos literatos, como su antiguo compañero de clase del Trinity College Alfred Péron. Como irlandés neutral que hablaba francés fluido, Beckett era muy demandado, así que él y su compañera -luego esposa- Suzanne Deschevaux-Dumesnil se unieron a *Gloria*, una *réseau de renseignement* o red de información, cuyo trabajo principal -y evidentemente muy peligroso- consistía en traducir documentos sobre los movimientos de las tropas del Eje y transmitirlos al cuartel general de los Aliados en Londres. La codificación de mensajes y la transferencia de microfilms escondidos en cajas de fósforos, tubos de pasta dentífrica, etc., tuvieron efectos interesantes en el diálogo beckettiano que analizo en *La escalera de Wittgenstein*. Me refiero, por ejemplo, al denominado sistema de “recorte”, por el cual cada miembro de la célula informaba al siguiente de la fila, a menudo desconocido tanto para él como para su compañera, sistema que seguramente está detrás de algunas secuencias particulares en *Watt*, obra que Beckett estaba escribiendo a principios de los años cuarenta.

Cuando *Gloria* fue traicionada por un doble agente en agosto de 1942, los Beckett tuvieron que huir de París de inmediato, dirigiéndose a la Zona Desocupada en el sur de Francia. Tardaron casi seis semanas en cruzar hacia la zona libre de Chalon-sur-Saône en Borgoña. Por momentos viajaban solos, otras veces lo hacían con otros refugiados. Así transitaban su camino, escondiéndose en graneros y cobertizos, y a veces en los árboles, en montones de heno y también en zanjas. Como Beckett le dijo tiempo después a su biógrafo James Knowlson:

Recuerdo estar esperando en un granero (éramos diez) hasta que oscureció, y luego ser conducido por un *passeur* sobre arroyos; pudimos ver un centinela alemán a

la luz de la luna. Luego recuerdo pasar un puesto francés al otro lado de la línea. Los alemanes estaban en el camino; así que cruzamos los campos. Algunas de las niñas fueron llevadas en el baúl de un coche.

En aproximadamente otras seis semanas, los Beckett llegaron a Roussillon, un pueblo llamado así por su ubicación en una meseta de roca roja, a unos 40 km de Avignon, que se convertiría en su hogar durante los siguientes tres años. Así como el recorrido de 700 km a pie había sido peligroso y doloroso para ellos, los biógrafos de Beckett están de acuerdo en señalar que la estancia en Roussillon fue, en muchos sentidos, incluso peor que el viaje: una mezcla de aburrimiento y peligro. Como extranjero identificable por su acento irlandés, Beckett tuvo que evitar las patrullas nazis que pasaban por la zona, escondiéndose, a veces durante días, en los campos y bosques de la afueras de Roussillon. Además, como señala Stan Gontarski, “cuando escuchaban que alguien se acercaba nunca sabían si era una patrulla nazi o aldeanos de la zona”. De hecho, la singularidad de la experiencia bélica francesa, comparada con la inglesa o la alemana, consistía en que no había una forma segura de diferenciar entre el amigo y el enemigo. En definitiva, los colaboracionistas y los de la Resistencia se parecían.

*Waiting* (el título original de *Waiting for Godot*) se convirtió, en cualquier caso, en la actividad central por aquellos años. Al principio, los Beckett vivían en el hotel del pueblo donde había chinches y ratones por todas partes. Tenían que salir al aire libre, no solo para usar el baño, sino también para buscar agua potable. Los campos donde cosechaban la papa eran a menudo mares de lodo. Durante algún tiempo, Beckett trabajó para un granjero llamado Aude, y también recogió uvas para otro llamado Bonnelly, a quien se menciona por su nombre en *En Attendant Godot*:

VLADIMIR: Sin embargo, hemos estado juntos en el Vaucluse, pondría la mano en el fuego. Hicimos la vendimia, sí señor, en casa de un tal Bonnelly, en Roussillon.

Beckett y Suzanne finalmente consiguieron su propia casa, pero no tenían calefacción: el invierno de 1943 fue, según todos los informes, especialmente frío e inhóspito. La aldea, atractiva en primavera con su entorno montañoso, los pinos, los robles y olivos (y después de la guerra, una atracción turística por sus cuevas prehistóricas), era claustrofóbica, como una especie de prisión.

En ese sitio Beckett pasó la mayor parte de los tres años. Habló, por supuesto, solo francés durante ese tiempo, ya que casi no había hablantes de inglés en la zona. Al final de la guerra, los Beckett regresaron a París. El escritor irlandés continuó su viaje de París a Dublín -pasando en su camino por un Londres bombardeado- para ver a su madre por primera vez en cinco años. Entonces, debido a su condición de residente extranjero en Francia, a Beckett no se le permitió volver a su casa en París, donde las condiciones eran terribles, con hambruna a gran escala. Frente a esta situación, se ofreció como voluntario para ayudar a la Cruz Roja Irlandesa, que estaba construyendo en aquel momento un hospital para la ciudad normanda de Saint-Lô, que había sido devastada por los aliados en su camino de Cherbourg a París.<sup>3</sup> En agosto de 1945 Beckett le escribió a Thomas McGreevy:

St.-Lô es solo un montón de escombros, la Capital de las Ruinas, como la llaman en Francia. De 2600 edificios 2000 están completamente destruidos... Todo sucedió en la noche del 5 al 6 de junio. Ha estado lloviendo mucho durante los últimos días y el lugar es un mar de lodo. Cómo será en invierno es difícil de imaginar. Sin alojamiento, por supuesto, de ningún tipo... desde el miércoles pasado estamos

3. Ver fotografía al final del artículo.

con un médico local en el pueblo... ¡los 3 en una habitación pequeña y Alan [el amigo de Beckett, Alan Thompson] y yo compartiendo una cama!

“Fue en St.-Lô”, nos dice Knowlson, quien reproduce la carta de McGreevey, “donde [Beckett] fue testigo de la verdadera devastación y miseria... gente con una necesidad tremenda de comida y ropa, y aferrándose desesperadamente a la vida”. Uno de los trabajos de Beckett consistía en exterminar las ratas en la maternidad del hospital y en la guardería de niños. El trabajo de construcción tardó seis meses en realizarse; y en enero de 1946 Beckett finalmente regresó a París para comenzar lo que generalmente se conoce como “el asedio en la habitación”, donde escribió las obras que lo iban a hacer famoso. Ya habían pasado seis años desde la caída de Francia en manos de los alemanes en 1940.

Los primeros escritos de 1946 fueron un guion radiofónico para Radio Erin con el título “La capital de las ruinas”, y los relatos incluidos en *Nouvelles et textes pour rién*. El guion para la radio comienza con una nota fáctica y discreta: Beckett describe los suelos cubiertos de linóleo y las “paredes y techo del quirófano... están recubiertas de aluminio de procedencia aeronáutica”, y comenta sobre los obstáculos encontrados en el proceso de construcción. En la última página leemos “Saint-Lô fue bombardeado al punto de no existir más en una sola noche. Dos años después de la liberación, los prisioneros de guerra alemanes, y los trabajadores de ocasión atraídos por la relativa abundancia de alimentos, aunque pronto desanimados por las condiciones del alojamiento, siguen limpiando los escombros. Lo hacen literalmente a mano”. El nuevo hospital fue diseñado para ser provisional, pero lo “provisional”, comenta Beckett, “ya no es lo que era en este universo cada vez más provisional”.

Esa última oración hace estallar todo por el aire. ¿Cuál es el significado de la palabra “provisional” cuando el universo mismo se ha vuelto provisional? Es esta pregunta la que da ímpetu a las historias de 1946 y a *Godot*. Hugh Kenner, el primer crítico (y durante mucho tiempo el único) en haber prestado verdadera atención a los datos de *Godot*, describe la obra en su *Reader's Guide to Samuel Beckett* de esta manera:

Dos hombres esperando a otro a quien conocen sólo por un nombre inverosímil que puede que no sea su verdadero nombre. Un paisaje devastado y arruinado. Un mundo que alguna vez fue más amplio y más abierto, pero que ahora está impregnado de inutilidad. Misteriosos dispensadores de palizas. Un hombre de propiedad y su sirviente, en fuga. Y la ansiedad de los dos que esperan, su ansiedad por pasar lo más desapercibidos posible en un medio extraño (“No somos de estos lugares, señor”) donde su mera presencia podría encender algún comentario. Es curioso como los lectores y las audiencias no piensan en observar la cosa más obvia acerca del contexto de la obra, a saber, que se parece a Francia ocupada por los alemanes, en la que su autor pasó los años de la guerra. Cuánta espera habrá tenido lugar en ese mundo sombrío; cuantas veces los operativos de resistencia -personas desplazadas cuando todos estaban desplazados, personas comunes anónimas para quienes cada día renovaba la dispersión del sentido- han mantenido citas sin saber con quién iban a encontrarse, con hombres que no se presentaban y pudieron haber tenido buenas razones para no presentarse, o malas, o incluso pudieron haber sido atrapados.

Podemos ver fácilmente por qué un Pozzo sería desconcertante. Cada uno de sus gestos es Prusiano. Puede ser un oficial de la Gestapo torpemente disfrazado.

Aquí está quizás la hazaña más notable del dramaturgo. Existió, en todo un país durante cinco años, una situación literal que se correspondió punto por punto con la situación en esta obra, y tan lejos estaba de ser especial que millones de

vidas se saturaron en sus reacciones desesperadas, y ningún espectador piensa en ello. En cambio la obra se atribuye a la visión sombría de la vida de un hombre, que es como atribuirle haber inventado una buena parte de la historia moderna.

La “situación literal” estaba especialmente marcada en la primera versión de la obra, en la que, como señala Gontarski, que ha estudiado los manuscritos, Estragon se llamaba Levi. Incluso Kenner siente que es importante señalar que “Beckett vio la necesidad de evitar que los pensamientos sobre la Ocupación estuvieran demasiado a la vista debido al interés de evitar que la obra tratara “sobre” un evento que el tiempo ha absorbido hace ya años”. Estas palabras son de 1973; treinta años después y con algunas guerras más, podemos ser menos indiferentes que Kenner sobre dicha absorción.

Mientras tanto, la inercia a universalizar—darle a *Godot* un tema que “todo el mundo” podía asociar- siguió adelante. Martin Esslin, por ejemplo, declaró en una conferencia que dio en 1988 en Corea, con motivo de una importante producción de *Godot*:

Beckett reduce gradualmente el material realista original para extraer la situación humana más profunda, eterna y esencial, de modo que la obra pueda volverse verdaderamente universal. Ese es el caso de *Esperando a Godot*: la situación general de la espera ha sido, por así decirlo, extraída de la experiencia particular que había tenido Beckett -usó su propia espera a que terminara la guerra como punto de partida para la exploración del tema de la espera en la vida humana en general. Todos esperamos algo durante la mayor parte de nuestras vidas: en la escuela esperamos el final del ciclo lectivo y los resultados de los exámenes, en la universidad esperamos nuestro título, luego esperamos conocer a alguien con quien casarnos y después esperamos conseguir un trabajo mejor, y así sucesivamente. Y cuando termina una espera, inmediatamente comienza otra. La vida misma es, pues, una especie de espera, y la vida está determinada por el hecho de que el ser sólo es posible en el tiempo, por lo que la espera se convierte en el ejemplo de la vida en el tiempo mismo.

*Esperando a Godot* es una obra de teatro sobre la espera de algo que no llega o, si llega, no será tan bueno como parecía originalmente.

Aquí la noción de que el texto literario debe “reducir el material realista original para extraer la situación humana más profunda, eterna y esencial”, bien puede ser un vestigio de la Nueva crítica, que estaba en su apogeo cuando *Godot* fue puesta en escena por primera vez, aunque Esslin, quien llegó a Beckett por su trabajo en la radio y el teatro británicos, ya no era un Nuevo crítico perteneciente a la línea dura, como fue Jean-Jacques Mayoux. De hecho, tal vez la persistencia de la Nueva crítica, incluso para aquellos que apenas contaban con el carnet de Nuevos críticos, era el resultado del inevitable miedo a la historia por parte de quienes la habían vivido a través de sus manifestaciones recientes. En este sentido, se extendió el impulso de abstraer y extraer, de abrir hacia una visión más amplia que se elevara por encima y más allá de las realidades de la vida cotidiana. En Francia, donde los acontecimientos de la guerra fueron especialmente vergonzosos –habiéndose mantenido firme el gobierno de Vichy con los alemanes– la investigación del contexto histórico fue especialmente poco atractiva.

Sin embargo, *Godot* da un testimonio inequívoco del tiempo en el que la obra nació, especialmente en su versión original en francés. Del primer parlamento de Estragon “No hay nada que hacer”, a la respuesta de Vladimir, “Empiezo a creerlo. Durante mucho tiempo me he resistido a pensarlo, diciéndome, Vladimir, se razonable, aún no lo has intentado todo. Y volvía a la lucha”, la obra de Beckett dramatiza la tensión entre la pasividad y la acción que caracteriza esta forma tan particular de espera –una espera por parte de seres humanos empujados a una situación muy particular y totalmente desconocida–. El público nunca sabe, por ejemplo, si Didi y Gogo son amigos

de toda la vida o si se conocieron hace poco tiempo. ¿Y qué sabemos de Pozzo y Lucky? ¿Cuánto tiempo llevan amo y esclavo en esta relación, y cuál es su posición frente a los dos vagabundos?

Consideremos la indeterminación del motivo de la paliza. Al comienzo de Acto I, leemos:

VLADIMIR (ofendido, con frialdad): ¿Se puede saber dónde ha pasado la noche señor?

ESTRAGON: En un foso.

VLADIMIR (estupefacto): ¡Un foso! ¿Dónde?

ESTRAGON (sin gesticular): Por ahí.

VLADIMIR: ¿Y no te han pegado?

ESTRAGON: Sí... No demasiado.

VLADIMIR: ¿Los de siempre?

ESTRAGON: ¿Los de siempre? No sé.

El público nunca sabe quiénes son “ellos”, si la paliza realmente ocurrió o si es simplemente una invención de Gogo. Pero sabemos que en el Acto II, el tema de los golpes se trata con la siguiente variación:

VLADIMIR: ¿Dónde has pasado la noche?

ESTRAGON: ¡No me toques! ¡No me preguntes nada! ¡No me digas nada!  
¡Quédate conmigo!

Después de este maravilloso *non-sequitur*, Didi insiste en preguntarle a Gogo: “¿Quién te ha sacudido? ¡Cuéntame!”, una pregunta que Gogo evita hasta que Didi se jacta: “Yo no hubiera permitido que te pegaran”:

ESTRAGON: No hubieras podido impedirlo.

VLADIMIR: ¿Por qué?

ESTRAGON: Eran diez.

VLADIMIR: No, no. Quiero decir que hubiera impedido que te expusieras a que te pegaran.

ESTRAGON: Yo no hice nada.

VLADIMIR: Entonces, ¿por qué te pegaron?

ESTRAGON: No sé.

VLADIMIR: No, Gogo, mira; hay cosas que a ti se te escapan y a mí no. Debes saberlo.

ESTRAGON: Te digo que no hacía nada.

VLADIMIR: Quizá no. Pero hay medios, hay medios, cuando uno quiere cuidar su pellejo. En fin, no hablemos más del asunto. Has regresado y estoy muy contento.

La absurda competencia que aparece en este último intercambio señala la culpa y la auto recriminación que se liga al hecho de esconderse de un enemigo sobre un periodo extendido. ¿Lo que sucedió fue culpa de Gogo? ¿Podría haber evitado la “paliza”? ¿Podría Didi haberlo protegido? ¿Cómo podrían saberlo? Después de todo, ellos “no son de estos lugares”, como le dice Gogo a Pozzo. Y otra vez, Didi le recuerda a Gogo que “a nosotros jamás nos reconoce nadie”. *Esperando*, en estas circunstancias, no es la espera del final del ciclo lectivo ni es un ejemplo de algo tan general como la “condición humana”.

Aquello es, más bien, el limbo de la excepcionalidad en el que estaba Beckett, el hecho de estar forzado a comportarse de ciertas maneras a lo largo de la obra como algo normalmente ajeno. Así cuando, hacia el final de la obra, Godot ha fallado una vez más en acudir a la cita y Estragon dice: “No puedo seguir así,” Vladimir responde con sarcasmo “Eso es un decir”. Uno hace lo que tiene que hacer. En un universo provisional, difícilmente pueda ser de otra manera.

### 3. Entre madrigueras y ruinas

Pero el ciclo de las tres historias de 1946 es el que contiene la mayor parte del agudo examen que Beckett hace de las condiciones de la guerra en la Francia de Vichy, especialmente de las miserias y del terror de una vida de obligada a esconderse y al constante intento de fuga. Cada una de las tres historias están interrelacionadas – “The Expelled”, “The Calmative” y “The End” – tiene un narrador en primera persona a quien podríamos, por razones de brevedad, llamar Sam; cada cuento es una narración onírica alucinatoria que comienza con una expulsión –de “casa” por un tramo de las escaleras, de una “guardida llena de latas vacías”, o de una institución que puede ser asilo, un hospital o una prisión. En cada caso, el viaje lleva al protagonista a través de un pueblo que es a la vez familiar y completamente extraño. El paso por ese pueblo toma la forma de una serie de obstáculos que ponen a prueba la paciencia de Sam, y en dudas su cordura. Los encuentros con extraños son fracasos absurdos, no porque estos le hagan cosas malas intencionalmente a Sam, sino porque los personajes hablan y actúan con propósitos contradictorios. Nuevamente, en las tres historias el “viaje” termina más allá del camino fuera del pueblo, con Sam buscando guiarse sólo por el sol o las estrellas o, en “The End”, por las aguas que prometen proporcionar el olvido y traer la muerte. Sin embargo, la muerte no es “el fin”, porque siempre está la urgencia y la necesidad de seguir adelante.

El ritual de contar los pasos que abre “The Expelled” es una especie de ejercicio mental absurdo en el que uno se involucra cuando trata de mantenerse en marcha en un momento de estrés insoportable. El narrador admite que “después de todo no es el número de pasos lo que importa” (él ha estado considerando si contar la vereda como primer paso, lo que le daría  $n+1$ , o si contar la parte superior de los escalones también, lo que hace  $n+2$ ); “Lo importante es recordar que no eran muchos, y de eso me he acordado”:

Al caer oí un portazo, lo que me comunicó un cierto alivio, en lo peor de mi caída. Porque eso significaba que no se me perseguía hasta la calle, con un bastón, para atizarme bastonazos, ante la mirada de los transeúntes. Porque si hubiera sido ésta su intención no habrían cerrado la puerta, sino que la hubieran dejado abierta, para que las personas congregadas en el vestíbulo pudieran gozar del castigo,

y sacar una lección. Se habían contentado, por esta vez, con echarme, sin más. Tuve tiempo, antes de acomodarme en la burla, de solidificar este razonamiento.

Aquí, como en *Godot*, está la referencia a los golpes y las persecuciones que ocurren sin razón aparente. Nunca se sabe la identidad de los golpeadores, ni está claro lo que distingue a los perseguidores reales de los que miran desde el vestíbulo de arriba. En la cuneta donde cae el narrador y donde su sombrero, siguiéndolo por los escalones, aterriza, Sam se distrae recordando el primer sombrero que le compró su padre y luego contempla “la casa que había acaba de expulsarme”, “hermosa”, con sus “geranios en las ventanas” y la “espesa [puerta] pintada de verde”. Un recuerdo idílico de la casa de la infancia del poeta. ¿Sería la imponente residencia familiar de estilo Tudor en Cool-drinagh, que su madre mantenía en tan inmaculada condición?

No del todo, qué sucede con la “potente aldaba de hierro forjado” de la puerta, y “una grieta que corresponde a la boca del buzón que una placa de cuero automático protegía del polvo, los insectos, las oropéndolas”. Y además, con un detalle extrañamente kafkiano, “Miré al tercero y último piso, mi ventana, impudicamente abierta. Era justo el momento de la limpieza a fondo”. La escena de la expulsión mezcla imágenes de la elegante casa suburbana de Beckett con matices de amenaza: “ellos”, después de todo, podrían estar espiándolo detrás de las cortinas”, aunque “no les había hecho daño”.

¿Dónde estamos? El narrador comenta que él está “en la flor de la vida”, y se refiere al pueblo como el “lugar de mi nacimiento y de mis primeros pasos, en la vida, y después todos los demás que tanto han confundido mi rastro”. Pero el pueblo de su nacimiento también es totalmente desconocido para él y entonces “levanté los ojos al cielo, de donde nos viene la célebre ayuda, donde los caminos no aparecen marcados, donde se vaga libremente, como en un desierto, donde nada detiene la vista, donde quiera que se mire, a no ser los límites mismos de la vista”. Esos “límites” tienen que ver con la memoria, en este caso la memoria de “la landa de Lunebourg”, que el narrador había buscado una vez solo para encontrar “que no me gustó nada, lo que se dice nada”. La referencia señala la estancia de Beckett de 1936 en Alemania, cuando se dio cuenta por primera vez de lo que le esperaba bajo el dominio nazi. La landa de Lunebourg fue el lugar que Johann Sebastian Bach atravesaba regularmente en su época de estudiante, cuando daba conciertos en Hamburgo o Celle. Pero la nueva Alemania ya no era la de Bach: “Volví decepcionado, y al mismo tiempo aliviado”, recuerda el narrador.

Fue a través de campos ondulados de landa similares a aquellos, que Beckett había atravesado desde las afueras de París en el viaje hacia el sur. Tantos días de caminata deben de haber reducido el cuerpo a un mecanismo casi no funcional: como dice “*The Expelled*”:

Me puse en camino. Qué aspecto. Rigidez en los miembros inferiores, como si la naturaleza no me hubiera concedido rodillas, sumo desequilibrio en los pies a uno y otro lado del eje de marcha. El tronco, sin embargo, por el efecto de un mecanismo compensatorio, tenía la ligereza de un saco descuidadamente relleno de borra y se bamboleaba sin control según los imprevisibles tropiezos del asfalto. He intentado muchas veces corregir estos defectos, erguir el busto, flexionar la rodilla y colocar los pies unos delante de otros, porque tenía cinco o seis por lo menos, pero todo acababa siempre igual, me refiero a una pérdida de equilibrio, seguida de una caída.

El hecho de caminar, que damos totalmente por sentado, se considera aquí como la tarea más dura, el problema particular del narrador está relacionado con su “deplorable” costumbre infantil de “haberme meado en el calzoncillo” y “de empeñarme en continuar y acabar así mi jornada, como si no tuviera importancia”, de modo que su cuerpo supuestamente se inclinó

hacia un lado. Así, “me volví agrio, desconfiado, un poco prematuramente, aficionado de los escondrijos y de la postura horizontal”

*Aficionado de los escondrijos y de la postura horizontal:* cuando Beckett escribió estas palabras en 1946, esta posición había sido su oficio durante la mayor parte de la década. Los paisajes ahora cambian como en un sueño de lo rural a lo urbano, el hábito de esconderse hace que el movimiento “normal” sea casi imposible. “La acera más ancha nunca es lo bastante ancha para mí, cuando me pongo en movimiento”. Tambaleándose contra una persona u otra, es detenido por un policía, quien “Me hizo notar que la acera era para todo el mundo, como si fuera evidente que a mí no se me podía incluir en tal categoría”.

Por absurda que suene esta deducción, el expulsado tiene recuerdos para apoyar su miedo actual:

No se tiene domicilio en esas condiciones, es inevitable. De ahí que me enterara con cierto retraso de que me estaban buscando, para un asunto que me concernía. Ya no me acuerdo por qué conducto. No leía los periódicos y tampoco tengo idea de haber hablado con alguien, durante estos años, salvo quizás tres o cuatro veces, por una cuestión de comida. En fin algo debió llegarme, de un modo o de otro si no no me hubiera presentado nunca al Comisario Nidder, hay nombres que no se olvidan, es curioso, y él no me hubiera recibido nunca.

Estos pensamientos, de falta de vivienda y hambre, de la ausencia de periódicos, de ser buscado por un “ellos” sin nombre y de verificar su “identidad” con la ayuda del comisario -pensamientos perfectamente consistentes con el verdadero escape de Beckett de París, se le ocurre a Sam mientras llama un coche, busca una habitación para alquilar, considera un hotel pero es rechazado, y finalmente acepta la invitación del cochero que “me rogó que les hiciera el honor, a él y a su mujer, de pasar la noche en su casa”

¿Por qué sería esto un “honor”, dada la apariencia irregular del invitado? Además, en el momento en que se quita el sombrero en su casa, el cochero “Atrajo la atención de su mujer sobre una pústula que tenía yo en la coronilla, me había quitado el sombrero, por educación”. “Hay que procurar quitar eso”, dijo ella, y en lugar de confrontar lo que puede ser un imagen especular de su propia bestialidad, el cochero y la esposa están de acuerdo en que es mejor acceder a la demanda de Sam de que duerma afuera en el establo:

Tumbado en la oscuridad oía el ruido [del caballo] que hacía al beber, es muy curioso, el brusco corretear de las ratas y por encima de mí las voces mitigadas del cochero y su mujer criticándome. Tenía en la mano la caja de cerillas, una sueca tamaño grande. Me levanté en la noche y encendí una. Su breve llama me permitió descubrir el coche. Ganas me entraron, y me salieron, de prender fuego a la cochera. Encontré el coche en la oscuridad, abrí la portezuela, salieron ratas, me metí dentro.

Dado el contexto de cruzar las líneas enemigas y la incapacidad, en la Francia de Vichy, para distinguir a un amigo de un enemigo, todo el mundo es sospechoso, incluso el caballo de tiro, mirándolo desde afuera de la puerta. Incapaz de soportar la proximidad –“el caballo no me quitaba los ojos de encima”– Sam finalmente escapa por la puerta de la estrecha ventana del coche. “No fue fácil. Y, ¿qué es fácil? Pasé primero la cabeza, tenía las palmas de las manos sobre el suelo del patio mientras las caderas seguían contorneándose, prisioneras del marco de la ventana. Me acuerdo del manojito de hierba que arranqué con las dos manos, para liberarme. Tenía que haberme quitado el abrigo y tirarlo por la ventana, pero no se puede estar en todo.”

El realismo de esta descripción es sorprendente. Y Ahora llegamos al final de la historia:

El alba asomaba débilmente. No sabía dónde estaba. Tomé la dirección levante, supongo, para asomarme cuanto antes a la luz. Hubiera querido un horizonte marino, o desértico. Cuando salgo, por la mañana, voy al encuentro del sol, y por la noche, cuando salgo, lo sigo, casi hasta la mansión de los muertos.

Tanto el mar como el desierto representan el horizonte abierto, un horizonte que Sam solo puede soñar en el mundo demasiado familiar de casas y campos, un mundo donde

incluso el caballo del coche, mirando fijamente a Sam, presagia la perdición. No se puede confiar en nadie; solamente el movimiento diurno del sol es un marcador fiable, el sol que guía “The Expelled” en camino.

Y sin embargo uno sigue. La conclusión de “The Expelled” no es del todo negativa; el narrador, después de todo, sobrevive para contar su historia y anuncia que podría contar otra historia. “The Calmative” puede ser tomado como el sucesor. Esta vez, el protagonista parece regresar de entre los muertos: “Yo ya no sé cuándo he muerto” es la oración inicial de la historia. Esta vez la expulsión no es una caída sino un éxodo de una “especie de guarida llena de latas vacías”:

Se trata quizá de unas simples ruinas, quizá las ruinas de una quinta, en las inmediaciones de la ciudad, en un campo, porque los campos llegaban hasta el pie de los muros, sus muros, y por la noche las vacas se acostaban al abrigo de las fortificaciones. He cambiado tanto de refugio, a lo largo de mi desconcierto, que me sorprende confundiendo antros y escombros.

Aquí está el paisaje de Vaucluse, con sus cuevas y establos, su murallas y restos de piedra de castillos medievales. “¿Alguien está obligando a Sam a irse? No, porque “no estaba con nadie”; al mismo tiempo, él expresa alivio porque “Ya no estoy con esos asesinos, en aquel lecho de terror, sino en mi lejano refugio, las manos cruzadas”. Su historia será contada en tiempo pasado porque se trata de la “otra edad aquélla en la que yo me convertí en lo que he sido”

El trayecto de “la guarida llena de latas vacías” lo lleva a través de un bosque:

Una vegetación enloquecida invadía los senderos de antaño. Me apoyaba en los troncos, para recobrar el aliento, o, agarrándome a una rama, me lanzaba hacia delante. De mi último recorrido ya no quedaba el menor rastro. Eran los percederos robles de d’Aubigné.

La firma de Beckett aquí, como más tarde en *Godot*, depende de la incrustación de una alusión compleja en lo que parece un relato narrativo directo. La referencia es a Agrippa D’Aubigné, el soldado-poeta francés Huegenot de finales del siglo XVI, que luchó del lado protestante en las guerras religiosas y fue herido. En su largo poema *Histoire Universelle* y en la epopeya *Les Tragiques*, d’Aubigné condenó las brutalidades de la guerra, el duelo, “le triste forêt” ensangrentado y destruido por la batalla, especialmente aquellos *chesnes superbes*, los venerables robles que no resistieron el embate de la violencia.

Así cuando el narrador de “The Calmative” dice lacónicamente “Eran los robles percederos” de d’Aubigné”, está leyendo el paisaje contemporáneo a la luz de las brutales guerras religiosas que duraron unos treinta años. Como d’Aubigné, Beckett pertenecía a la minoría protestante en un país católico (primero Irlanda, luego Francia), y los “robles percederos” de la Francia del siglo XVI son una vez más las víctimas, pero esta vez

del terror nazi. La ironía es que aunque un grupo “religioso” -los judíos- ahora está siendo perseguido, en la guerra actual, la religión ha sido reemplazada por una ideología política implacablemente secular. De ahí la frase sarcástica: “cerrar uno mismo ante el cielo ciego los ojos por socavar, después rápido convertirse en carroña, para que los cuervos no se confundan”.

La alusión hace posible que Beckett escriba sobre la guerra sin mencionar la palabra o sugiriendo que él podría haber sido su víctima. El viaje a través del bosque oscuro es, por supuesto, también el viaje de Dante, pero la escena que sigue sitúa al lector en el pasado reciente de Beckett:

Pero cosa rara, salido por fin del bosque, habiendo cruzado distraídamente la zanja que lo ceñía, me puse a pensar en la crueldad, la risueña. Ante mí se extendía un herbaje espeso, tréboles, quizá, qué importa, chorreando del rocío nocturno o de la lluvia reciente. Más allá del prado, lo sabía, un camino, luego un campo, luego por último las murallas, cerrando la perspectiva. Las murallas, ciclópeas y dentadas, recortándose débilmente sobre un cielo apenas más claro, no ofrecían aspecto de ruinas, comparadas con las mías, pero lo eran, lo sabía.

¿Es este paisaje onírico la Vaucluse o la campiña irlandesa? La ambigüedad es seguramente intencional: un poco más tarde, ya en lo que parece ser su ciudad natal (“Yo la conocía bien y la odiaba”), Sam entra en una catedral donde “el Stützenwechsel de Sajonia”. El término arquitectónico se refiere a la alternancia de columnas redondas y rectangulares que caracterizan a las iglesias románicas -iglesias que se encuentran comúnmente en Provenza cerca de Roussillon, pero difícilmente en Irlanda. La Shepherd’s Gate, además, recuerda la entrada de Cristo en Jerusalén; de hecho, el narrador inmediatamente ve “los primeros murciélagos que son como crucificados voladores”.

El pueblo en sí tiene una cualidad de cuento de hadas: sus calles y casas están brillantemente iluminadas pero completamente desiertas. Sin embargo, el viajero recién llegado siente “las casas abarrotadas de gente, ocult[a] tras las cortinas”. Y ahora ocurren una serie de extraños encuentros, el primero con un “un chico que sujetaba una cabra por el cuerno... descalzo y en harapos”. Cuando Sam intenta dirigirse al chico, no le salen las palabras de su boca. “Todo lo que escuché fue una especie de traqueteo, ininteligible incluso para mí que sabía lo que se pretendía. Pero no fue nada, simple mutismo debido a un largo silencio.” Es como si se hubiera perdido todo contacto humano, y sin embargo, cuando el niño inexplicablemente le ofrece un dulce, él se toma el tiempo suficiente para pronunciar la frase: “¿Dónde vas tú así, hijo mío, con tu cabrita?” –una frase que repite solo para taparse la cara “de vergüenza”. “Si hubiera sabido sonrojarme lo hubiera hecho, pero mi sangre ya no llegaba a las extremidades”.

El regreso a la “civilización” después de un período de vida subterráneo no especificado está lleno de terror. Incluso dentro de la catedral teme que “Se escond[ieran] quizá bajo los siales del coro o dando vueltas alrededor de las columnas, como los pájaros carpinteros.” En una escena que pudo haber inspirado *Vértigo*, de Hitchcock, asciende por la escalera de caracol hasta lo alto del parapeto, sólo para enfrentar un miedo peor:

Pegándome al muro me dispuse a dar la vuelta completa, en el sentido de las agujas del reloj. Pero apenas hube dado algunos pasos encontré a un hombre que daba la vuelta en sentido contrario, con extrema precaución. Cómo me gustaría precipitarlo, o que él me precipitara, abajo. Me miró fijamente un momento con ojos despavoridos y después, sin atreverse a pasar ante mí por el lado del parapeto y previendo con razón que yo no me apartaría amablemente del muro, me volvió bruscamente la espalda, la cabeza más bien, porque la espalda continuaba

aglutinada contra el muro, y se puso de nuevo en marcha en dirección opuesta, lo que le redujo en poco tiempo a una mano izquierda.

Es un sueño de angustia aterrador, como lo son las imágenes posteriores del ciclista que “Circulaba lentamente en medio de la calzada, leyendo un periódico que con las dos manos mantenía abierto ante los ojos.”, o la “una mujer joven, de mala vida quizá, desgreñada y con la ropa en desorden, cruzó la calzada de un lado a otro, como un conejo”, comienza a temer su propia sombra, que “se lanzaba ante mí, se encogía, se deslizaba bajo mis pies, me seguía, como hacen las sombras”. El esfuerzo para calmarse –la palabra “calma” es el leitmotiv de la historia– falla repetidamente.

Al igual que “The Expelled”, “The Calmative” culmina en una misteriosa reunión, esta vez en un banco, donde un extraño se dirige a él con las siguientes palabras: “¿De dónde sale usted?” anunciando, como Didi y Gogo en *Godot*, que él “no es de estos lugares”, y por lo tanto, le gustaría escuchar la historia de la vida de Sam: “Sin detalles, dijo, los hechos principales, los hechos principales”. Es una solicitud que lo aterroriza totalmente: tal vez Sam lo entiende como algún tipo de código, como la demanda de información secreta. Nunca sabemos. Cuando el narrador permanece en silencio, el extraño se ofrece a contarle su propia vida –una historia “de hadas incluso, en algunas partes”– sobre sus relaciones con una mujer llamada Paulina. La historia suscita más preguntas por parte del extraño: primero, “¿Cuántos años tienes?” (Sam no lo sabe) y luego si su pene todavía es capaz de tener una erección. Pero las bromas obscenas no lo distraen a Sam de la imagen de un “gran bolso negro” que el extraño tiene en su rodillas, “parecía un estuche de comadrón imagino. Lo abrió y me dijo que mirara. Estaba lleno de frasquitos. Brillaban. Le pregunté si eran todos parecidos. Oh, no, dijo, según. Cogió uno y me lo tendió” y trata de venderle uno a Sam.

Tales intercambios potenciales deben haber sido bastante comunes en el camino desde y hacia Roussillon. Cuando Sam dice que no tiene dinero, el hombre con el bolso negro pide su sombrero. Esto también es rechazado; la tercera solicitud es por un beso en la frente. Sam difícilmente está en posición de decir que no: “Puse la boca en forma de culo de gallina, como mamá me había enseñado, y la coloqué en el sitio indicado”. Esta curiosa señal parece ser suficiente y el extraño se va “con una sonrisa radiante. Sus dientes brillaban”. Pero como en un sueño, su salida también marca el final de las ampollas misteriosas: Sam ahora se encuentra frente a un carnicería de caballos: “a través de la rendija pude distinguir los esqueletos tenebrosos de los caballos vaciados, suspendidos con garfios cabeza abajo. Me pegué a las paredes, hambriento de sombra”. Escapando de otra imagen de muerte y putrefacción, escapa al atroz brillo “que inundaba el bulevar”, el gran escalofrío de “los relojes públicos, ¿qué tenían en definitiva, los relojes públicos, cuyo sonido me asestaba, a través del aire, hasta en mi bosquecillo, grandes bofetadas frías?”. Y esta vez ni siquiera el cielo proporciona alivio: la Osa mayor está cubierta y “la luz donde me maceraba cegaba las estrellas, suponiendo que estuvieran allí, de lo que dudaba, acordándome de las nubes.”

Lo que Stephen Dedalus –James Joyce– llamó “Las firmas de todas las cosas que estoy aquí para leer” son, en “The Calmative”, bastante literales y, sin embargo, curiosamente opacas. Nunca podemos estar seguros de qué “información” trae un encuentro, pero la tonalidad permanece constante: ya se enfrente Sam al hombre en el parapeto o al niño con la cabra, a las calles chillantemente iluminadas o a la vidriera con los cadáveres de caballos destripados, se topa con repetidos obstáculos que le impiden su marcha. Sin embargo, y esta es la trayectoria de las tres historias, uno continúa.

“The End” es la más fantasiosa de las tres historias y también la más oscura. Comienza con la frase “Me vistieron y me dieron dinero. Yo sabía para qué iba a servir el dinero, iba a servir para hacerme arrancar”. Nuevamente, el motivo de la historia es la expulsión

y de vuelta el comienzo, pero esta vez el sitio de expulsión parece ser un hospital, un asilo o una prisión, donde Sam ha estado secuestrado durante tanto tiempo que, contemplando el taburete de madera en el que ha estado sentado día tras día, siente “Por un momento [...] que me invadía su vida de madera”. Tan decididos están “ellos” a deshacerse de él que “Desmontaron la cama y se llevaron las piezas”.

Como en los otros relatos, a la expulsión le sigue la desorientación total:

En la calle me encontraba perdido. Hacía mucho tiempo que no había puesto los pies en esta parte de la ciudad y la encontré muy cambiada. Edificios enteros habían desaparecido, las empalizadas habían cambiado de sitio y por todas partes veía en grandes letras nombres de comerciantes que no había visto en ninguna parte y que incluso me hubiera costado pronunciar. Había calles que no recordaba haber visto en su actual emplazamiento, entre las que recordaba varias habían desaparecido y por último otras habían cambiado completamente de nombre. La impresión general era la misma de antaño. Es verdad que conocía muy mal la ciudad. Era quizás una ciudad completamente distinta.

Esta descripción recuerda la reacción de Beckett ante el Londres bombardeado, donde pasó unos días de camino a Dublín. Pero también podría ser París en ruinas o incluso el Saint-Lô donde fue enviado a construir el hospital de la Cruz Roja. Cualquiera que sea el sitio preciso, es una ciudad donde, una vez más, Sam sufre por ser *observado*, esta vez por los caballos de la ciudad. El narrador cita esta reacción tres veces y concluye: “Deseaba estar otra vez encerrado, en un lugar cerrado, vacío y caliente, con luz artificial”.

Y continúa, como en “The Expelled”, el intento de encontrar alojamiento, un intento generalmente rechazado, aunque “Jamás cometí la falta de llevar medallas”. Durante un tiempo Sam ocupa un sótano, pero la casera lo engaña y es nuevamente expulsado, obligado ahora a dormir en un “montón de estiércol” en los campos afuera de la ciudad. Cuando regresa, el hedor es abrumador y “Me hicieron bajar de tres buses”. Pero el instinto de supervivencia es fuerte: Sam seca su ropa con “un cepillo, una especie de almohada me parece, que encontré en un establo. Los establos me han socorrido siempre. Después me llegué hasta la casa en donde mendigué un vaso de leche y pan con mantequilla. Me dieron todo menos mantequilla”, pero no lo dejan permanecer en el establo, y así el viaje continúa.

Sabemos por relatos biográficos que Beckett no tuvo que inventar nada de esto. E incluso el siguiente encuentro surrealista tiene una base en la vida cotidiana durante el tiempo de la Ocupación: “Un día vi a mi hijo. Con una cartera bajo el brazo apresuraba el paso. Se quitó el sombrero y se inclinó y vi que era calvo como un huevo. Estaba casi seguro de que era él”.

En Francia, en tiempos de guerra, padres e hijos o mejores amigos se volvieron unos contra otros y se hicieron pasar por extraños por miedo a ser atrapados por la Gestapo. Así que el hijo de Sam bien podría haber mirado hacia otro lado.

El siguiente escondite es una cueva que pertenece a “un hombre que había conocido en tiempos pasados”-un hombre amigable que quiere ayudar al narrador, pero la proximidad del océano se vuelve opresiva. Entonces el nuevo amigo le ofrece su cabaña en las montañas: “no la había vuelto a ver desde el día en que salió huyendo, pero que la creía aún en el mismo sitio”. Aquí está la descripción de Beckett de este nuevo lugar de residencia:

Lo que él llamaba su cabaña era una especie de barraca de madera. Habían arrancado la puerta, para hacer fuego, o con cualquier otro fin. La ventana ya no tenía cristales.

El techo se había hundido por varios sitios. El interior estaba dividido, por los restos de un tabique, en dos partes desiguales. Si había tenido muebles nada quedaba ya. Se habían entregado a los actos más viles, en el suelo y sobre las paredes. Los excrementos cubrían el suelo, de hombre, de vaca, de perro, así como preservativos y vomitonas. En una boñiga habían trazado un corazón, atravesado por una flecha. No era a pesar de ello un paraje de interés artístico.

He aquí lo que Beckett llamó, refiriéndose a Saint-Lô, “la capital de las ruinas”. El campo recién devastado que no se ve sino sin un shock de reconocimiento. Sam está agradecido por el “techo sobre mi cabeza”, y ahora sigue un sutil análisis de cómo funciona la supervivencia:

Un día no pude levantarme. La vaca me salvó. Aguijoneada por la niebla glacial venía a cobijarse. No era sin duda la primera vez. No debía verme. Traté de mamarla, sin mucho éxito. Sus tetas estaban cubiertas de excrementos. Me quité el sombrero y me puse a ordeñarla allí dentro, acudiendo a mis últimas fuerzas. La leche se derramaba por el suelo, pero me dije, No importa, es gratis. La vaca me arrastró por el suelo, deteniéndose tan sólo de vez en cuando para propinarme una coz. No sabía que también nuestras vacas podían ser malvadas. Debían haberla ordeñado recientemente. Agarrándome con una mano a la teta, con la otra mantenía el sombrero en su sitio. Pero acabó por hartarse. Porque me arrastró a través del umbral hasta los helechos gigantes y chorreantes, donde me vi obligado a soltar la presa.

“No sabía que nuestras vacas también podían ser tan malvadas”. Esta versión actualizada de Eliot, “No había pensado que la muerte había deshecho a tantos”, es un recordatorio de lo que la guerra le hace a una población y, sin embargo, cuán tenaz es el impulso a aferrarse a la vida. Fuera del cobertizo, Sam bebe la leche que se ha derramado en el suelo y se da cuenta de que la vaca le ha dado una señal: uno toma lo que puede obtener. Y, cuando la historia llega a su conclusión, vemos a Sam mendigando en las calles y finalmente encontrando un domicilio en un cobertizo vacío en una finca desierta. El cobertizo contiene un bote, boca abajo, y el narrador lo endereza y hace su cama en él. En estos espacios reducidos, su objetivo principal en la vida es encontrar posiciones en las que mear y cagar. “Labrarse un reino, en medio de la mierda universal, para después cagarse encima, era muy mío “. Finalmente suelta la cadena del barco y lo deja a la deriva en el mar. Detrás el pueblo está ardiendo, quizás la aulaga está en llamas. Levantando las tablas del piso, Sam observa cómo el agua sube lentamente y “traga [su] calmante”. Y leemos:

El mar, el cielo, la montaña, las islas, vinieron a aplastarme en un sístole inmenso, después se apartaron hasta los límites del espacio. Pensé débilmente y sin tristeza en el relato que había estado a punto de hacer, relato a imagen de mi vida, quiero decir sin el valor de acabar ni la fuerza para continuar.

Este es el autor, no su tema, quien tiene esa fuerza. Las ficciones poéticas bélicas de Beckett fusionan una curiosa literalidad con el principio mallarmeano de nombrar es destruir. Usar palabras como *guerra*, *Vichy*, *Resistencia*, *Auschwitz*, *la bomba atómica* sería inevitablemente hacer corto circuito en la complejidad de las experiencias en cuestión. Ni por un momento Beckett se involucra en el clichés habituales sobre los horrores de la guerra; ni por un momento, asume la superioridad moral o el conocimiento (“yo” o “nosotros” frente a “ellos”) que hace de la escritura sobre la guerra algo tan problemático. Para analizar cómo tal o cual guerra pudo alguna vez haber ocurrido no es, en todo caso, el propósito del poeta. Al igual que en la vida real Beckett fue a trabajar para la Resistencia por instinto ético más que como un dogma, por lo que en sus ficciones asume como responsabilidad la de *mostrar* en lugar de elaborar puntos de

vista ideológicos. De ahí la elipsis extrema, la falta de dirección y la indeterminación de los cuentos -una indeterminación que le permite al lector una buena cantidad de espacio para su lectura.

Pero inmediatamente después de la guerra en Europa, la narrativa de Beckett fue interpretada como la presentación de temas tan “universales” como la alienación del hombre en un universo hostil, el trauma del nacimiento y la inevitabilidad de la muerte, o la espera de algo que nunca sucede. No en vano, cuando tal crítica temática sobre Beckett dio paso, ya en los años sesenta, a las lecturas postestructuralistas realizadas de Lacan y Derrida, de Foucault y Lyotard, y de sus discípulos, los temas permanecieron estrechamente relacionados con lo que Nadeau denominó “la falta de sentido de nuestra condición” -la pérdida de identidad, las aporías de la conciencia, el fracaso de la voluntad, el abismo entre significante y significado, la incapacidad del lenguaje para transmitir valores, y así sucesivamente. La historia y la biografía, especialmente la segunda, fueron despreciadas por los proveedores de la arqueología del conocimiento. “Para decir la verdad”, escribió Bataille en 1951, “apenas sabemos algo sobre la intenciones del creador de *Molloy* y, en general, lo que sabemos de él equivale a nada. Nacido en 1906, irlandés, fue amigo de Joyce, y hasta cierto punto siguió siendo su discípulo... Antes de la guerra escribió una novela en inglés, pero al mismo tiempo publicó su propia traducción al francés, y, siendo bilingüe, parece tener una decidida preferencia por el francés”.

Encuentro este pasaje notable por lo que no dice. Para empezar, aquello de “una decidida preferencia por el francés” no salió de la nada. Pero en el París del 51, tal vez era demasiado doloroso sacar a la luz temas como idioma principal o afiliación nacional, y cuando en los años sesenta el marxismo llegó a ser dominante en Francia, la obra de Beckett podía ser leída, como lo hizo Adorno, como una brillante exposición del *ethos* capitalista de la sociedad industrial moderna. Dado este clima, incluso el Nuevo Historicismo -que se convirtió en dominante en la teoría angloamericana de la década de 1980- tuvo una extraña manera de pasar por alto a Beckett.

#### 4. Serpenteando en otras sombras

Mientras tanto, sin embargo, la brillante dirección sin dirección de Beckett, sus maneras de *no decir*, y sin embargo decir que he trabajado aquí, se convirtieron en un modelo para escritores posteriores, si no del todo para los críticos. De la amenaza en la obra de Pinter *Birthday Party*, pasando por el siniestro subtexto de *W*, de Georges Perec, hasta las tensiones particulares que se despliegan en *Three Poems*, de Ashbery, y en *Defenestration of Prague*, de Susan Howe, el mundo en guerra nunca está lejos. Por lo tanto, sería exacto decir que el cambio de tonalidad a menudo etiquetado como “Posmodernismo” llegó, no a finales de los años sesenta -como generalmente se dice-, sino dos décadas antes. Desde el punto de vista de Beckett, el Modernismo, tal como lo entendieron Eliot y Pound, parece casi flotante.

Consideremos al respecto la imagen del narrador al final de “The End”, acurrucado en su botecito:

Las ratas se las veían negras para llegar hasta mí, por la inclinación del casco. Muchas ganas tenían sin embargo. Imaginad, carne viviente, porque yo a pesar de todo todavía era carne viviente. Hacía demasiado tiempo que vivía entre las ratas, en mis alojamientos improvisados, para que tuviera por ellas la fobia del vulgo. Tenía incluso una especie de simpatía por ellas. Venían con tanta confianza hacia mí, se diría que sin la menor repugnancia. Se aseaban, con gestos de gato. Los sapos, sí, por la tarde, inmóviles durante horas, engullen moscas. Se colocan

en sitios en donde lo cubierto pasa al descubierto, les gustan los umbrales. Pero se trataba de ratas de aguas, de una delgadez y de una ferocidad excepcionales. Construí pues, con tablas sueltas, una tapadera. Es formidable la de tablas que he podido encontrar en mi vida, cada vez que tenía necesidad de una tabla allí estaba, no había más que agacharse.

Muchos rasgos de la prosa de Beckett son decididamente modernos: el estilo flaubertiano *mot juste*, la “constatación de hecho” de Pound, la economía de medios y la elipsis de la descripción, la ironía de la última oración con su extraña auto-felicitación en cuanto a la disponibilidad de tablas, así como el elemento de *vaudeville* que aparece en el comportamiento absurdo de Gogo y Didi y los otros personajes herederos. Sin embargo, lo que resulta diferente aquí es la curiosa disyunción entre descripción y afecto que nos encontramos en *Godot*, como en la interpretación rítmica de

Los sapos, sí, por la tarde,  
inmóviles durante horas,  
engullen moscas

seguido de la explicación “razonable” de que “Se colocan en sitios en donde lo cubierto pasa al descubierto, les gustan los umbrales”. Un cambio tan abrupto de registros tonales es algo que no encontramos en Joyce o en Kafka, o incluso en Louis Zukofsky o en Mina Loy. Pero lo encontramos en nuestros propios poetas de fin de siglo –un escrito animado por la curiosa sensación de que nada continúa y que, paradójicamente, uno debe prestar la máxima atención a lo que sí continúa, hasta los más mínimos diferenciales de articulación. Permítanme concluir con una lectura de poema minimalista “Saint-Lô” (1946), con el que comencé este trabajo:

Serpeará el Vire por otras sombras  
nonatas entre luminosas sendas tiembla  
y el ánimo de antaño de fantasmas desierto  
ha de sepultarse en su estrago.

Vire will wind in other shadows  
Unborn through the bright ways tremble  
And the old mind ghost-forsaken  
Sink into its havoc

El Vire es el río que atraviesa la ciudad de Saint-Lô. Beckett, como Lawrence Harvey fue el primero en notarlo, también se basa en la etimología de nombre: el francés *vire* (girar) proviene del latín *vibrare*, que significa “no solo vibrar o estremecerse sino también brillar o centellear”. En el poema, esto nos da las palabras “viento” [wind], “brillante” [bright] y “temblar” [tremble]. Además, la primera línea tiene un repiqueteo fonético elaborado, *v* modulando en la aliteración *w*, y los primeros cuatro monosílabos alternando *i* largas y cortas: “Vire enrollará” [Vire will wind in]. “Viento” [Wind], además, rima con “mente” [mind] en la tercera línea, y la última palabra del poema “Estrago” [havoc] recoge la *V* inicial de “Vire”, produciendo así lo que parece una estructura sonora circular.

Pero la ironía es que el cierre ostensible es totalmente ilusorio. Las “otras sombras” a través de las cuales el “Vire se enrollará” nunca se especifican. La frase “viento en otras sombras” hace que uno quiera leer “viento” como sustantivo: en este caso recuerda al *Wind Among the Reeds* de Yeats. La segunda línea comienza con un modificador ambiguo: ¿“nonatas” [unborn] va con “Vire” o con esas “sombras” [shadows]? La línea, además, es agramatical: uno quiere leer “hasta” [through] como “aunque” [though] para que tenga algún sentido, pero, tal como está, “a través de” no tiene objeto,

y “temblar” no tiene sujeto. En tercera línea, la “vieja mente abandonada por los fantasmas”, frase que, junto con “sombras” y “brillantes caminos tiemblan”, nuevamente recuerda a los primeros trabajos de Yeats, esta vez de *The Shadowy Waters*, es una anomalía, porque seguramente el recuerdo mismo aquí es el fantasma que acecha al poeta. Los patética falacia, en cualquier caso, se invierte: el Vire bien puede serpear en otras sombras, pero la “vieja mente” solo puede “hundirse en su caos”. Esta última palabra tiene poco sentido, dado que la mente está abandonada por los fantasmas, hasta que nos damos cuenta de que es una especie de epíteto transferido: es la ciudad del título, Saint-Lô, la “Capital de las ruinas”, que ha sido objeto de “estragos” [havoc]. Lo que comienza como un canción de cuna, iniciada por una melodiosa línea de tetrametro trocaico con un final femenino, no puede contener su subtexto. El consuelo de la continuidad que se encuentra en el flujo del río da paso al embotellamiento de ásperos sonidos *k* en “sepultarse en su estragos” [sink into its havoc].

No es lo que *era* Francia en tiempos de guerra, sino cómo se *sentía*: este es el motivo de *Godot* y de los Cuentos y textos para nada. Estas ficciones no proporcionan respuestas; simplemente nos dan lo que Wittgenstein habría llamado una visión más perspicaz de nuestra situación. En este sentido, tomando prestado un famoso axioma del *Tractatus*, la única “posición” que toman los escritos de guerra de Beckett es que la ética y la estética son una.



*La ruinas de Saint Lō después del bombardeo, junio de 1944.  
(Courtesy Enoch Brater, Why Beckett (Thames and Hudson, 1989), p. 45.*

