

“Fisiología cerebral” y la irrelevancia de Godot: una *Wunderkammer*



Stanley E. Gontarski

Florida State University, Estados Unidos

sgontarski@fsu.edu

Sabrina Silvestrin (traducción)

Fecha recepción: 15 de julio de 2023

Fecha aceptación: 01 de agosto de 2023

Resumen

Aparentemente, Beckett efectuó un “número considerable de cambios” a su primera traducción de *Godot*, “particularmente en el monólogo de Lucky,” según le escribió al editor Rosset el 14 de diciembre de 1953, para producir “el texto definitivo”. Estos poco afectan la calidad de la traducción en su conjunto, pero sí agudizan parte del famoso monólogo de Lucky, de modo tal que el mismo se convierte en una advertencia que emplea la supuesta ciencia del cerebro para indicar una degeneración humana, un desliz hacia lo distópico, en tanto su discurso demarca una teoría no solo del estancamiento humano, sino también de su regresión, un desplazamiento al atavismo, un darwinismo inverso; regresión o degeneración evidentes, de acuerdo con la ciencia de aquellos días, en las anomalías anatómicas, las distorsiones de los cráneos, los rostros y otras asimetrías corporales.

Tal declive humano ocurre a pesar de “los avances en la cultura física,” en medicina y en la provisión de alimentos, en particular para los procesos de ingestión, digestión y evacuación humanas (“alimentación y defecación”).

Palabras clave: Esperando a Godot; fisiología cerebral; Lucky

“Cerebral physiology” and the Irrelevance of Godot: A *Wunderkammern*

Abstract

The “fair number of changes,” that Beckett purportedly made to his initial *Godot* translation, “particularly in Lucky’s tirade,” as he noted to publisher Rosset on 14 December 1953, to produce “the definitive text”. The revisions affect the overall quality of the translation little, but they do sharpen some of the monologue as Lucky’s celebrated speech grows to be a warning using purported brain science to suggest human degeneration, a slide towards the dystopian as his speech outlines a theory of not only human stagnation but of regression, a slide toward atavism, a Darwinism in reverse, such reversion or degeneration evident, in the science of his day, in anatomic anomalies, distortions of skulls, faces and other bodily asymmetries.

Key words: Waiting for Godot; Cerebral physiology; Lucky

Aparentemente, Beckett efectuó un “número considerable de cambios” a su primera traducción de *Godot*, “particularmente en el monólogo de Lucky,” según le escribió al editor Rosset el 14 de diciembre de 1953, para producir “el texto definitivo” (*LSB* II 432);¹ algunos de dichos cambios son sorprendentemente reveladores en tanto alteraron algunos detalles específicos fundamentales. Las correcciones poco afectan la calidad de la traducción en su conjunto, pero sí agudizan parte del famoso monólogo de Lucky, de modo tal que el mismo se convierte en una advertencia que emplea la supuesta ciencia del cerebro para indicar una degeneración humana, un desliz hacia lo distópico, en tanto su discurso demarca una teoría no solo del estancamiento humano, sino también de su regresión, un desplazamiento al atavismo, un darwinismo inverso; regresión o degeneración evidentes, de acuerdo con la ciencia de aquellos días, en las anomalías anatómicas, las distorsiones de los cráneos, los rostros y otras asimetrías corporales. Van Hulle y Verhulst caracterizan este cambio a grandes rasgos: “la traducción inglesa también conlleva a un mayor sentido de decadencia” (Van Hulle y Verhulst 295).² Mucho de dicha “decadencia” inspira el interés de mediados del siglo XIX en la frenología, una neurociencia basada en las desviaciones anatómicas y los estigmas físicos. Lucky, ahora como esclavo o sirviente (“arriba, cerdo” o “piensa, cerdo”, según le dice Pozzo),³ se refiere a formas primitivas de humanidad, como la de Calibán, quizás humanizado en cierta medida en *La tempestad* por la “divina Miranda”, quien puede haber sufrido ella misma mientras llevaba adelante aquella carga misionera o imperialista (véase Kipling, por ejemplo).⁴ De hecho, Pozzo, considerado por Philip Hope-Wallace como un “empleador colérico” en su reseña del 5 de agosto de 1995 para *The Guardian*, se encuentra camino al mercado para vender a su esclavo doméstico por “un buen precio”.

1. N. de T.: la traducción mencionada es la que el mismo Samuel Beckett realizó de su texto original en francés, *En attendant Godot*, al inglés como *Waiting for Godot*; el editor es el estadounidense Barney Rosset, fundador de la editorial Grove Press; y la referencia bibliográfica corresponde a *The Letters of Samuel Beckett Vol. II, 1941-1956* (Eds. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, and Lois More Overbeck. Cambridge University Press, 2011).

2. Van Hulle, D. and Pim Verhulst, *The Making of Samuel Beckett’s En attendant Godot / Waiting for Godot* (London: Bloomsbury, 2017). N. de la T.: la traducción de las citas de bibliografía en inglés es de mi autoría.

3. Jean-Michel Rabaté toma esta frase [“Think, pig!”: “¡Piensa, cerdo!”] como título para un libro suyo, subtítulo, de manera significativa, “Beckett al límite de lo humano” (*Think, Pig! Beckett at the Limit of the Human*, Nueva York: Fordham University Press, 2016), donde escribe que “Beckett discute con la ética kantiana para introducir su filosofía de lo ‘bajo’ o “una ética de lo degradado”, la cual él ve como una especie de “bathos” (9).

4. N. de T.: Cf. el poema “The White Man’s Burden” (1899), de Rudyard Kipling.

“Fisiología cerebral” y la irrelevancia de Godot: una Wunderkammer

Es decir, se está monetizando al artista e intelectual Lucky, pero el producto está dañado. El sufriente Lucky parece ser parte de la degradación humana hacia una locura científicamente determinada por el encogimiento del cráneo, la disminución del tamaño del cerebro y la postura no-normada; pérdida que no es únicamente para él, sino universal, es decir, “pérdida *per capitem*” (medida por la “craneometría”, según la ciencia de aquellos días –y los nuestros), en tanto el Lucky de Beckett al mismo tiempo detalla y ejemplifica la pérdida de “una pulgada cuatro onzas *per capitem*”, en la primera y subsiguientes traducciones de *Esperando a Godot*, entre las cuales podríamos juzgar las más tempranas como malas ediciones o malos códigos, pero que aun así pueden ser útiles para compilar la genealogía de una obra.

Lucky define una humanidad que “se desperdicia y se consume”; Beckett (aparentemente, o alguien de la editorial) pluralizó “*per capitem*” (SF 30) a “*per capita*” para la publicación de Faber & Faber (p. 43, aunque figura de forma confusa como “*per caput*” en la versión de tapa blanda, aun cuando el punto de referencia histórica es ahora “el obispo Berkeley”, 44) y en su traducción a “aproximadamente por cabeza,” en la revisión que hizo aparte para Grove Press (p.29, Van Hulle y Verhulst 73). Se trata de criaturas primitivas: “no puedes ahuyentar a tales criaturas. Lo mejor sería matarlas” –una escalofriante referencia a la eugenesia y a la “solución final” del siglo XIX y principios del XX, quizás. En el resumen de la investigación de Lucky, tales criaturas viven en sitios exóticos y primitivos como, originalmente, “Alabama”, una tierra habitada por “seres desnudos que andan en medias” (mimeógrafo págs. I-41, británico; I-52, estadounidense;⁵ Grove, 29; Faber, 43), considerando que “andar en medias” es un símbolo de influencia civilizatoria, quizás. Van Hulle y Verhulst escriben que la referencia a la provincia francesa de “Normandía” (1952, 74) eventualmente se convierte en la región irlandesa de ‘Connemara’ (ETP, 39r; 1954, 28; 1956, 42; 1965, 42; *WfG* 41), aunque Beckett consideraba usar el estado americano de “Alabama” (ETLC, 40r) en su primer borrador” (Van Hulle y Verhulst 303). Pero la referencia de Beckett a un topónimo estadounidense, y la única referencia a Estados Unidos en la obra, en su carta a su editor estadounidense, Barney Rosset, del 1 de septiembre de 1953, es sin duda a Alabama, que se cambia por Connemara solo en Albery I-41 junto con otros cambios y agregados de Beckett al parlamento de Lucky (aunque Samuel Johnson y Conard permanecen).

Rosset ya había encargado una traducción de muestra para *Godot*, que habría sido una versión más estadounidense. Al rechazar al traductor de Rosset, Beckett revisa el lenguaje de la obra: “En *Godot* intenté retener la atmósfera francesa lo más posible y habrás notado que el uso de topónimos ingleses y estadounidenses está circunscripto a Lucky, cuyo nombre parecería justificarlos” (*LSB* II [*recte* I], 397-8). La referencia a Alabama, después del poema de Brecht en 1927 y de *Mahagonny* de Brecht y Weil en 1930, con su “Canción de Alabama”, fue quizás algo más que “considerada”, ya que, en efecto, se la imprimió y distribuyó a actores y productores tanto británicos como estadounidenses por separado en copias a máquina mimeografiadas, y con más especificaciones en la carta de Beckett a Rosset del 1 de septiembre de 1953.

Tales descubrimientos son, en la síntesis de Lucky, “lo que muchos rechazan”, y derivan de la “Acacacademia de Antropopometría de Essy-in-Possy [una variante del latín “ser capaz de” y por ende “las capacidades”] de Testew y Conard [luego Cunard] se establece más allá de toda duda toda otra duda que [una errata en Faber & Faber, p.43; Grove Press, p.28b, puesto que “que que” aparece en cuatro textos mimeografiados, copiados, aparentemente, de una fuente común: págs. I-40, británico; I-51, estadounidense] lo que se aferra a los trabajos del hombre que como resultado de los trabajos inconclusos

5. N. de T.: aquí y más adelante, Gontarski alude a documentos de los archivos Beckett por sus denominaciones de catalogación.

de Testew [es decir, “testículos”] y Conard [en francés y en la primera versión en inglés, luego cambiado por Cunard en la revisión del inglés, ambos juegos de palabras sobre los órganos sexuales femeninos, es decir “con”, pero Conard en las versiones mimeografiadas estadounidenses e inglesas] se establece de aquí en más pero no tan rápido por razones desconocidas que como resultado de los trabajos públicos de Puncher y Wattmann se establece más allá de toda duda que en vista de los trabajos de Fartov y Belcher inconclusos por razones desconocidas de Testew y Conard inconclusos se establece lo que muchos niegan que el hombre en *Possy* de Testew y Conard que el hombre para hacerla corta [y cada vez más corta, aparentemente] que el hombre en breve a pesar del progreso de la alimentación y defecación [avances del suministro de comida, digamos, pero aún así “el hombre”] se ve que aún se desperdicia y consume desperdicia y consume” (mimeografiados: I-41, británico; I-52, estadounidense).

“Antropopometría” no es, por supuesto, un término sin sentido, ni una mera referencia escatológica infantil, sino una ciencia especializada. La antropometría (del griego ἄνθρωπος, *anthropos*, “humano”, y μέτρον, *metron*, “medición”), como tantos críticos han notado, es la ciencia de la medición humana (como dice Lucky, “hasta el decimal más próximo”) utilizada aún hoy en día a fines de comprender la evolución humana y sus respuestas al ambiente, más que para medir la degeneración humana, es decir, cambios de formas más elevadas a más bajas que alarmaban a los eugenistas; cambios usados por un tiempo para identificar perfiles criminales.⁶ El alarmante mensaje de degeneración de Lucky, alarma que él sin duda enfatiza en tanto “vocifera su texto”, podría ser la razón por la que, finalmente, en efecto se lo reprime, silencia o censura en el Acto 1 y enmudece inexplicablemente en el Acto 2. Es decir, el valor comercial de Lucky, al parecer, ha disminuido sustancialmente desde, o a causa de, el aparente fracaso de Pozzo en vender su propiedad.

Tal declive humano ocurre a pesar de “los avances en la cultura física,” en medicina (“penicilina [*penicilline, sic*, escrito por Beckett como *pénicilline* en francés pero sin la tilde] y sucedáneos”) y en la provisión de alimentos, en particular para los procesos de ingestión, digestión y evacuación humanas (“alimentación y defecación”). Las fechas de este declive están claramente marcadas en principio por la muerte de Samuel Johnson [1784] (Faber & Faber, p.43: *CDW* 41), y luego, un poco antes en el tiempo, en referencia al filósofo idealista irlandés, el obispo Berkeley [1753] (Grove, 29; Faber & Faber, segunda edición [1965], p. 44). La revisión sugiere una crítica más afilada de Beckett a lo irlandés. Es decir, Beckett cambió la geografía de la humanidad atávica o subdesarrollada del sur de los Estados Unidos, cuna de la esclavitud en dicho país, al oeste de Irlanda, Connemara.⁷ Obviamente, la revisión no pretendía halagar ni hacer

6. Recientemente visto en el documental NOVA “The Violence Paradox” (“La paradoja de la violencia”) en los canales de la red estadounidense PBS:

ROBERT CIERI: Tomaron una población de zorros salvajes y los reprodujeron para lograr su mansedumbre. A los más amistosos los hicieron reproducirse entre sí.

ABIGAIL MARSH (Georgetown University): Al reproducirse los zorros más dóciles entre sí de generación en generación, durante varias, terminaron convirtiéndose en algo que se parece notablemente a un perro doméstico.

NARRADOR: La conducta de los zorros cambió, y también su aspecto físico.

ROBERT CIERI: Los cráneos se acortaron, y proporcionalmente se ensancharon también.

NARRADOR: La nueva forma de los cráneos parece concordar con la disminución de la agresión. A lo largo de varias generaciones, los zorros se volvieron domésticos. ¿Es posible que, en un período de tiempo mucho mayor, algo similar les haya pasado a los humanos? Algo como una “autodomesticación.” [...] Para probar esta hipótesis, Robert Cieri reunió cráneos de hasta doscientos mil años de antigüedad. Como en los zorros, ¿ha cambiado la forma de nuestros cráneos?

ROBERT CIERI: Este espécimen en particular tiene unos noventa mil años. Le estoy midiendo el ancho y el largo de la cara, y también le voy a medir la proyección del superciliar.

NARRADOR: Estas medidas de cráneo están fuertemente conectadas al nivel de una hormona conocida por facilitar la violencia, la testosterona.

La fascinante transcripción completa de este programa está disponible online: <https://www.pbs.org/wgbh/nova/video/the-violence-paradox/>

7. Véase también *The Poor Mouth*, de Flann O'Brien, escrito originalmente en irlandés con el título *An Béal Bocht*, para una crítica similar, aunque O'Brien es más mordaz en su sátira.

lucir mejor a su tierra natal, con su énfasis rural y religioso y su resurgimiento de la literatura de estilo celta. (LCP 1964/51, p. I-18), lo cual Beckett había ya criticado en el pasado.

Por otro lado, Gerry Dukes ha considerado la alusión a Connemara como evidencia concluyente de la perdurable condición irlandesa de Beckett, basándose en la copia de la obra que Beckett envió a Alan Simpson el 28 de febrero de 1954 para la puesta en escena en el Pike Theatre de Dublín.⁸ Dukes continúa diciendo que Beckett había escrito a Grove el 14 de diciembre de 1953, alertando a la editorial de que era inminente su revisión de la traducción de *Godot*: "¿No podrían posponer la galerada hasta la primera semana de enero, para cuando ya van a haber recibido el texto definitivo? He hecho un número considerable de cambios, en especial en el monólogo de Lucky, y habrá mucho menos que corregir si pudieran dilatar las cosas por unas semanas" (Dukes 78, *LSB* II, 432).⁹ Dukes asume, entonces, erróneamente en realidad, que Grove ignoró el pedido e imprimió el texto mecanografiado de Beckett sin corregir, puesto que Beckett le escribió a la esposa de Rosset en ese entonces, Loly, que continuaba insatisfecho con la segunda traducción.¹⁰ Pero Beckett le escribió a Rosset el 22 de enero de 1954 que "Las galeradas acaban de partir, por correo aéreo. Las encontré casi excelentes y nueve de cada diez de las correcciones son *pentimenti* del autor" (Dukes 78). El 14 de abril de 1954, Rosset escribió que *Godot* estaba "finalmente listo para impresión. Ha sido una larga espera—tan larga de hecho que decidimos posponer la fecha de publicación hasta el próximo otoño [es decir, 1954]" (Rosset 77).¹¹

Gran parte de la reconstrucción que Dukes hace de la comunicación entre Beckett y Alan Simpson apunta a establecer la importancia textual de la versión mecanografiada del Pike Theatre, y por ende la particularidad textual de la primera producción irlandesa de la primera obra de Beckett en ser producida. Pero, como dice Dukes, "La importancia de la versión mecanografiada de Pike para el estudio de Beckett consiste en que es el primer 'documento de transmisión' en salir a la luz y que representa el único texto de *Esperando a Godot* en estado de pre-publicación disponible hasta el momento". En la actualidad, sabemos que la traducción original de Beckett de *Esperando a Godot* fue extensamente reproducida por los productores Harold Oram en Nueva York (quien fue el primero en comprar los derechos de la obra en inglés, pero no logró cumplir con el contrato [véase *LSB* II 432]), Donald Alberty en Londres y Michael Myerberg en Nueva York (véase la mencionada mimeografía), y así que muchas de las diferencias entre la primera traducción "apresurada" de Beckett, ese texto escrito a máquina que circuló en copias mimeografiadas, y la versión mecanografiada revisada que Beckett le envió a Grove Press y las subsiguientes pruebas de galera que Beckett revisó en enero de 1954 y calificó de "excelentes" son el texto que Simpson recibió y con el que trabajó (puesto que él también se sintió libre de efectuarle cambios) en el Pike Theatre. Es decir, uno u otro de los textos de *Godot* ya tenía múltiples "transmisiones" al momento en

8. Éscribe además: "Aseguramos con certeza, entonces, que una copia del texto llegó al Pike Theatre entre el 5 y el 22 de marzo de 1954. Esta copia era mecanografiada y de aquí en adelante nos referiremos a ella como Pike TS. Ahora está en la biblioteca de Trinity College de Dublín, catalogada como TCD MS 10731" (Dukes 77). TS está disponible también en el sitio de BDMP con un código de catalogación apenas diferente, MS TCD 10730: <https://www-beckettarchive-org.proxy.lib.fsu.edu/godot/MS-TCD-10730/50r?view=image>. Véase también: Maxwell, Jane. "The Samuel Beckett Manuscripts at Trinity College Library Dublin." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 16, 2006, pp. 183–199. En la p.193 se confirma el número de TS como 10730. Un "guion performático" del "Pike Theatre archive" es designado TCD MS 10730a/1 (p. 198). *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25781732. Rescatado el 19 de julio, 2021.

9. Dukes, G. "The Pike Theatre Typescript of *Waiting for Godot*". *Journal of Beckett Studies* Vol. 4, No. 2 (Spring 1995), págs. 77-92.

10. "A pesar de este pedido, parece que Grove Press siguió adelante con la galerada, usando la 'primera versión' sin revisar como fuente. Para Grove Press, había que hacerlo con cierta urgencia para poder mantener su cronograma de publicaciones para la primavera" (Dukes 78).

11. Rosset, B. *Dear Mr. Beckett: Letters from the Publisher, The Samuel Beckett File*. Ed. Lois Oppenheim, curaduría de Astrid Myers Rosset. NY: Opus, 2017.

que le llegó un texto a Simpson. Además, fue este texto revisado para Grove Press el que posteriormente Beckett le recomendó usar a Faber & Faber para reemplazar el texto censurado o “mutilado” que estos habían publicado en 1956, unos dos años después de la edición de Grove Press basada en el texto mecanografiado revisado por Beckett. Beckett le escribió a Rosset el 7 de abril de 1956 que estaba “apenas interesado en el *Godot* del [Teatro] John Golden¹², espero que tú y [su segunda esposa] Loly al menos no queden demasiado decepcionados”, y además “le escribí a Smith pidiéndole una lista de sus consultas e indicándole que, hasta donde yo sé, no había símbolos en la obra, pero que siempre estoy abierto a correcciones.” Manifestó cierto interés en los detalles financieros de su obra al indicar: “No hay noticia alguna del Pike desde que finalizaron su gira, si es que lo han hecho, pero el poco dinero recaudado debería estar disponible a la brevedad. Concluyeron [la gira] con una semana en el Gate Theatre, de la cual desconozco el efecto en cuanto a dinero” (*LSB II* 614). En respuesta a Beckett con una revisión de los pagos por derechos de autor que se le adeudaban, el 12 de abril de 1956 Rosset escribió: “Recientemente efectuamos un pago adicional para ti a Marion Saunders en Nueva York por dinero que te corresponde de la traducción de *Godot*. Creo que la cifra era de \$79 [...] También vendimos la traducción a Faber por \$150, de los cuales te corresponden \$75 que también se te enviarán por medio de Saunders.” Por lo tanto, en 1956, Faber & Faber claramente tenía la versión del texto preferida por Beckett, presuntamente comprada con el fin de publicarla. Sin embargo, Faber & Faber continuó demorando la reedición del texto completo de Beckett, quien finalmente habría corregido el texto de Faber & Faber una vez más cuando fue posible la publicación sin censura de *Godot* en el Reino Unido en 1965, estableciéndose así las que se han convertido, en mayor o menor medida, en diferencias permanentes entre las ediciones estadounidense e inglesa de la obra.¹³

Aunque admite que no fue el texto usado para la representación,¹⁴ Dukes le da mucha relevancia al guión del Pike Theatre, en parte para menospreciar las anotaciones del texto de *Esperando a Godot* y las notas efectuadas en el Volumen I de *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Waiting for Godot* (1992, pb 2019), el cual no consideraba el texto del Pike Theatre (ni tampoco, añadiría, las copias mimeografiadas de la obra). Dukes reprocha a los editores el no haber considerado la versión mecanografiada del Pike suficientemente relevante como para incorporarla a la genealogía de *Godot*, y luego los acusa de no conocer lo suficiente ni prestar adecuada atención a las referencias irlandesas en *Godot*, en particular las de Lucky a Connemara, lugar que Beckett había visitado junto a su hermano Frank en el otoño de 1932. En una carta al *Irish Times*, a raíz de la reseña de Dukes en 1996 sobre dos recientes biografías de Beckett, Carolyn

12. A pesar de su explícita falta de interés en la producción de Nueva York, Beckett le escribió a Rosset el 2 de mayo de 1956 que le gustaba la reseña de Jerry Tallmer de la obra en el *Village Voice*, en los siguientes términos: “Suena a que la producción es muy mala y espantosa. Me gustó mucho el artículo de Tallmer en el *Village Voice*. Estoy tan contento de que usted y Loly no se hayan decepcionado con la obra y de que hayan tenido una buena velada, que me habría gustado haber estado allí (en la fiesta).” En una posdata en la misma carta, sin embargo, Beckett acuerda con que se grabe la obra y con los derechos de autor: “En cuanto a grabar [es decir, grabación de un LP] d'accord [está bien]. un tercio y dos tercios.” En sus memorias, Tallmer escribe en el Capítulo 4 (“El mejor trabajo en la ciudad”): “Cuando ‘Esperando a Godot’ de Samuel Beckett llegó a estas orillas, y yo estaba entre sus primeros y más cálidos admiradores, Norman [Mailer] se tomó el trabajo de escribir una página entera derribando esa obra maestra que él no había visto ni leído aún, diciendo que era un himno a la impotencia. Luego, después de haberla visto, y que su esposa en ese entonces, Adele Morales, le dijera al salir del teatro, ‘Querido, con esta obra metiste la pata,’ él pagó por publicar una página entera en The [Village] Voice — en su propio diario, por así decirlo — en letra pequeña para que entrara todo, con una especie de disculpa.” (Fragmento en *Vanity Fair* del 20 de abril de 2014: <https://www.vanityfair.com/culture/2014/04/the-roar-of-the-newsprint-the-smell-of-the-crowd>.) La crítica negativa original de Mailer a la obra está disponible en: <https://www.villagevoice.com/2019/05/20/a-brief-history-of-off-broadway-1955-1985/>.

13. Más detalles en el sitio de BL: <https://www.bl.uk/collection-items/waiting-for-godot-by-samuel-beckett-1954-american-edition#>

14. “Pike TS no fue el texto usado en la primera producción irlandesa en el Pike Theatre en octubre de 1955. La edición de Grove Press estuvo disponible en la primavera de 1954, aunque no se publicó hasta el otoño de ese año. Como haya sido, el Pike Theatre consiguió una copia de la edición de Grove Press y fue esa la edición usada para la puesta.” En esos días previos a la fotocopidora, las obras se tipeaban con copias de carbónico para distribuir a los principales interesados. Como se dijo anteriormente, el “libreto” del “Archivo del Pike Theatre” [“Pike Theatre archive”] es TCD MS 10730a/1 (Maxwell p.198).

“Fisiología cerebral” y la irrelevancia de Godot: una Wunderkammer

Swift, asistente de Simpson, escribe a fines de discrepar con un detalle en la biografía del Profesor Knowlson, un comentario sobre la primera línea de *Godot* en el Pike Theatre: “Es cierto que Alan [Simpson], por inadmisiblemente que haya sido, cambió la primera línea. Lo hizo porque sentía que “Nothing to be done” [“Nada que hacer”] era una traducción literal de ‘Rien a faire’ y que era probable que un vagabundo francés utilizara esta última expresión, pero no que un vagabundo irlandés usara la primera. [...] Considerando que el efecto de la primera línea es especialmente importante, Alan por ende cambió “Nothing to be done” por “It’s no good!” [“¡Es inútil!”], algo que cualquiera diría después de forcejear en vano con botas que le quedan chicas.” (Swift, np). Al corregir la atribución de Knowlson, también reconoce las intervenciones del propio Simpson en el texto para adaptarlo al público local, las cuales Dukes confirmó en su compilación de la versión mecanografiada del Pike con los textos de Grove y Faber & Faber (Dukes, 1995). Las intervenciones de Simpson eran locales y nunca, no obstante, se les dio prioridad como para publicarlas.

Sin profundizar en los detalles del monólogo Lucky y declarando de manera equívoca que “*Esperando a Godot* es una alegoría escrita en tono moderno sin corazón,” Brooks Atkinson, crítico de teatro del *New York Times*, escribió también en su reseña de 1956 que “el Sr. Beckett no es un charlatán. Él siente profundamente la degradación de la humanidad, y ha dado a este sentimiento abundante rienda suelta” (Atkinson). Aunque se equivoca en mucho, aquí Atkinson está en lo cierto.

Además, la postura encorvada de Lucky podría ser parte del perfil de Lombroso. Mientras que dicha postura parece ser el resultado de la carga de sus responsabilidades, también podría sugerir una deformidad de columna frecuentemente asociada, en el siglo XIX al menos, con la degeneración tanto moral como física. La asociación literaria más evidente de dicha postura puede encontrarse en las ilustraciones de Aubrey Beardsley para *Salomé* de Oscar Wilde, en particular la imagen llamada “Salomé en su Toilette, I.” Aunque la misma Salomé parece estar masturbándose, la figura más controvertida era la del niño en la esquina inferior izquierda, aparentemente también en un acto de autosatisfacción. Sin embargo, aún más interesante que su autoerotismo, para nuestros propósitos, es su anatomía, la curvatura de la espalda, que en la nomenclatura de la época sería leída como muestra infalible de degeneración moral, si no de depravación lisa y llana. Cuán bien conocía Beckett la controvertida pieza esteticista de Wilde no se sabe a ciencia cierta. El catálogo de los libros en la biblioteca de Beckett al momento de su muerte incluye varias obras de Wilde, pero no *Salomé*,¹⁵ obra que se menciona aquí sobre todo como indicador general de una tipología de la degeneración moral que se manifiesta en características físicas, más que como aseveración de una influencia directa.¹⁶ La imagen complementaria, “Salomé en su Toilette, II”, incluye libros debajo del tocador de Salomé y nos acerca al interés general de Beckett por obras consideradas decadentes y por lo tanto inmorales en esa época, ejemplos de textos otrora prohibidos pero que ahora son considerados clásicos de la decadencia y, por consiguiente, de la degeneración: *La Terre* de Emile Zola, en una primera versión que luego cambió su título por *Nana* en la segunda, a lo que Beardsley añadió *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, la novela romana *El asno de oro* o *Metamorfosis* de Apuleyo, y en particular algunos de

15. Van Hulle, D. Y Mark Nixon (2013). *Samuel Beckett's Library*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 286.

16. Véase la descripción completa de esta imagen en la página web del Museo Victoria and Albert: “está claro que la imagen entera está llena de otras referencias codificadas a la depravación, algunas de las cuales podrían, sin embargo, haber sido interpretadas fácilmente por lectores del siglo XIX. Estas incluyen no solo los aspectos faciales y físicos y también los gestos de los presentes, sino también detalles sutiles como la espalda encorvada (concebida por la mayoría de los observadores moralistas victorianos como resultado inevitable y evidencia explícita del vicio solitario) que exhibe la criatura sexualmente ambigua –y que también se masturba– sentada al frente en la banqueta árabe que estaba de moda.” Análisis tomado de: Calloway, Stephen. *Aubrey Beardsley*. London: V & A Publications, 1998, 224 págs. con illust. ISBN: 1851772197. La imagen es una placa de impresión hecha por Aubrey Beardsley, “La toilette de Salome I,” placa XIII, tomada de ‘Un Portfolio de los dibujos de ‘Salomé’ de Oscar Wilde por Aubrey Beardsley’, publicado por John Lane, Londres, 1907. Véase <http://collections.vam.ac.uk/item/O186116/the-toilette-of-salome-i-print-beardsley-aubrey-vincent/>.

los escritos del Marqués de Sade, destacados tanto en la primera como en la segunda versión de la imagen, siendo Sade un autor que ocupó a Beckett durante décadas, incluso mientras escribía *Esperando a Godot* (Owens¹⁷ 99).¹⁸ La única mínima alusión a este período esteticista decadente en *Godot* es la referencia ligera aunque crucial que hace Vladimir a los años 90, cuando los dos vagabundos parecían ser decentes, pese a ser poetas; *Salomé* se publicó por primera vez en 1891.

Lucky, entonces, disminuido tanto social y física como mentalmente, es lo que queda de una humanidad en deterioro, con sus tradiciones de indagación intelectual y su memoria cultural en disminución, y Lucky es “afortunado” de poseer un resto de memoria, puesto que Didi y Gogo casi no la tienen, ni del tipo cultural ni del personal, y la de Pozzo se ha desintegrado en un solo día, presuntamente, o al menos entre los actos, dado que no puede recordar en el Acto II haber conocido a los vagabundos en lo que era, aparentemente, el día anterior. Puede que el chico recuerde o no su encuentro anterior con nuestras dos personas que esperan, encuentro que Vladimir, también, puede que no recuerde bien. Este mundo en decadencia no es solo del individuo, sino “*per capita*”, abarca a toda la especie, más allá de las capacidades de los personajes principales, más allá de la cuestión de la llegada o no de Godot, aún cuando dicha esperanza ponga en funcionamiento y guíe la acción. Las condiciones difícilmente habrían de / podrían mejorar en un Acto III o IV. La aparición de Godot es al menos superflua, si no irrelevante: una pista falsa ante un proceso de decadencia incorporado a un sistema, mítico o real, plagado de inconsistencias que Lucky resume y ridiculiza al comienzo de su monólogo (las líneas que en un principio ofendieron a la censura oficial, aunque finalmente ésta desistió de la acusación de blasfemia). El señor Godot no tiene apuro en cumplir con su compromiso, puesto que el mismo es más informal que fijo, es esencialmente irrelevante para quienes lo esperan y lo que se llama a la ligera como la condición humana: “Él no aseguró que vendría.” En pocas palabras, la obra no es sobre Godot, o sobre Dios o alguna otra metáfora cifrada, como creyó Wilder.¹⁹ Resulta que esta es la postura exacta que Beckett le planteó a Schneider.²⁰ Como Bianchini²¹ expone nuevamente: “Él entendía que no es importante quién es Godot y por qué nunca llega—lo crucial para la obra era la voluntad, la necesidad, de continuar la búsqueda” (28). En otras palabras, es acerca de esperar, proceso por el cual algo sigue su curso mientras la humanidad “se desperdicia y se consume”. Lucky, como Beckett enfatiza visualmente, se encuentra a mitad de camino, mientras que los otros parecen ser estáticos o estar enraizados. Si Pozzo se mueve, es porque es guiado. Claire Parnet, o más bien el dúo Parnet-Deleuze,²² señala brevemente las implicancias filosóficas de tales imágenes: “Los personajes de Beckett se encuentran en constante involución, siempre a mitad de camino, ya *en route*. [...] el camino no tiene principio ni fin, está en su naturaleza el mantener ocultos su principio y su fin, porque no puede hacer otra cosa. Si no, ya no sería un camino, solo existe como camino [o ruta] cuando está por la mitad” (Deleuze, 30). Tal atávico filón involucionario de modernismo distópico, digamos, puede continuar en la siguiente obra de Beckett, *Final de partida* (*Endgame*). En los ensayos, Beckett le dijo a Jean Martin, el Clov original: “tienes que darte cuenta de que Hamm y Clov son Didi y Gogo más

17. Owens, S. “The Satirical Agenda of Aubrey Beardsley’s Enter Herodias”. *Visual Culture in Britain* 2, no. 3 (2002).

18. Para más detalles del interés de Beckett en el Marqués de Sade, véase mi *Revisiting Beckett: Samuel Beckett’s Decadent Turn*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2018.

19. Norman Mailer ridiculizó esta lectura de la obra ya en Mayo de 1956, como se indica anteriormente.

20. N. de la T.: se hace referencia al escritor Thornton Wilder y el director Alan Schneider, ambos estadounidenses, involucrados en una polémica traducción / versión de *Waiting for Godot* alrededor de 1955, según el mismo Gontarski desarrolla en su artículo “A Cabinet of Curiosities: Bad Godots and Lucky’s Brain Science” (*Modernism/Modernity*, Feb 1, 2023, Volume 7, Cycle 3). Véase <https://modernismmodernity.org/articles/gontarski-cabinet-curiosities-bad-godots-brain-science>

21. Bianchini, N. *Samuel Beckett’s Theatre in America: The Legacy of Alan Schneider as Beckett’s American Director*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

22. Deleuze, G. and Claire Parnet, *Dialogues II*, trad. al inglés de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. New York: Columbia University Press, 2007.

“Fisiología cerebral” y la irrelevancia de Godot: una Wunderkammer

adelante en el tiempo, al final de sus vidas” (McMillan y Fehsenfeld²³ 163), y Clov abiertamente nos recuerda que “algo sigue su curso”, es decir, que ellos no se mueven, sino que son movidos. El filón continúa a través de *Los días felices* donde Willie vive su existencia tipo Calibán hasta que emerge en una parodia de civilización (¿británica?), como un equivalente masculino del “drag”, digamos, a medida que el rango de movimiento de Winnie disminuye. Pero algo del fragmentario discurso intelectual de Lucky puede haber afectado a nuestros dos personajes en espera cuando ellos vuelven a hablar de ejercicio físico antes del regreso de un Lucky disminuido:

VLADIMIR: Podríamos hacer nuestros ejercicios.

ESTRAGÓN: Nuestros movimientos

VLADIMIR: Nuestras elevaciones.

ESTRAGÓN: Nuestros relajamientos.

VLADIMIR: Nuestras elongaciones.

Pero, finalmente, Estragón indica: “Estoy cansado de respirar”, y Vladimir sugiere volver al ejercicio menos agotador de Lucky: “Hagamos el árbol, para equilibrarnos.” (49).²⁴

En el famoso encuentro de 1959 entre Samuel Beckett y el novelista estadounidense William S. Burroughs, organizado por el editor parisino de ambos, Maurice Girodias, se dice que Beckett objetó a la explicación de Burroughs sobre su estética, su tristemente célebre método de composición con recortes. Cuenta el biógrafo de Burroughs, Ted Morgan:

Beckett se inclinó hacia adelante y preguntó: “¿Qué puede decirme, señor Burroughs, sobre este método suyo de los recortes?”

Luego de la explicación, Beckett preguntó de manera inquisitiva: “¿Usa palabras de otros escritores?”

“Las palabras no tienen marcas de yerra como el ganado”, contestó Burroughs. “¿Alguna vez oyó hablar de un cuatrero de palabras?”

“¡No puede hacer eso!” –respondió Beckett–. “No puede tomar mi obra y mezclarla con los periódicos.”

“Pues bien, lo he hecho”, respondió Burroughs.

“Eso no es escribir” –bufó Beckett–, “es hacer plomería.”

El editor estadounidense, Barney Rosset, quien había publicado a ambos autores, estaba presente en este encuentro, y también registró su recuerdo del mismo, incluyendo el comentario de Beckett: “Eso no es escribir, es hacer plomería.”²⁵

23. McMillan D. y Martha Fehsenfeld. *Beckett in the Theater: The Author as Practical Playwright and Director*. New York: Riverrun Press, 1988.

24. El legendario director japonés, Tadashi Suzuki, incluye esta escena en su ensayo “Three Facets of European Drama” [“Tres facetas del drama europeo”] en *Culture Is The Body: Theatrical Writings of Tadashi Suzuki*, Cáp. I, *On directing* (trad. por Kameron H. Steele.). Nueva York: Theater Communications Group, 2015, pp. 18-21.

25. Barney Rosset, “The Art of Publishing No.2”, *Paris Review*, No. 145 (invierno 1997), pp. 299-331.

Lo que Burroughs hacía es una forma radical de intertextualidad que dejaba al descubierto lo que solía pasar desapercibido y no estaba teorizado. Llámesele préstamo, alusión o entramado intertextual, el modo es recombinante. Beckett también “lo había hecho” y, en mayor o menor grado, habría de hacerlo de nuevo –una y otra vez, a veces “usando palabras de otros escritores”. Uno de los más brillantes ejercicios de indagación literaria fue el que realizó Francis Doherty al localizar las fuentes menos conocidas de Beckett para su primer libro individual publicado, *Whoroscope*: “en 1992 Francis Hertz demostró hasta qué punto el poema deriva de *Descartes* de John Mahaffy (1880 [...]), que fue usado como base y fuente de casi todas las frases enigmáticas del poema. El modo de composición es como el del temprano ensayo ‘Dante’, y ejemplifica la forma en la que Samuel Beckett trabajó invariablemente durante su formación literaria con fuentes no reconocidas” (Ackerley, Gontarski).²⁶ El poema casi épico de Beckett parodia no sólo la vida del filósofo René Descartes, sino también el formato del igualmente épico poema de T. S. Eliot *The Waste Land* [*La tierra baldía*]. Igualmente interesante es su adopción del estilo fragmentado de Eliot, al que Burroughs llamará esquizofrénico y Deleuze elogiará como un rasgo distintivo de ambos escritores (entre otros). La fragmentación más evidente y conocida de Beckett es el experimento en prosa llamado simplemente “Sans” [“Sin”] en francés, que él mismo tradujo no como “Without” [“Sin”], sino como “Lessness” [“Menosdad”], casi un neologismo, a duras penas una palabra en inglés. Dentro del modelo lingüístico estructuralista saussuriano, o incluso barthesiano, la otra parte del binarismo debería ser, presuntamente, “moreness” [“masdad”], como corolario, quizás, del binarismo “additionness” [“sumadad”] / “subtractionness” [“restadad”]. Con “Lessness” Beckett estaba fragmentando su propio texto. Yo sugeriría que el parlamento de Lucky es una fragmentación de obras de otros, siendo inmateral la distinción entre obras reales e imaginarias, según el modelo de *Whoroscope*. Al menos *Play* y *Not I* son frutos de la técnica del monólogo de Lucky.

Entre los *Wunderkammern* de Beckett, entonces, esas bolsas de retazos, remanentes, artículos sueltos y curiosidades que son parte de la historia natural de su arte, textual y performático, encontramos objetos e hilos de ideas a menudo considerados desechos, baratijas, caminos sin salida: esquivarlas, fragmentos y dislocaciones del modernismo, de los cuales el discurso de Lucky puede ser emblema. La arqueología de la investigación nos conduce a tales desechos como objetos e ideas *per se*, por supuesto, pero también como elementos formativos, por cómo podrían encajar de manera forense en una mezcla textual, conceptual y cultural más amplia, una reconstrucción que podríamos llamar arte modernista. El *collage* intelectual de Lucky es reprimido por su público inmediato por su fanatismo atterradoramente vívido y mesiánico, su técnica de fragmentación y su tema a menudo ignorado, el atavismo. Beckett continuó trabajando con variaciones de dicha técnica de fragmentos intelectuales durante la mayor parte de su vida creativa, anotando ideas y poemas, como los de *mirlitonrades*,²⁷ por ejemplo, en cada retazo y esquivarla al alcance de la mano, desechos, fragmentos, restos y otros elementos rechazados, que finalmente son emblemas del modernismo, como lo son en el arte visual de Picasso y de Braque, entre otros, en los cortes de los lienzos de Lucio Fontana (uno de los cuales se titula “Esperando”), en el discurso aforístico del Nietzsche tardío y de Roland Barthes y en las narrativas fragmentadas, películas y cintas de audio de William S. Burroughs. Las curiosidades antes detalladas destacan aún más las intersecciones sociales y económicas entre el arte y el comercio en la cultura monetizada y motivada por el mercantilismo del capitalismo tardío, con el arte inevitablemente sujeto a una matriz de fuerzas culturales, económicas, políticas e incluso estéticas, supervisión e intervenciones que Adorno y Horkheimer denominaron *La industria cultural*,

26. Ackerley, C. *Demented Particulars: The Annotated Murphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. Véase allí el prefacio de Gontarski: “Reading Beckett’s Reading: The *Demented Particulars*”.

27. Véase Van Hulle, Dirk (2019), “Beckett’s Art of the Commonplace: The “Sottisier” Notebook and *mirlitonrades* Drafts.” *The Journal of Beckett Studies*, XXVIII.1 (2019): 67-89.

“Fisiología cerebral” y la irrelevancia de Godot: una Wunderkammer

de la cual Beckett forma parte, dado que el teatro en particular, o en términos más generales las artes performáticas, son las más públicas, expuestas y vulnerables de las artes. De esta capitalización de las artes, Lucky también es un emblema. Beckett parece haberse sorprendido por sus intersecciones con un mundo dominado por tales fuerzas ineludibles e incontrolables, algunas de ellas designadas a silenciarlo, otras a transformarlo en un producto comercial incluso cuando él mismo escribió sobre ellas en los primeros dos trabajos dramáticos que completó, pero, finalmente, con dudas e incluso con renuencia, parece haberse reconciliado con tales fuerzas para convertirse en su propio intervencionista como director teatral;²⁸ es decir, él siguió, como dice Pozzo al impulsar a Lucky con su última palabra, “Adelante”, así como un Lucky sin habla guía a un Pozzo sin vista hacia otras conversiones, siempre a mitad de un viaje (Grove 57b).

28. Todos los detalles de las autointervenciones de Beckett están disponibles en *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, 1992-99.

