

La forma del tiempo en *Los días felices* de Samuel Beckett*



Clas Ziliacus

Åbo Akademi University, Finland

El tema es el Ser, siempre. El territorio de Samuel Beckett es un monocultivo y el problema para el arte es cómo adaptarse a él. “El Ser tiene una forma. Alguien la encontrará algún día. Quizás no sea yo, pero alguien lo hará. Es una forma que ha sido abandonada, olvidada, y han colocado un testamento en su lugar.”¹ Para mi objetivo hoy el núcleo de esta declaración de Beckett del final de los años sesenta no es la predicción, sino la retrospectiva. En la frase “la forma que ha sido abandonada” podemos recabar una referencia a una edad de oro.

Y eso es lo que fue el Clasicismo francés, lo cual nos conduce a *Los días felices*. Esta obra en muchos aspectos rinde homenaje al teatro de Racine, el cual Beckett estimaba mucho por su control formal, por su falta de acontecimientos y por su determinación de demostrar que menos es más.² James Knowlson, en su biografía de Beckett, sugiere que el compacto enfoque que marca *Los días felices* y *Comedia (Play)* germinó en su relectura de toda la obra de Racine alrededor de 1956. Había dictado clase extensamente sobre él en el Trinity College a inicios de los años treinta (Knowlson, 1996: 383). Virtudes racinianas similares a las encontradas por Beckett habían sido objeto de elogio por parte de Voltaire: su prefacio a *Berenice*, la pieza más beckettiana de Racine, incluye la siguiente observación:

Nunca se percibió mejor cuál es el mérito de la dificultad remontada. Esta dificultad era extrema, el fondo no parecía proveer más que dos o tres escenas, y había que hacer cinco actos. (Racine, 205; Mercier)

Este homenaje a Racine por parte de Beckett quizá pueda perderse para un público angloparlante. Sólo compárese la brevedad del parlamento de Winnie, heroína de la pieza, en inglés: “Was I lovable once, Willie? [*Pause.*] Was I ever lovable?” con su lánguido francés: “Fut-il un temps, Willie, où je pouvais séduire? [*Un temps.*] Fut-il jamais un temps où je pouvais séduire?” (Beckett, 1986: 150; 1975: 38)³. Se trata de un par de exquisitos alejandrinos. “Estas dos frases son tan puras, tan simples, tan escrupulosamente elegidas como dos versos de Racine,” ha comentado Jean-Louis Barrault (citado en Duckworth, xxxii). Para él, decano entre los actores-directores franceses, Beckett era *el* Racine moderno.

1. Beckett to Tom F. Driver, “Beckett by the Madeleine”, *Columbia University Forum*, IV (Summer, 1961), 21-25.

2. “Menos es más” es un principio que Beckett a manifestado explícitamente (Knowlson, 1996: 533).

3. For subsequent quotations page numbers will be given in parentheses in the text. All plays in English will be quoted from CDW.

* Conferencia pronunciada en el V Congreso Internacional de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, el 30 de noviembre de 2012.

La misma situación de la obra tiene cierto gusto a Clasicismo francés: la pieza es un “solo femenino” sin duda, pero aún así Beckett no quería que su protagonista se hablara a sí misma o al espectador. Inventó un oyente para ella, su marido Willie, le ofreció un *confidant*, a la manera del clasicismo francés (Harmon, 77; Le Juez, 59ff).

I.

Los días felices (1960-61) es la última de las tres piezas «largas» de Beckett. Tomando el aspecto físico, esta obra resume de manera burlesca las dos anteriores: combina la infinitud de *Godot* con el confinamiento de *Fin de partida*. Es el distintivo carácter de piezas de cámara que tienen las tres lo que hace posible tal fusión. Beckett en *Los días felices* lleva a cabo lo que Ruby Cohn ha denominado “su más feliz mezcla de realidad reflejada y de no-realismo distintivo” (Cohn, 25). Está yendo camino a estructuras abiertamente formalistas, que han de ser puestas al servicio de lo que Cohn llama «theatereality», donde el espacio interpretado y el espacio de interpretación se unen. Después de *Los días felices* la referencialidad es abandonada.

Pero *Los días felices* aún es parte de este mundo. Su localización nos remite más allá del teatro, a la naturaleza o lo que queda de ella, un paisaje chamuscado por un sol que nunca se pone. O, más bien, simula referirnos a eso. La simetría desnaturalizada lo desbarata al insistir en un montículo en el centro del escenario y, en el centro exacto del montículo, Winnie. Esto en el primer plano. Detrás: “Telón de fondo, *trompe-l'oeil*, muy convencional que representa llanura y cielo ininterrumpidos que se unen en el horizonte lejano.” Es un telón de fondo trillado, académicamente estereotipado; “un patético realismo fracasado”, según Beckett (Harmon, 94). Creado para engañar al ojo, lo cual no ocurre.

El fondo de escena con su realismo academicista, entonces, lleva las de perder. El primer plano del escenario apoya el tema del Ser, lo cual falsifica el realismo del telón de fondo. El montículo nos enfrenta con aquello que el investigador polonés Jan Kott, usando *Los días felices* como caso testigo, señaló como una forma de realismo particularmente beckettiana. Le da forma al motivo más vasto en minuciosas acciones inmediatamente reconocibles, como cepillarse los dientes, tomar un remedio, o la lectura de titulares en el periódico.

Se puede llamar a esta clase de realismo infrarealismo, o subrealismo. En una obra de Beckett, una amplia generalización, la total y absoluta situación humana siempre corresponde a una situación real, concreta, individual. Siempre se puede mostrar aquella situación. Puede ser representada. (Kott, 245)

Esta situación total es acerca de ser, ser apenas antes de ese final que nunca llega completamente. El ser es el tópico de siempre. “Almas vivientes, verán cómo se parecen” (Beckett, 1967: 24), dice el narrador de “El expulsado”, una de sus prosas tempranas.

A esta serie interminable de historias se les da especificidad en el teatro, mediante gente que se mueve en el espacio, y por una cierta luz. Esta vez es una *luz ardiente*. Fue una *luz deslumbrante* en *Acto sin palabras I*, la primera obra desértica de Beckett. Esta pantomima es casi una simple parábola, un día en la vida de su protagonista, o una vida entera.

De acuerdo a lo que podríamos llamar unidad de tiempo beckettiana, todas sus obras tempranas son proyecciones del largo día de la vida. Incluso en su última etapa

dramática, cuando ha ido más allá de lo mínimo hacia el fragmento, encontramos expuesto el largo día de la vida. La más despojada de estas obras tardías es su dramática *Aliento*, de treinta y cinco segundos. Menos conocido es *Quad*, un monótono y geoméricamente estructurado ‘gráfico de proceso’ para cuatro personajes que salen de la oscuridad y realizan sus ‘recorridos’ prescritos para luego desaparecer en la oscuridad. Aquí el principio no es lineal, sino permutativo. Mientras Beckett estaba trabajando en la producción de la obra en un estudio de televisión en Stuttgart, surgió una variante, *Quad II*, más lenta, usando sólo el sonido de pies que se arrastran y, sobre todo, en blanco y negro. Entre los dos variantes o “actos” pasan cien mil años (Beckett) (Fehsenfeld, 360). Entonces, no se trata de la vida individual, sino de una macroversión de eso, del momento cósmico de la humanidad.

Hay cuatro obras de dos actos – o piezas con una cesura interpuesta antes de una variante – en el canon de Beckett. En *Los días felices* y *Play* (Comedia) el efecto es el mismo que en la bipartita *Quad*: la extensión del interín es desconocida. En *Godot* se expresa en el paratexto de la obra que el segundo acto tiene lugar “al día siguiente”. Esta es una de las muchas características que ubican de manera firme esta obra en el período ‘naturalista’ de Beckett. Debería notarse, sin embargo, que el diálogo mantiene temáticamente la duda sobre el paratexto; el segundo acto puede ocurrir siglos después del primero, como Colin Duckworth ha sugerido (Duckworth, cxii). Recordemos la reacción furiosa de Pozzo cuando le preguntan cuándo Lucky quedó mudo:

[*Suddenly furious.*] Have you not done tormenting me with your accursed time? It's abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day like any other day, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? [*Calmer.*] They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more. (CDW, 83)

[(Furioso de repente) ¿No ha terminado de atormentarme con sus historias sobre el tiempo? ¡Es abominable! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, no es suficiente para usted, un día como cualquier otro día, un día se volvió mudo, un día me quedé ciego, un día nos quedaremos sordos, un día nacimos un día moriremos, el mismo día, el mismo segundo, ¿no es suficiente? (Más calmo.) Dan a luz montados sobre una tumba, la luz brilla un instante, entonces es de noche una vez más.]

Este es el momento de salida de Pozzo y un pasaje también muy conocido. Poco después de esto es superado por Vladimir: “Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave-digger puts on the forceps.” [Montado en una tumba y un nacimiento difícil. En el fondo del agujero, lentamente, el sepulturero mete los forceps.] *Los Días Felices* ofrece otra versión, en el comentario de Willie sobre el cerdo: “Cerdo castrado. [...] Criado para matanza”. Todas las formulaciones de este concepto encuentran un correlato visual en el ícono siempre presente de Winnie, en su camino de vuelta al interior de la tierra. La noción sigue viviendo, si esta es la palabra, en la obra de Beckett.

El tema de “nascentes morimur”, por supuesto, no fue inventado por Beckett, y uno podría pensar que Salvatore Quasimodo, su predecesor italiano en el Nobel, comprimido más en su poema de tres versos “Ed è subito sera”. Lo novedoso y peculiar en relación al tiempo en *Los días felices* es que aquí, principalmente, no es contraído, o extendido telescópicamente. Su aspecto principal es el de un presente discontinuo. Beckett dirigió esta obra dos veces en los años setenta (Berlín 1971, Londres 1979). El proceso de producción –incluyendo las instrucciones a los actores– está bien documentado en ambos casos. Abordaré ahora estos documentos.

El cuaderno de notas de Berlín señala la experiencia del tiempo de Winnie, denominándola: “incomprehensible transport from one inextricable present to the next, those past unremembered, those to come inconceivable.” [transporte incomprensible de un presente inextricable al siguiente, aquellos pasados olvidados, aquellos por venir inconcebibles]. De ahí que es también difícil para ella hablar del tiempo. Beckett ofrece una clave en: “I used to say ... [pause] ... I say I used to say, Winnie, you are changeless, there is never any difference between one fraction of a second and the next” (Knowlson, 1985: 150f; Hübner, 20) [Yo solía decir ... [pausa]... Digo que yo solía decir, Winnie, eres invariable, nunca hay ninguna diferencia entre una fracción de segundo y la siguiente]. Beckett declaró a Billie Whitelaw en Londres durante el ensayo: “Una de las pistas de la obra es la interrupción”. “Something begins; something else begins. She begins but doesn't carry through with it. She's constantly being interrupted or interrupting herself. She's an interrupted being.” (16, cita tomada del diario de ensayos de Martha Fehsenfeld) [Algo comienza; algo más comienza. Ella comienza, pero no lo puede sostener hasta el final. Ella constantemente está siendo interrumpida o se interrumpe a sí misma. Ella es un ser interrumpido”]

Un presente constantemente cambiado, entonces, los retazos del presente expuestos secuencialmente sobre el escenario. Esto no es un desafío menor para una actriz. Ella tiene que comunicar cómo, cuando ella habla del pasado, está hablando de algo que no puede entender mientras al mismo tiempo se maravilla de eso. Una operación mental semejante es muy difícil de actuar. Incluso la gran Renaud no estaba a la altura, tal como Beckett le contó a Billie Whitelaw, esperando darle ánimo.

Además, aquello que es extraño y maravilloso para Winnie -y Beckett mantiene los sentidos de “maravilloso” simultáneamente activos- no debe volverse familiar y automatizado, por la convicción de la audiencia de que tiene sus temporalidades bajo control. Para ella es y permanece extraño. No es como Alicia en el País de las Maravillas, que en la loca merienda encuentra todo curioso, aún previsiblemente curioso y por ende normal. Ni como el topógrafo en *El Castillo* de Kafka, que encuentra todo lo que asombra al lector bastante natural. Para Beckett tal normalidad es rara, quizás aún absurda.

Sería instructivo echar una mirada a una persistente diferencia entre Beckett y Kafka, la que fue señalada repetidas veces por Beckett. El tema de la constante alienación y su tono tragicómico tenía, obviamente, una cercana afinidad a él, pero aun así él consideraba que Kafka no había afrontado directamente el conflicto básico:

El héroe de Kafka tiene un objetivo coherente. Está perdido pero no es espiritualmente precario, no se cae a pedazos. Mis personajes parecen caerse a pedazos. Otra diferencia. Se habrá dado cuenta que la forma en Kafka es clásica, avanza como una aplanadora – casi serena. Parece amenazada todo el tiempo – pero la consternación está en la forma. En mi obra la consternación está detrás de la forma, no en la forma.⁴

4. Interv. by Israel Shenker, citado en McMillan (13f).

Este fragmento pertenece a una entrevista realizada en 1956, en el momento en que *Fin de partida* estaba siendo terminada. Doce años después Beckett conversó sobre Kafka con Theodor W. Adorno. Beckett, tal como reporta Adorno, era muy crítico con Kafka porque en su obra lo indecible se mantiene dentro del dominio de la fábula sin entrar en su forma y – lo que era su crítica principal - sin entrar en la esfera del lenguaje propiamente dicha⁵. Y el lenguaje es el recipiente donde el artista verbal acomoda el desorden. “Encontrar una forma que acomode el desorden, este es el desafío del artista ahora”, decía en 1961 (Driver).

5. “Über Samuel Beckett”. Debate transmitido por televisión (moderador H.-G. Falkenberg) telecast transmitido por Westdeutscher Rundfunk, Cologne el 2 de febrero de 1968; citado la transcripción de WDR.

Mi cita de Beckett es acerca de la forma, pero también acerca de sus personajes, a quienes denomina “espiritualmente precarios”. “Precario” me parece una palabra clave,

al significar dudoso, incierto, dependiente de la suerte o de la voluntad de los otros. La vida depende de la misericordia obtenida por el ruego. Esto es el mismo predicamento en el que Winnie se encuentra. Hay momentos en que ella no puede hablar y momentos en que no se puede mover. Beckett le dice al director Alan Schneider:

“Her problem is how to eke out, each ‘day’, and organize economy of these two orders of resources, body and speech (the 2 lamps). Act of God required when both burn down together.” [Su problema es como estirar, cada día, y organizar la economía de estos dos tipos de recursos, cuerpo y discurso (las dos guías). Acto de Dios requerido cuando ambos se agotan a la vez.] De esto se trata el vivir precario, lo que fue destacado en un título descartado: un primer título barajado para *Los días felices* era *Tender Mercies* (o *Many Mercies*) [Tierna Misericordia (o Mucha Misericordia)] (Harmon, 79, 95).

II.

Volver extraño al tiempo es bastante difícil; se lleva a cabo principalmente por medios verbales. Pero el extrañamiento en *Los días felices* se produce en todas las formas, esto cubre la obra entera y es comunicado en todos sus códigos. La pieza se desarrolla como una imagen de extrañamiento. No es sobre la extrañeza, sino que la extrañeza es su modo de ser. “

Seguiré el ejemplo de Lucky en *Godot*. El discurso de Lucky es una cosa aparte en los manuscritos vacilantes de esta obra: hay poca evidencia de indecisión en él. También sabemos que era crucial para su autor. El ‘Pensar’ de Lucky es donde comenzó sus ensayos del *Godot* de Berlín en 1974. El relato de su asistente Walter D. Asmus acerca del proceso de producción es harto revelador. El ‘Pensar’ no es tan difícil como puede parecer, Beckett explicó:

La primera parte es sobre la indiferencia del cielo, sobre la divina apatía. Esta sección termina con “but not so fast” [pero no anticipemos]; la segunda parte comienza con “considering what is more” [considerando además], y es sobre el hombre, quien se está encogiendo, sobre el hombre que está disminuyendo. No sólo el hecho de disminuir es importante aquí, sino también el de encogerse. Estos dos puntos representan las dos sub-secciones de la segunda parte. El tema de la tercera parte es “the earth abode of stones” [la tierra morada de las piedras] [...] El tema del monólogo es el encogimiento del hombre bajo un cielo indiferente en una tierra imposible.⁶

Todo esto es exactamente lo que Winnie está ocupada en hacer. Propondré, entonces, que uno de los principios centrales empleados por Beckett para dar forma a *Los días felices* se oía *in nuce* en la diatriba de Lucky. La obra posterior es una versión expandida y, por así decirlo, una versión escenificada de la diatriba que está atravesada de alivio cómico de un modo que el discurso de Lucky, la parte más ostensiblemente indigesta de *Godot*, no lo está. Esto es una nueva exposición, otro intento con el mismo antiguo material refractario, o la misma historia, otro intento de “fracasar mejor”.

Lucky se refiere a “un Dios personal quaquaquaquá”. Lo que Lucky tiene en mente no es un farfullar. Es, el autor nos dice, un dios “quaquaversal”, uno que gira en todas las direcciones al mismo tiempo, y Lucky simplemente no puede pronunciarlo (139). Nunca conseguimos el adjetivo *-versalis* que daría algún sentido a los “quas”. Y todo en la diatriba de Lucky es desproporcionado en una manera similar. Su mensaje, conciso y claro, zozobra bajo el peso de la reformulación, de la modificación y de la repetición.

6. Diario de ensayos de Asmus, publicado originariamente en *Theater heute*, ha sido traducido de *Theatre Quarterly* 19 (1975) en McMillan and Fehsenfeld (mi fuente): 136. Esta segmentación autorizada del Pensamiento parece que fue divulgada primero por Jack MacGowran en *The Guardian*, Dec. 30, 1964: 7 (Derek Malcolm, “The Day the Malt Fused”).

El Pensar de Lucky es el ensayo de un principio que más tarde daría forma a *Los días felices*. En sus cuadernos de la producción de 1979 en Londres, Beckett lo expone con concisión: “Principio Gral: hipertrofia secundaria, atrofia primaria.” En otras palabras, el elemento primario se consume mientras el elemento secundario es sujeto a un crecimiento anormal. Esto se aplica a la sombrilla, el cepillo de dientes, el espejo, el revolver, el lápiz de labios, el frasco de medicina, el pañuelo, etc. Esta regla tiene mayor peso aún en la versión de Berlín del autor, donde lo conspicuo era el tono prescrito: “Insuficiencia o exigüidad de un elemento primario (cepillo, espejo), comparado con uno secundario (manija, etc.). Estrechez y elongación. Vejez, final.” Los accesorios deberían ser enajenados, literalmente *verfremdet*; Beckett usó este término de Brecht en los ensayos de Berlín (Knowlson, 1985: 118f, 185-187).

Esta pauta fue escrita para los accesorios pero esto también sucede en la construcción de los parlamentos, como sin duda la prueba del autor en la diatriba de Lucky debió hacernos esperar. Mi ejemplo es el desciframiento de Winnie del texto sobre el mango de su cepillo de dientes: “Fully guaranteed genuine pure hog’s setae” [Totalmente garantizada genuina y pura *setae* de puerco] (p. 143). En esta frase, información de bajo contenido prolonga la tautología por ocho sílabas antes de que las palabras comiencen a cobrar significado; el texto está tan hipertrofiado como el mango del cepillo sobre la cual está inscrito. Y cuando finalmente alcanza su mensaje, con un giro extra muy Beckettiano, la causa de perplejidad de Winnie no es el erudito «*setae*» - que dejará perplejo al público, que esperaba oír «*cerdas*» - sino el «*puerco*» en un inglés llano. Se lea esto de una manera u otra, el mensaje del cepillo de dientes adhiere a las reglas de un agotamiento del universo.

Su repertorio de clásicos, fragmentos en el semiolvido de Winnie es otro sistema de signos creado para articular el principio general. Además, las líneas que ella todavía tiene guardadas se han deteriorado aún más en el segundo acto. Por lo general han sido deformados más allá del reconocimiento. Una parte permanece, una parte hipertrofiada. A veces todo lo que Winnie puede recordar es su inolvidabilidad. Un recuerdo de esta clase no se diferencia mucho de la idea de Beckett, comunicada a Schneider, de que él “contaba mucho con el recuerdo del 1 para el 2”, con lo cual quería decir que la audiencia que mira el segundo acto recordará el primero, como “una especie de imagen física postal” (Harmon, 77).

El contraste entre atrofia e hipertrofia tuvo que esperar hasta que el autor lo revelara al dirigir la obra (Knowlson, 1972). Lo que podría ser considerado como una señal de este contraste, el mango de parasol de longitud sorprendente (p. 140), es descrito en *A Student’s Guide to the Plays of Samuel Beckett* tanto como un accesorio cómico como una conveniencia dramática. La Guía encuentra que “un parasol con un mango tan largo podría resultar bastante inútil contra una luz diagonal”, añadiendo que “de la actriz depende asegurar que no resulte así” (Fletcher y Fletcher, 157). Esto es no captar la esencia misma del parasol, que es la de una constante temática. En este mundo, según declara Beckett, el objetivo mismo del parasol es el de ser inútil⁷. El cuaderno de producción lo denomina “un pico temible”; la producción de Londres terminó por tener una perilla ridículamente grande.

7. O mejor dicho, uno de sus dos propósitos: el otro punto que hace es dramatizar la entropía, por el fuego (el calor).

La afirmación física focal de *Los días felices* es la de Winnie en su montículo. Es realmente polivalente. «*Mamelon*», que es la palabra francesa de Beckett para «*montículo*» en las acotaciones iniciales de *Oh les beaux jours*, la versión francesa de *Los días felices*, quiere decir tanto montículo como pezón, en ese orden. La pieza central de esta saliente mamaria es Winnie, una rubia rolliza presentada como: “Aproximadamente cincuenta, bien conservada, preferentemente rubia, regordeta, brazos y hombros desnudos, corpiño escotado, pechos grandes, collar de perlas” (CDW, 138). Se nos dice sin incertidumbre lo que debe verse, pero no lo que esto quiere decir. La pregunta surgió

una vez de una pareja que pasaba, a quien Winnie parece recordar por el nombre de “Shower” [Ducha] o “Cooker” [Cocina], anglicizando sin saberlo dos palabras alemanas, ‘Schauer’ y ‘Gucker’, que significan espectador; una confusión babélica. Eran espectadores como nosotros:

[...]standing there gaping at me - and at last this man Shower - or Cooker - ends in
 ‘er anyway - stake my life on that - What’s she doing? he says - What’s the idea?
 he says - stuck up to her diddies in the bleeding ground - What does it mean? he
 says - What’s it meant to mean? (p. 156)

[plantados ahí, mirándome con la boca abierta – y, finalmente, este hombre
 Shower – Cooker – termina en er de todas maneras, lo juro por mi vida - ¿Qué es
 lo que hace? Dice él – ¿Cuál es la idea? dice él – hundida hasta las tetas en la puta
 tierra - ¿Qué significa? dice él - ¿Qué es lo que pretende significar?]

La idea misma de mezclar lo surreal con lo que es pragmático hace que la imagen escénica de *Los días felices* sea infinitamente ajustable a nuevas focalizaciones. Esto produce significado. Winnie es un pezón que sobresale de un pecho, y un pecho que sobresale de la Madre Tierra. Pero ella es también una quincuagenaria, una mujer yerma en un paisaje cuya cualidad dominante es la esterilidad, y ella lo sabe.

Peter Brook, en una reseña muy temprana, identificó la imagen básica de *Los días felices* afirmando que “nos muestra al hombre atrofiado, paralizado, tres cuartos sin utilidad, tres cuartos de su cuerpo muertos. Pero grotescamente nos muestra que es conciente de cuán afortunado es de estar vivo” (repr. en Marowitz, 164-169). Brook estaba reseñando la primera producción, mucho tiempo antes de que Beckett hubiera iluminado la clave de su principio general de composición. Brook identificó la imagen. Ahora deseo referirme brevemente a su actuación, en concreto: no se puede representar un principio general.

Martha Fehsenfeld – una Winnie inusual, siendo también una investigadora en la obra de Beckett y autora de un libro indispensable, *Beckett in the Theatre* (1988) – ha descrito cómo encaró ese trayecto de las palabras a las cosas. En su estudio crítico, encontró que predominaban los temas de expansión/contracción y reconoció el “principio general” como una descripción de la obra en sí misma.

Pero todo esto era cuando me encontraba fuera del texto observando su interior. Después, cuando comencé a cambiar la perspectiva y trabajar sobre Winnie desde el interior, tuve que comenzar desde la causa antes que desde el efecto. Beckett sugirió que “yo pensara en ella como un pájaro con aceite sobre sus plumas,” y esto devino en la imagen central del papel para mí - física, externa, y muy representable. (Ben-Zvi, 55; cfr. Whitelaw, 154)

Beckett ha ofrecido su símil del pájaro a toda una serie de actrices que han tenido el papel de Winnie. Ella “es pariente del tordo” del que habla en el primer acto, y por lo tanto debería decir sus líneas alegremente. Ella es ‘precaria’ (del modo en que no son los héroes de Kafka, recordamos) “como un pájaro que no puede volar, un pájaro con un ala rota”; ella es un pájaro mientras que Willie es una tortuga, ella pertenece al cielo como una tortuga pertenece a la tierra (Ben-Zvi).

La noción de pájaro es eminentemente representable: puede ser usada como una fuente para la manera en que Winnie interrumpe su discurso, para su falta de tiempos verbales excepto el presente, para proyectar “una especie de calidad de picoteo” eligiendo accesorios de su bolsa, y para añadir al “pathos” de su dilema terrenal. Pero no es tan diferente del principio general. Winnie es un tordo pero es también un pájaro dodo,

una especie en peligro, al borde de la extinción. Enfrentada a una naturaleza indiferente ella no tiene chances. La selección natural la desechará. Esta es la glacial ironía de su: “That is what I find so wonderful. [Pause.] The way man adapts himself. [Pause.] To changing conditions” (p. 153). [Esto es lo que encuentro maravilloso. [Pausa.] El modo en que el hombre se adapta. [Pausa.] A condiciones cambiantes.] Ella dice estas palabras sosteniendo sobre ella su sombrilla paradigmáticamente inútil.

III.

Hemos visto antes aquellos telones de fondo que engañan al ojo, con montículos y la hierba chamuscada y objetos casi realistas expuestos en el primer plano. No son tan frecuentes en las colecciones de arte; las modas tienen su día. Su hábitat natural está en los museos de historia natural. Estos cuadros eran conocidos como dioramas. Esta es una invención venerable creada para mostrarnos los maravillosos caprichos de la naturaleza.

¿Cómo es que una obra como *Los días felices* puede generar aparentemente un sinfín de lecturas defendibles y aún así incompatibles? Una razón, seguramente, es que la imagen que presenta es irreducible, en el sentido de ser nueva, sin precedentes. Peter Brook, en su reseña anteriormente citada, dice:

Lo maravilloso de la obra de Beckett era su objetividad. [...] Beckett en su más alto refinamiento parece tener el poder de proyectar una imagen en el escenario, una relación escenificada, una maquinaria escénica de sus experiencias más intensas que, en un destello inspirado, *existe*, erguida allí, completa en sí misma, sin *narración*, sin *dictado*, simbólica sin ningún simbolismo. Pues los símbolos de Beckett son poderosos justamente porque no podemos captarlos del todo: no son postes indicadores, no son manuales ni proyectos –son literalmente creaciones–.⁸

8. Marowitz 1965, p. 165.

Son, podría añadir, creaciones a las que se ha vuelto meticulosamente a prueba de la reducción de la total implicancia a una única idea. *Godot*, señaló Beckett, era “una obra que se esforzó en todo momento por evitar una definición.” Stanley Gontarski ha examinado varias versiones tempranas manuscritas de las obras de Beckett con el objetivo de exponer sus estrategias para “hacer más vago”: una carta del Sr. Godot es suprimida, *Fin de partida* ya no ocurre en la región francesa de Picardía, el despertador de Winnie se convierte en una campana invisible, etc. (Gontarski, 1985).

La estrategia de anulación – o sea, de salvaguardar la polivalencia – es sostenida por el principio de que ningún subtexto sea tratado como privilegiado. La defensa de este estrato sólo puede ocurrir sobre el escenario, durante el ensayo. Es por eso que Beckett se volvió director: él quería supervisar la creación de una imagen, pero quería evitar ofrecer una jerarquía de las posibles implicaciones de los componentes de aquella imagen. Su manera de crear “formas” era a través de la repetición, de los ecos, las recurrencias de palabras, sonido o movimiento. Este era su “form that accommodates the mess” [esquema para acomodar el desorden]. Una de estas formas se titula *Los días felices*, y una forma muy diferente dentro de ella se llama Winnie, a quien Beckett una vez describió diciendo –y aquí parece haber un eco – “Ella es un desorden. Un desorden organizado” (Gontarski, 74, quoting TBC 1979; cfr. Le Juez, 28).

Traducción del inglés: Lucas Margarit y María Inés Castagnino

Bibliografía

- » Beckett, S. (1967). *No's knife: Collected shorter poems 1945-1966*. London, Calder and Boyars.
- » Beckett, S. (1975). *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*. Paris, Éditions de Minuit.
- » Beckett, S. (1986). "Happy Days". En *The complete dramatic works*. London, Faber and Faber.
- » Ben-Zvi, L. (1992). *Women in Beckett: Performance and critical perspectives*. Urbana, University of Illinois Press.
- » Cohn, R. (1980). *Just play: Beckett's theater*. Princeton, N.J., Princeton University Press.
- » Duckworth, C. (ed) (1966). *En attendant Godot: Pièce en deux actes*. London: Harrap.
- » Fehsenfeld, M. (1982). "Beckett's Late Works: An Appraisal", *Modern Drama* XXV, 3.
- » Fletcher, B. S., Fletcher, J. (1985). *A student's guide to the plays of Samuel Beckett*. London, Faber and Faber.
- » Gontarski, S. E. (1985). *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- » Harmon, M. (1998). *No author better served: The correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- » Hübner, A. (1976). *Samuel Beckett, Glückliche Tage: Probenprotokoll der Inszenierung von Samuel Beckett in der Werkstatt des Berliner Schiller-Theaters*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- » Knowlson, J. (1972). *Light and darkness in the theatre of Samuel Beckett*. London, Turret Books.
- » Knowlson, J. (1985). *Happy days: The production notebook of Samuel Beckett*. London, Faber and Faber.
- » Knowlson, J. (1996). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York, Simon & Schuster.
- » Kott, J. (1968). *Theatre notebook, 1947-1967*. Garden City, N.Y., Doubleday.
- » Le Juez, B. (2008). *Beckett before Beckett*. London: Souvenir.
- » MacMillan, D. (1988). *Beckett in the theatre*, vol. 1. London, Calder.
- » Marowitz, C., Milne, T., Hale, O. (ed.) (1965). *The Encore reader: A chronicle of the new drama*. London, Methuen.
- » Mercier, V. (1977). "Classicism/absurdism", "Beckett/Racine". En *Beckett/Beckett*. New York, Oxford University Press.
- » Racine, J., Geruzez, E. (1881). *Théâtre choisi*. Paris, Hachette.
- » Whitelaw, B. (1995). *Billie Whitelaw - who he?: An autobiography*. London, Hodder & Stoughton.

Clas Zilliacus

(Finlandia, 1943) Es uno de los especialistas más importantes en la obra de Samuel Beckett. Su investigación, luego publicada en libro *Beckett and Broadcasting* fue pionera en el estudio acerca del uso de los medios como recurso en la obra beckettiana. ha realizado estudios en las universidades Åbo Akademi de Finlandia, Trinity College Dublin y Columbia. Es doctor en literatura, traductor y autor de libros sobre literatura finlandesa y también especialista y editor de literatura alemana.