

Bad Godots, “Vladimir emerges from the barrel” and Other Interventions de Stanley E. Gontarski



Agustín Montenegro
Universidad de Buenos Aires, Argentina
agusmontenegro@gmail.com

Bad Godots, “Vladimir emerges from the barrel” and Other Interventions de Stanley E. Gontarski, pertenece a la colección *Elements in Beckett Studies* que Dirk Van Hulle y Mark Nixon desarrollan para Cambridge University Press. Con un formato entre el artículo y la monografía, los trabajos publicados en esta colección se proponen brindar nuevos enfoques en los estudios beckettianos de cara al presente siglo, presentando escritos de los principales académicos y especialistas en Beckett y abordando un amplio terreno que articula su obra con la filosofía, la historia, la literatura comparada y otras disciplinas.

S.E. Gontarski posee una vasta carrera en los estudios beckettianos: ha compilado y analizado la obra de Samuel Beckett a lo largo de toda su trayectoria, así como también ha dirigido el *Journal of Beckett Studies* en el período 1989-2008. En esta investigación, Gontarski se centra específicamente en el derrotero del texto de *Esperando a Godot* y las múltiples intervenciones, reescrituras, coautorías y manipulaciones que sufrió a partir de su publicación en inglés y de la preparación de su puesta en escena en Londres y los Estados Unidos. A partir de este caso, no único pero sí enormemente ilustrativo y relevante, Gontarski se inmiscuye en la influencia que ejerce el mercado del teatro comercial (con su maquinaria atestada de productores, adaptadores, editores, traductores y mecenas de diversos tipos) sobre el texto. En este marco, Gontarski da lugar a una reflexión sobre la propia naturaleza del texto teatral (en el cual la individualidad del autor tiende a ser sobrepasada por el ímpetu colectivo) y su tensión con la autonomía del artista, sobre todo a partir del grado de involucramiento con el que el propio Beckett fue asumiendo su rol en medio del circuito comercial del teatro, en el cual se entremezclan las decisiones estéticas con las económicas y las legales.

El trabajo se divide en seis capítulos. En el primero de ellos, “Overview: a Genealogical Intervention”,

Gontarski da cuenta del momento bisagra en la carrera de Beckett: casi el instante en el cual, tras la primera puesta de *Godot* en París en enero de 1953, atraviesa el umbral hacia un mundo en el cual la obra escapa al control del autor. Y vaya que escapa: la miríada de traducciones, reescrituras, retapeos, censuras e intervenciones de todo orden toman a Beckett por sorpresa. Su experiencia parisina contrasta al extremo con los intermediarios, empresarios y representantes que surgen cuando *Godot* se acerca al mundo teatral de Londres y los Estados Unidos. Estos personajes se encargarán de limitar al autor, cuando no directamente aislarlo de cualquier decisión o mantenerlo deliberadamente a oscuras con respecto a lo que ocurre con su obra a medida que avanza la preproducción de *Godot* en el mundo angloparlante.

El segundo y más sustancioso capítulo “Broadway and Other Theatrical Adepts”, se sumerge en lo que fue la adaptación de la obra para su puesta en Broadway. Allí toman especial relevancia el empresario y productor Michael Myerberg, el director Alan Schneider (quien más adelante dirigirá *Film*) y, sobre todo, el dramaturgo, novelista y, en este caso, adaptador Thornton Wilder. Es aquí donde se observa la complejidad de la tarea asumida por el Gontarski: procediendo a un análisis genético de las intervenciones realizadas por Schneider y Wilder de la traducción de la obra de Beckett publicada por Grover Press, Gontarski muestra cómo Wilder reescribe *Esperando a Godot* a partir de sus propias interpretaciones de la obra. Es decir, “wilderiza” a *Godot*. Curiosamente, Wilder no era ajeno a este tipo de apropiaciones literarias: la investigación de los críticos Joseph Campbell y Henry Morton Robinson, ya había mostrado (afirma Gontarski) que la famosa obra de Wilder *The Skin of Our Teeth*, dirigida en Broadway por Elia Kazan y ganadora del premio Pulitzer, se trataba de una reescritura con tendencia a la apropiación ilegítima del *Finnegan’s Wake* de James Joyce. En la misma estela, Wilder busca influir de tal

manera en el texto que Schneider llevará a escena en 1955 en Miami a modo de “prueba piloto” antes de ir a Nueva York hasta convertirlo en una especie de secuela de su propia obra, *The Skin of Our Teeth*.

Pero acaso lo más curioso que demuestra Gontarski sobre este fallido viaje de *Godot* hacia Miami es la influencia que la lectura de Wilder tiene en el propio Schneider, cuyas anotaciones para los ensayos reflejan, antes que la propia mirada, la del dramaturgo que reescribe a Beckett. El recorrido de estas modificaciones, algunas veces de palabras y otras de frases o expresiones enteras, se sostiene sobre el meticuloso trabajo genético y comparativo que realiza Gontarski entre las distintas versiones disponibles en aquel momento y su contraste con los archivos de Schneider y de Wilder.

Luego del fracaso y posterior cierre de la puesta en Miami se desatará una guerra legal entre Schneider y Myerberg que Gontarski relata en el capítulo tres, “*Godot’s Bad Blood: Firing the Director, Rescuing the Play*” a partir de los documentos legales del archivo Schneider y reseñas y artículos de la época. Tras la salida de Schneider, el nuevo director Herbert Berghof llevará a Broadway un texto más fiel al original.

A pesar de la meticulosidad y obsesión con la que trabajaba Beckett, sus textos sufrieron modificaciones clandestinas de todo tipo, desde el detalle hasta la coautoría. Eso muestra “*Cutting up Godot*”, el cuarto capítulo. En el caso de la puesta londinense, la censura de la oficina de Lord Chamberlain buscó “sanitizar” el texto, mientras que las ediciones y copias destinadas a la audiencia de los Estados Unidos, no tan a la merced de la censura, fueron sometidas a otro tipo de intervenciones. Inclusive la puesta realizada en Dublín fue sometida a algún proceso de “hibernación” del inglés de la primera traducción. Versiones descompaginadas, reducidas, con diálogos agregados e incluso con caricaturas pulularon en el mercado editorial a partir de la internacionalización de *Esperando a Godot*.

En el capítulo quinto, “*Transatlantic and Parallel Contrasts*”, el autor da cuenta de todas esas versiones que circularon del texto para 1956: ocho *Godots* distintos hasta que aparece la edición “definitiva” que Beckett propondrá a Faber & Faber en 1965 (editorial que, en 1956, había publicado una edición pre censurada). Entre ellas, las más notorias: la primera traducción de Beckett, defectuosa, realizada de apuro; después, las copias mimeografiadas destinadas a la puesta en escena con alteraciones, la versión recordada de la revista *Theatre Arts* e inclusive la llamada

Acting Edition de Samuel French, según Gontarski la peor de todas ellas, con un *Godot* alterado y un aparato destinado a la representación amateur, que incluía sugerencias de iluminación y otros elementos de la puesta en escena.

El derrotero de *Esperando a Godot* demuestra que el texto teatral está constantemente sujeto a intervenciones de todo tipo. Tras las puestas de Dublín, Miami y Londres, concluye Gontarski, Beckett encuentra una solución, diremos aquí, enormemente beckettiana: se vuelve su propio coautor, una suerte de interventor y crítico de su propia obra. Para 1968, Beckett se involucra en la puesta en escena de sus propias obras, en un encuentro, según Gontarski, “barthesiano”: el autor critica su propia obra, la interviene, dialogando con el otro Samuel Beckett, un nuevo colaborador en el proceso teatral. Hay, sin dudas, una ironía en todo esto, o acaso una confirmación de la intuición artística y estética de Samuel Beckett: tras su “salida al mundo” y su encuentro con la maquinaria comercial y sus apretados engranajes, Beckett vuelve a Beckett, en un movimiento no ajeno al solipsismo característico de su obra.

El haberse mantenido al margen y al haber mantenido una posición ciertamente inocente en todo el proceso de producción de la puesta de *Esperando a Godot*, ya sea por acción u omisión, enseñó a Beckett que si bien la pérdida de control del texto teatral es propia de su naturaleza, no lo son ni la retraducción ilegítima, ni la apropiación coautoral, ni tampoco el resto de las transformaciones que hicieron de *Esperando a Godot* estos *bad Godots* que con acierto bautiza Gontarski. Y aquí podemos también determinar que la presente investigación no establece una crítica a la forma en que se organiza el diálogo entre el sistema comercial del teatro y el texto de Beckett, sino que se dedica a mostrar un proceso, relevar tanto sus grises como sus aciertos.

Bad Godots, vastamente documentado y sostenido a grandes tramos sobre una comparativa genética de las distintas versiones de *Godot*, material de archivo, cartas, biografías y algunas breves discusiones con otros críticos, logra comprobar con exhaustividad su principal hipótesis: el texto teatral es, efectivamente, un tipo de objeto artístico que puede ser sometido a infinitas modificaciones. De hecho, cada puesta involucra una intervención. Pero esta naturaleza del texto teatral abre también el juego a otro tipo de intervenciones guiadas por la moral, la variación lingüística, el ego, la apropiación, la especulación. Intervenciones,

al fin, orientadas al funcionamiento del objeto “texto teatral” en un sistema reglado por las normas de la economía y el comercio. Allí es cuando el texto choca con otro lenguaje, el de las normas, los agentes literarios, los abogados y los empresarios. En este sentido,

el trabajo de Gontarski participa del amplio campo de la sociología de las artes, ese terreno en el cual el velo de lo estético se corre y la crítica se permite mostrar, una vez más, cuánto depende el arte del dinero y sus detentores.

