



EL COLEGIO DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**INCERTIDUMBRE Y TRADUCCIÓN
A PIECE OF MONOLOGUE Y SOLO
DE SAMUEL BECKETT**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

ORLY GONZÁLEZ KAHN

ASESOR: **GABRIEL LINARES**

**MÉXICO, D. F.
2014**

INCERTIDUMBRE Y TRADUCCIÓN

Teatro (2014) de Naomi González Kahn
Lápiz en papel; 29.5 x 23 cm.



INCERTIDUMBRE Y TRADUCCIÓN
A PIECE OF MONOLOGUE Y SOLO DE SAMUEL BECKETT

Orly González Kahn

CONTENIDO

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 15 |
| BECKETT TRADUCTOR | 27 |
| LENGUAS | 27 |
| TRADUCCIÓN | 34 |
| <i>A PIECE OF MONOLOGUE Y SOLO</i> | 39 |
| A PIECE OF MONOLOGUE Y SOLO | 40 |
| CONTRASTES ENTRE A PIECE OF MONOLOGUE Y SOLO | 50 |
| <i>Alumbramiento</i> | 55 |
| <i>The Rip Word</i> | 61 |
| <i>Funeral</i> | 68 |
| OBRA BILINGÜE | 73 |
| GÉNESIS Y TRADUCCIÓN | 83 |
| OBRA MÚLTIPLE | 83 |
| EL INICIO DE <i>A PIECE OF MONOLOGUE</i> | 93 |
| EL INICIO DE <i>SOLO</i> | 102 |
| CONCLUSIÓN | 109 |
| APÉNDICES | 129 |
| APÉNDICE 1. BORRADORES DE <i>A PIECE OF MONOLOGUE Y SOLO</i> | 131 |
| APÉNDICE 2. SÍMBOLOS UTILIZADOS PARA LA TRANSCRIPCIÓN DE BORRADORES | 133 |
| APÉNDICE 3. TRANSCRIPCIONES ADICIONALES | 134 |
| BIBLIOGRAFÍA | 139 |

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y al Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En particular, a Gabriel Linares, quién dirigió este trabajo, y a Gabriela García Hubard por el seminario sobre Beckett que imparte en Universidad Nacional Autónoma de México.

También agradezco a Rafael Olea Franco y a Nair Anaya por el tiempo que dedicaron a leer este trabajo y por sus sugerencias.

Agradezco a la biblioteca del Harry Ransom Humanities Research Center en The University of Texas, a la biblioteca de la Washington University en St. Louis, Missouri, y a la biblioteca de Boston College por poner a mi alcance algunos de los borradores de Beckett en sus colecciones. También al teatro La MaMA E. T. C., en Nueva York, por compartir conmigo documentos relacionados con el estreno de *A Piece of Monologue*.

Oh, Time, Strength, Cash, and Patience!

[A]t least the failure to possess may have the nobility of that which is tragic, whereas the attempt to communicate where no communication is possible is merely a simian vulgarity, or horribly comic, like the madness that holds a conversation with the furniture.

S. BECKETT, "Proust"

INTRODUCCIÓN

sssh!
chut !

S. BECKETT, *Film*

Es de esperar que quienes han reflexionado con cierta minuciosidad sobre las obras de Samuel Beckett (1906-1989) desconfíen de las generalizaciones. A pesar de esta cautela, seguramente no rechazarían una postura que justifica sus tropiezos al tratar de explicar los textos del autor. Esta postura, ya adoptada en muchas ocasiones, consiste en admitir que una de las características principales de los textos de Beckett es su resistencia a la interpretación.¹ Es más, quizá es posible argumentar que Beckett deseaba entorpecer el análisis de sus textos.

En la primera parte de “Assumption” (1929), una de sus dos primeras publicaciones, Beckett describió el talento de un hombre para silenciar debates vulgares desde la distancia, un arte que requiere de una larga serie de pasos sutiles y que culmina con un susurro. Ya desde este relato inconexo y oscuro, Beckett reflexionaba sobre la posibilidad de crear material que escapa al raciocinio. En el párrafo dedicado a la descripción del talento de este personaje, el narrador afirma que el significado queda

¹ Apoyada en una larga tradición crítica, algunas de las semejanzas que Jessica Prinz encuentra entre Beckett y Duchamp, por ejemplo, incluyen las dificultades que ambos plantean al intérprete y el uso que hacen del lenguaje para presentarlo como un medio de comunicación ineficaz: “Both produce an art in which ambiguities and enigmas prevail, where nonsense, nonsequiturs, and short-circuits to meaning subvert stable interpretation and call attention to epistemological limits. [...] Most important, both use language to subvert it, to call words into question as a means of communication and as a vehicle for truth” (“The Fine Art of Inexpression: Beckett and Duchamp”, en *Beckett Translating/Translating Beckett*, ed. Alan Warren Friedman, Charles Rossman y Dina Sherzer, The Pennsylvania State University Press, State College, 1987, p. 95).

reducido en el arte más elevado, a lo que siguen dos declaraciones sobre la conmoción ante la belleza auténtica:

To avoid the expansion of the commonplace is not enough; the highest art reduces significance in order to obtain that inexplicable bombshell perfection. Before no supreme manifestation of Beauty do we proceed comfortably up a staircase of sensation, and sit down mildly on the topmost stair to digest our gratification: such is the pleasure of Prettiness. We are taken up bodily and pitched breathless on the peak of a sheer crag: which is the pain of Beauty.²

Según estas palabras del narrador, el arte más elevado se caracteriza por provocar una respuesta emotiva inmediata, que frena la razón. Aunque se suponga un dejo irónico en esta topografía, ajena a la obra posterior del autor, la facultad del protagonista para callar a todos a su alrededor, un logro “[that] command[s] undeserved attention because of its sudden brilliance”,³ es una consecuencia factible de los obstáculos que Beckett puso a quienes buscan leyes fijas en sus textos.⁴

² Beckett, “Assumption”, en *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*, ed. Paul Auster, Grove Press, Nueva York, 2006, t. 4, p. 58. Este cuento apareció en la revista *transition*, editada por Eugène Jolas (núm. 16-17), junto con otro texto de Beckett, un ensayo sobre “Work in Progress” de Joyce titulado “Dante...Bruno.Vico...Joyce”. Como la portada, muchas de las imágenes que contenía el número eran fotografías de la ciudad de Nueva York. El manifiesto estético del narrador de “Assumption” no parece estar fuera de lugar en esta publicación, que llevaba el subtítulo: “An International Quarterly for Creative Experiment”. Cada edición de la revista llevaba en las primeras páginas una proclamación que comienza: “Tired of the spectacle of short stories, novels, poems and plays still under the hegemony of the banal word, monotonous syntax, static psychology, descriptive naturalism, and desirous of crystallizing a viewpoint... We declare that”, a lo que seguían doce puntos. El sexto, por ejemplo, decía: “The literary creator has the right to disintegrate the primal matter of words imposed on him by text-books and dictionaries (The road of excess leads to the palace of Wisdom...Blake)”. Mientras Jolas recurrió a Blake para contagiar el entusiasmo por su proyecto vanguardista, Beckett representó el impacto emocional del arte genuino con una imagen sublime característica del romanticismo, el ascenso súbito a la cima de un peñasco escarpado. Por su aparición inmediatamente después de una condena a los lugares comunes, esta descripción típica quizá se podría leer como irónica.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ Brian T. Fitch también ha identificado el silencio como una de las reacciones principales de la crítica ante la obra del autor: “[the] characteristically Beckettian paradoxes that have put many critics to flight in the face of such apparently insurmountable problems and which otherwise, as I have acknowledged elsewhere, can only be left to echo endlessly in the space of critical bewilderment as they induce in the critic that very silence they pronounce themselves unable to attain, thus taking on what might

Pocos meses después de sus primeras dos publicaciones, Beckett puso en duda la eficacia de la comprensión discursiva con humor. En noviembre de 1930, al regreso de su estadía en París como profesor de intercambio en la École Normale Supérieure, aprovechó una charla que debía dar ante la Modern Language Society de Trinity College para ridiculizar las simplificaciones de quienes se esfuerzan por explicar el arte. Crítico de sí mismo, pues se dedicaba a dar clases de literatura entonces, en este ensayo paródico sobre el escritor imaginario Jean du Chas, a quien atribuyó su propia fecha de nacimiento, escribió:

Il ne faut pas non plus lui en vouloir d'une obscurité qui a l'air féroce en sa préméditation. Du Chas est ainsi. C'est un de ces esprits qui ne peuvent s'expliquer. Rien que l'idée d'une apologie, de la réduction de sa substance en hoquets universitaires — ce qu'il appelle : *reductio ad obscenum* — lui crispe et enchevêtre les nerfs. Ce n'est pas ainsi qu'il veut être compris. Ce n'est pas ainsi qu'il comprend la compréhension.⁵

Este discurso provocativo no fue la última ocasión en la cual Beckett presentó al intelecto como una forma de aproximación limitada.⁶ Por dar un ejemplo más, veinte

be called, in linguistic terms, a unique perlocutionary function" (*Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, Toronto, 1988, pp. 162-163).

⁵ Beckett, "Le Concentrisme", en *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. y pref. Ruby Cohn, John Calder, Londres, 1983, p. 41. Por su carácter hosco e indolente, du Chas, que después apareció en el cuento "A Wet Night" de la colección *More Pricks Than Kicks* (1934), es precursor de los personajes posteriores de Beckett. La síntesis que el autor hace de su vida serviría bien para describir la de otros antihéroes que concebiría más adelante: "Cette vie, telle qu'elle se dégage, vide et fragmentaire, de l'unique source disponible, son Journal, est une de ces vies horizontales, sans sommet, toute en longueur, un phénomène de mouvement, sans possibilité d'accélération ni de ralentissement, déclenché, sans être inauguré, par l'accident d'une naissance, terminé, sans être conclu, par l'accident d'une mort" (*ibid.*, p. 38).

⁶ James Knowlson, por ejemplo, ha notado esta actitud ante el raciocinio en la novela *Watt* (en inglés 1953, en francés 1968), que Beckett primero escribió en inglés a principios de los años cuarenta y Ludovic y Agnès Janvier tradujeron al francés: "The novel contains Watt's almost exhaustive efforts to conduct rational inquiry according to logical rules. He goes through, for example, all possible combinations of how the dog could be brought together with the leftovers from Mr. Knott's meal. There are always objections to any conclusions. Reason solves nothing. [...] [Beckett] makes Watt apply the causality of the rationalists to problems that lead eventually only to paradox" (*Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Grove Press, Nueva York, 1996, p. 303). Knowlson observa que, después de la guerra, Beckett

años más tarde, en *En attendant Godot* (1952), que tradujo como *Waiting for Godot* (1954), la obra que lo puso en el centro de atención, Beckett también hizo mofa del entendimiento lógico. Para entretener a Vladimir y a Estragon en su espera, Pozzo ordena a su esclavo Lucky que piense. Al comienzo de la respuesta frenética y desordenada de Lucky a esta orden, poco después de mencionar la falta de amor, por motivos desconocidos, de algunos individuos en manos de un Dios apático, imperturbable y afásico, hace una burla escatológica con su tartamudeo:

et attendu d'autre part qu'à la suite des recherches inachevées n'anticipons pas des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacadémie d'Anthropopométrie de Berne-en-Bresse de Testu et Conard il est établi sans autre possibilité d'erreur que celle afférente aux calculs humains qu'à la suite des recherches inachevées inachevées de Testu et Conard il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir mais n'anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wattmann il apparaît aussi clairement si clairement qu'en vue des labours de Fartov et Belcher inachevés inachevés on ne sait pourquoi de Testu et Conard inachevés inachevés il apparaît que l'homme contrairement à l'opinion contraire que l'homme en Bresse de Testu et Conard que l'homme enfin bref que l'homme en bref enfin malgré les progrès de l'alimentation et de l'élimination des déchets est en train de maigrir⁷

and considering what is more that as a result of the labors left unfinished crowned by the Acacacademy of Anthropopometry of Essy-in-Possy of Testew and Cunard it is established beyond all doubt all other doubt than that which clings to the labors of men that as a result of the labors unfinished of Testew and Cunard it is established as hereinafter but not so fast for reasons unknown that as a result of the public works of Puncher and Wattmann it is established beyond all doubt that in view of the labors of Fartov and Belcher left unfinished for reasons unknown of Testew and

parodia el conocimiento que había acumulado durante los años anteriores: “More revealing still of the changes that occurred in Beckett’s writing since the war is the way in which, instead of displaying his erudition as overtly as much of his prewar prose and poetry used to do, Beckett draws on it in passing, as a relic of former wide-ranging education, or uses it in a comic parody of learning or as an invocation of ignorance, confusion, and bewilderment” (*ibid.*, p. 338).

⁷ Beckett, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Paris, 2010 [1ª ed., 1952], pp. 55-56.

Cunard left unfinished it is established what many deny that man in Possy of Testew and Cunard that man in Essy that man in short that man in brief in spite of the strides of alimentation and defecation wastes and pines wastes and pines⁸

Dado el contexto, la degradación de la antropometría, una disciplina ocupada del estudio de las proporciones y medidas del cuerpo humano, contribuye a sugerir la debilidad del hombre y la futilidad de su voluntad por comprender y tener control sobre la existencia.⁹ Por supuesto, no sólo este galicismo escatológico o la acumulación de intentos fallidos de citar conocimiento, sino todo el parlamento caótico de este personaje atado del cuello es una caricatura del raciocinio y un comentario sobre su ineficacia. A pesar de la exasperación de los otros tres personajes, Lucky prácticamente no logra completar ninguna idea, sino sólo expresa la transitoriedad y fragilidad del hombre. En el segundo acto, los protagonistas de la obra resumen el pequeño espectáculo irritante que presenciaron:

⁸ Beckett, *Waiting for Godot*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 3, p. 36.

⁹ Harry Cockerham ha identificado algunas posibles referencias en estos enunciados mordaces: “It is true that the crudeness of the names of two of the spurious authorities Lucky refers to – Fartov and Belcher – would be lost on a French audience, although they appear in the French text, but the infinitely more complicated humour of the other proper names used has been replaced by mere pale imitations in the English. Thus the English ‘Acacacademy of Anthropopometry of Essy-in-Possy’ had been that of Berne-en-Bresse in the French, an amusingly obscure or provincial-sounding town which in fact doesn’t exist. It recalls Bourg-en-Bresse, a centre not of learning but of gastronomy, and Beckett’s replacement of Bourg by the Swiss Berne is probably to be explained by the association with the verb *berner*, to hoodwink or hoax. [...] The range of suggestion of the English Testew and Cunard is limited when compared to the vistas opened up, for the amateur of puns, by the Rabelaisian French names they are derived from: Testu et Conard. The most obvious association here is with *têtu et conard*: mulish and (in coarse slang) stupid. There are also the echoes, given the context, of French words for testicle (*testicule*) and vagina (again in slang: *con*). Finally the names are also those of real people in the world of learning: Testu, author of an *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations* (1779-81) or Jean-Léo Testut, author of a standard medical textbook, *Précis d’anatomie descriptive*, which has appeared in many editions since 1926 – and Conard, the eminently respectable Paris publishing house responsible for standard editions of numerous French authors” (“Bilingual Playwright”, en *Beckett the Shape Changer*, ed. Katharine Worth, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1975, pp. 148-149). La evaluación que Cockerham hace de la traducción se puede refutar. Él mismo, como mostraré más adelante, ha rechazado la objetividad de los juicios sobre la mayor comicidad de cualquiera de las dos versiones de la obra. Essy-in-Possy, para empezar, además de resultar convincente como nombre de un pueblo británico, tiene implicaciones sexuales. Testew and Cunard, si bien no evoca *têtu et conard* para un anglófono, contiene los ecos que Cockerham percibe en Testu et Conard. Al menos el segundo apellido en inglés, además, sin duda también era un referente para Beckett: la poeta y editora Nancy Cunard.

ESTRAGON. – Je me rappelle un énergumène qui m’a foutu des coups de pied. Ensuite il a fait le con.
VLADIMIR. – C’était Lucky !¹⁰

ESTRAGON: I remember a lunatic who kicked the shins off me. Then he played the fool.
VLADIMIR: That was Lucky.¹¹

Beckett comunicó su escepticismo sobre la razón en algunas de sus muchas alusiones filosóficas.¹² Uno de los ejemplos de esta actitud es “Whoroscope” (1930), donde retrata a Descartes sin solemnidad. En este poema, el mundo físico constantemente demanda la atención del filósofo, que se encuentra irritado por viejos desacuerdos, entristecido por la muerte de su hija y, a la vez, preocupado por su *omelette*.¹³ El eje del poema de Beckett es el desagrado particular que Descartes tenía por cualquier huevo que no estuviera empollado entre ocho y diez días: “What’s that?/ An egg?/ By the brothers Boot it stinks fresh./ Give it to Gillot”.¹⁴

¹⁰ Beckett, *En attendant Godot*, p. 79.

¹¹ Beckett, *Waiting for Godot*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 3, p. 53.

¹² Para una introducción sobre la relación que Beckett tenía con la filosofía y sobre la influencia de las ideas de Spinoza y Kant en la primera y la segunda novela que publicó, respectivamente, véase, por ejemplo, P. J. Murphy, “Beckett and the Philosophers”, en *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. John Pilling, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 222-240.

¹³ En sus *Meditaciones metafísicas* (1641), Descartes expresa que los sentidos no pueden ser el fundamento del conocimiento. Para un comentario sobre la distinción del filósofo entre mente y cuerpo, véase, por ejemplo, Steven J. Wagner, “Descartes’s Arguments for Mind-Body Distinctness”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 43 (1983), 499-517.

¹⁴ Beckett, *Poems 1930-1989*, Calder Publications, Londres, 2002, p. 3. Las notas de Beckett explican: “In 1640 the brothers Boot refuted Aristotle in Dublin” y “Descartes passed on the easier problems in analytical geometry to his valet Gillot” (*ibid.*, p. 7). Beckett escribió “Whoroscope” para un concurso de poesía sobre el tema del tiempo organizada por Nancy Cunard y evaluada por ella y Richard Aldington. Como premio por el primer lugar, Cunard imprimió el poema en su editorial Hours Press, en una tirada de 300 copias. Beckett agregó las notas que lo acompañan por sugerencia de Aldington. De este modo, destacó el parecido que tiene con “The Wasteland” (1922), cuyas notas T. S. Eliot también incluyó para extender el texto y complacer al editor Horace Liveright.

La actitud de Beckett ante el raciocinio no puede desligarse de su actitud ante la manera mediante la cual se lleva a cabo y se comunica. Esto es, esta visión puede relacionarse con su percepción del lenguaje como un sistema insuficiente y desgastado.¹⁵ En su último texto, “Comment dire” (1989), un poema que, como relata James Knowlson, empezó en el hospital donde permaneció después de desplomarse inconsciente en el piso de su cocina y terminó en la casa de retiro austera donde vivió el final de su vida, Beckett retrata el esfuerzo sin éxito por encontrar las palabras adecuadas:

[...]
 comment dire –
 ceci –
 ce ceci –
 ceci-ci –
 tout ce ceci-ci –
 folie donné tout ce –
 vu –
 folie vu tout ce ceci-ci que de –
 que de –
 comment dire –
 voir –
 entrevoir –
 croire entrevoir –
 vouloir croire entrevoir –
 folie que de vouloir croire entrevoir quoi –
 quoi –
 comment dire –
 et où –
 [..]¹⁶

¹⁵ Véase, por ejemplo, Linda Ben-Zvi, “Samuel Beckett, Fritz Mauthner and the Limits of Language”, *PMLA*, 95 (1980), 183-200. En las notas de sus entrevistas con Beckett a principios de la década de 1960, Lawrence Harvey lo cita diciendo: “Whatever is said is so far from the experience” y el similar “if you really get down to the disaster, the slightest eloquence becomes unbearable”, un punto de vista que Beckett diferenciaba de aquel de Joyce: “Joyce believed in words. All you had to do was rearrange them and they would express what you wanted” (Lawrence Harvey Papers, Dartmouth College *apud* J. Knowlson, *op. cit.*, p. 439).

¹⁶ Beckett, *Poems 1930-1989*, p. 112.

Aunque escribir ya era físicamente difícil para él, logró completar la traducción al inglés, “what is the word” (1990), con ayuda de Barbara Bray, quien lo asistió al anotarla en una computadora:

[...]
 what is the word –
 this this –
 this this here –
 all this this here –
 folly given all this –
 seeing –
 folly seeing all this this here –
 for to –
 what is the word –
 see –
 glimpse –
 seem to glimpse –
 need to seem to glimpse –
 folly for to need to seem to glimpse –
 what –
 what is the word –
 and where –
 [...]¹⁷

Beckett representó el fracaso del pensamiento mediante el lenguaje. Insistió en su carácter caótico con oraciones incompletas, digresiones, párrafos descomunales y una ausencia de puntuación, sobre todo en su prosa, y al retratar a personajes obsesionados con un número reducido de recuerdos fragmentarios, sobre todo en sus obras de teatro tardías.

Estos textos a la vez verbosos y desarticulados dificultan la construcción de sentido. Las obras de Beckett muchas veces también carecen de caracterizaciones y antecedentes estables y, como es bien conocido, acción. En vista de las preocupaciones

¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

comerciales de las editoriales, antes del éxito de *Godot*, estas características dificultaron la publicación de sus primeras novelas.¹⁸

En la literatura de Beckett hay voces que se refieren a su carencia de nacimiento, de muerte o de cuerpo, dirigen reproches a la figura del autor, se burlan de la figura del lector o espectador y, en suma, aluden a su condición ficcional. Incluso cuando conservan rasgos de la narrativa o la dramaturgia convencional, muchas obras de Beckett presentan situaciones acompañadas de enigmas sin solución y desmantelan las suposiciones de sus lectores al brindar atención a su textualidad. No sólo las voces de piezas bastante alejadas de la tradición narrativa representan al autor y aluden al poder de esta figura, como aquella de “All Strange Away” (1976), que construye y modifica la imagen de una figura encerrada en un espacio reducido, o su secuela “Imagination morte imaginez” (1965), “Imagination Dead Imagine” (1965) en francés. También en relatos menos experimentales, como las *nouvelles* de mediados de los años cuarenta, los narradores en primera persona rechazan la autenticidad de la información que apenas proporcionaron. Resulta atinado el comentario que la voz de *L’Innommable* (1953), en inglés *The Unnamable* (1958), hace sobre el protagonista de *Murphy* (en inglés 1938, en francés 1947), la novela más tradicional del autor: “Je crois que Murphy parlait de temps en temps, les autres aussi peut-être, je ne me rappelle pas, mais c’était mal fait, je voyais le

¹⁸ Aunque Routledge había publicado *Murphy* (1938) después de la negativa de más de otras cuarenta editoriales, uno de sus editores sintetizó estas preocupaciones comerciales al rechazar *Watt*: “Both Herbert Read and myself have read WATT, and both of us I am afraid have very mixed feelings about it and considerable bewilderment. To be quite frank, I am afraid it is too wild and unintelligible for the most part to stand any chance of successful publication over here at the present time, and that being so, we cannot see our way to allocating any of our very limited supply of paper to its production. I am sorry about this, and sorry indeed that we cannot feel the same whole-hearted enthusiasm for WATT as we did for MURPHY, but there it is! Perhaps some other publisher will feel more sympathetic, and at the same time have more paper at his disposal” (T. M. Ragg, carta a Beckett, 6 de junio 1945, en *The Letters of Samuel Beckett*, ed. Martha Fehsenfeld, Lois Overbeck *et al.*, Cambridge University Press, Londres, 2011, t. 2, p. 14). Después de acumular más rechazos, Olympia Press, que apenas iniciaba, finalmente publicó *Watt* en 1953 con numerosos errores tipográficos.

ventriloque”;¹⁹ “I think Murphy spoke now and then, the others too perhaps, I don’t remember, but it was clumsily done, you could see the ventriloquist”.²⁰ Con una verosimilitud constantemente suprimida, algunas de las explicaciones que se pueden dar sobre la obra del autor quedan anuladas.

Con un reconocimiento en ascenso, cuando Beckett decidió empezar a escribir en francés al término de la guerra, que vivió en Francia, también empezó a traducirse a su lengua materna. A la inversa, cuando retomó el inglés para las primeras versiones de algunas de sus obras se tradujo al francés. Estos textos permiten vislumbrar su visión de la traducción. Pese a su frustración constante con esta labor, Beckett la aprovechaba como una oportunidad creativa. En los siguientes capítulos, relacionaré este trabajo con lo que comenté en las páginas anteriores. La labor de Beckett como traductor de sí mismo, a la cual, la crítica poco a poco ha prestado más atención, tiene un resultado semejante a las características mencionadas, pues, en tanto altera la capacidad semántica de las obras, dificulta su exégesis. Esta práctica de la traducción desafía la percepción de la obra literaria como una creación única y definitiva.

Concentrarse en el papel de Beckett como traductor es útil, pues, aunque ya se ha reconocido con interés, todavía se ignora en muchas ocasiones. Con este trabajo, pretendo hacer hincapié en que la traducción se encuentra en el centro de la estética del autor. Mediante esta labor, Beckett podía materializar una de las características principales de su obra, esto es, su inestabilidad. Las obras bilingües del autor, en tanto que son dobles, reflejan las contradicciones sin solución en su interior, muchas veces articuladas mediante las parejas de personajes en tensión o la sugerencia de un desdoblamiento. Con

¹⁹ Beckett, *L’Innommable*, Éditions de Minuit, París, 2011 [1ª ed., 1953], p. 104.

²⁰ Beckett, *The Unnamable*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, p. 342.

estos propósitos, analizaré una de sus obras de teatro, a la que aún no se ha prestado suficiente atención en relación con otras: *A Piece of Monologue* (1979) en inglés y *Solo* (1982) en francés.

Estos dos textos, como pretendo sugerir, se suman a la serie de contrastes que constituyen la obra y reflejan su temática principal. Beckett apuntó a la variación entre *A Piece of Monologue* y *Solo*, en ocasiones consecuencia de las diferencias lingüísticas entre el inglés y el francés, cuando describió el segundo texto como “adapté de l’anglais par l’auteur”.²¹ Si bien son índice de la libertad que se permitió como traductor de sí mismo, sus diferencias, como muestran otros estudios, no son excepciones en relación con el resto de sus traducciones.²²

Aunque este trabajo estará más bien enfocado en la complejidad, riqueza y ambigüedad que la traducción brinda a la obra del autor, vale la pena ofrecer cierto contexto. De este modo, antes de iniciar el análisis de *A Piece of Monologue* y de *Solo*, describiré de manera breve la relación de Beckett con su segunda lengua y con la

²¹ Beckett, *Solo*, en *Catastrophe et autres dramatiques*, Éditions de Minuit, París, 1982, p. 27.

²² Steven Connor inició su análisis de *Mercier et Camier*, la primera novela que Beckett escribió primero en francés, en 1946, y finalmente publicó y tradujo durante la primera mitad de la década de los setenta de la siguiente manera: “[...] In cases where there is a time-lag between the two versions there is considerable evidence in the translations of changes in Beckett’s outlook, stylistic priorities and attitude towards his originals. The amount of variation is particularly great in the French versions of *Murphy* and *Watt* and the English version of *Mercier et Camier*; and the translations of the novels of the Trilogy, which also experienced some delay in being translated, show more variants than such texts as *Company* or *Ill Seen Ill Said*” (“Traduttore traditore”: Samuel Beckett’s Translation of *Mercier et Camier*”, *Journal of Beckett Studies*, 1989, núm. 11-12, <<http://www.english.fsu.edu/jobs/>>). *Mercier et Camier* (1970), en efecto, es muy diferente a *Mercier and Camier* (1974) aproximadamente una cuarta parte más breve. En este trabajo mostraré las diferencias entre dos versiones de una obra escritas en un periodo de tiempo relativamente corto o, quizá, incluso de manera simultánea. Sarah Gendron tampoco se limita a las versiones alejadas cronológicamente cuando resume las conclusiones de algunos trabajos anteriores al suyo: “[...] Many critics have commented upon his uncanny ability to compensate for different cultural contexts, colloquialisms, and puns in his translations. However, coming close to the “original” is much more the exception in Beckett’s translations than the rule. In truth, the majority of his translations differ markedly from the “originals” upon which they are based. Many of his translations diverge from the “original” texts with respect to length. By and large, Beckett is much less wordy in French than in English. [...] There are also significant changes in meaning that arise in the shift from the “original” to the translation. [...] There are also substantial alterations in tone in the translations” (*Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze*, Peter Lang, Nueva York, 2008, p. 89).

traducción. Después del capítulo dedicado a los textos, y en vista de diferencias como las que habré resaltado, podré apuntar a la situación particular de las obras bilingües del autor. Por último, comentaré el proceso creativo del autor. Así como el interés en la génesis de las obras de Beckett no puede separarse de su papel como traductor, el estudio de las dos formas de una de sus obras invita a trazar su génesis.

BECKETT TRADUCTOR

LENGUAS

Beckett destacaba las deficiencias del lenguaje cuando se pretende utilizar de manera convencional, pero sus textos también ostentan su deleite en las palabras. Convirtió las deficiencias que percibía en parte de su estilo al aprovechar la ambigüedad del lenguaje y al crear textos que resaltan sus cualidades sonoras. Este deseo de multiplicar así como de suspender en distintas medidas los significados más inmediatos de los signos bien podría vincularse con su familiaridad con más de una lengua desde la infancia.

La relación de Beckett con el francés y sus inicios en la traducción no son desconocidos.¹ Beckett, como explica James Knowlson, comenzó a aprender francés de una alemana naturalizada, Ida Elsner, quien, junto con su hermana, dirigía la primera escuela a la que asistió de niño. Quizá practicó francés de vez en cuando en su siguiente colegio, en Dublín,² hasta que volvió a tomar clases de esta lengua en Portora Royal School, un internado para jóvenes de familias acomodadas en Enniskillen.

Desde sus años como alumno en Trinity College, de 1923 a 1927, Beckett transitó entre idiomas con regularidad. Se concentró en adquirir y perfeccionar los conocimientos

¹ Véase, por ejemplo, Ekundayo Simpson, *Samuel Beckett: Traducteur de lui-même ; aspects de bilinguisme littéraire*, Centre international de recherche sur le bilinguisme/International Center for Research on Bilingualism, Quebec, 1978, pp. 24-36; B. T. Fitch, *Beckett and Babel*, pp. 3-10 y J. Knowlson, *op. cit.*, *passim*. Los datos biográficos incluidos en este capítulo fueron tomados de estas fuentes, en especial, de la última.

² Beckett viajaba a la estación de tren de Harcourt para llegar a este colegio, Earlsfort House, situado en los números tres y cuatro de Earlsfort Place, ahora el número sesenta y tres de Adelaide Road (J. Knowlson, *op. cit.*, pp. 48-53). Los trayectos a sus primeros dos colegios quizá inspiraron la obra para radio *All That Fall* (1957), que Robert Pinget tradujo al francés como *Tous ceux qui tombent* (1957), y las escenas en estaciones de tren al inicio y al final de la novela *Watt*, que Ludovic y Angès Janvier tradujeron al francés junto con el propio Beckett.

necesarios para estudiar literatura inglesa, francesa e italiana y, así, acreditar el programa de Letras Modernas. En ese periodo también amplió el latín que había aprendido en Portora. Sus clases de italiano estuvieron a cargo de una tutora privada, Bianca Esposito, a quien estimaba más que a muchos de sus profesores universitarios. Con ella analizó algunos textos que conoció durante su último par de años como estudiante, entre los cuales estaba la *Commedia* de Dante. Por recomendación de Thomas Rudmose-Brown, un año después de haberse graduado, a partir de noviembre de 1928, pasó dos años en París como profesor de intercambio en la École Normale Supérieure.

Beckett también se familiarizó más con el alemán después de sus años como universitario. Por la relación que mantuvo con su prima, Peggy Sinclair, visitó a su familia en Kassel varias veces entre 1928 y 1932. Aunque nunca lo estudió de manera formal, para mediados de los años treinta, Beckett ya leía bien en alemán y empezó a intentar escribir en este idioma y a traducir textos breves a éste, como su poema “Casando”. En 1936, en Hamburgo, comenzó su viaje de alrededor de un año por distintas ciudades alemanas, en búsqueda de las galerías y los museos aún no censurados por el nazismo que describió con detalle en sus diarios personales. Además, ya que consideraba la posibilidad de vivir en España, en la misma época, a partir de 1933, también estudió español de manera autodidacta.

Después de mucho tiempo insatisfecho, Beckett finalmente se mudó a París en 1937. Allí y en Marne, donde tenía una casa de campo, pasó la mayor parte del resto de su vida, cincuenta y dos años. Aunque su salto al francés se ha ubicado en la posguerra, desde

entonces, como ya se ha notado, empezó a escribir poesía en este idioma, la mayoría sólo repartida entre sus conocidos y alguna publicada en revistas.

Coherente con las respuestas evasivas que casi siempre dio sobre su trabajo, a fines de la década de los cuarenta, Beckett describió su cambio al francés en una nota biográfica de *transition* como una manera de “faire remarquer moi”.³ Más adelante, sólo hizo otros pocos comentarios breves sobre su decisión de hacer la primera versión de algunas de sus obras en francés, en vez de inglés, que no abandonó de manera permanente como primer medio. Si bien han dado lugar a especulaciones, estas declaraciones vagas no permiten saber con certidumbre por qué empezó a desarrollar algunas de sus obras más conocidas en su segunda lengua. La decisión de escribir en francés, además, quizá dependió en parte de motivos más prácticos. Aunque no es posible ofrecer una interpretación definitiva sobre las explicaciones de Beckett sobre su uso del francés, que se prestan a lecturas distintas, vale la pena mencionarlas.

Durante su recorrido por Alemania en la segunda mitad de los años treinta, en el recuento que hizo en su diario sobre las conversaciones que había tenido con Hans Rupé, el director del Bayerisches Nationalmuseum, Beckett resumió algunas de sus reflexiones sobre el lenguaje y la lengua francesa:

[We spoke] about the nature of language. Every language once ripe, then falls behind, i.e. once congruent with its provocation, then eclipsed. I boost the possibility of stylelessness in French, the pure communication.⁴

³ *transition*, 1948, núm. 48, p. 147. Véase, por ejemplo, Ann Beer, “Beckett’s Bilingualism”, en *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. John Pilling, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 215.

⁴ *German Diaries*, cuaderno 5, 11 de marzo 1937 *apud* J. Knowlson, *op. cit.*, p. 239. Knowlson fue el primer investigador con acceso a estos seis volúmenes de diarios, encontrados en 1989 por el sobrino del autor, Edward Beckett. La editorial Suhrkamp tiene planeado publicar la primera edición completa de estos cuadernos en una traducción al alemán.

Dos décadas después, en comentario a un crítico desde entonces retomado en numerosas ocasiones, hizo eco de esta opinión públicamente, pero dejó de lado los enunciados que la contextualizan y quizá pueden servir para explicarla: “Parce qu’en française c’est plus facile d’écrire sans style”.⁵

Con la primera parte de la declaración en su diario, Beckett tal vez se refería a la escisión que hay entre los sonidos y las representaciones gráficas de los signos lingüísticos y los significados de estos signos lingüísticos. En su explicación de la distorsión que Joyce hacía de las palabras como una manera de dotarlas de expresividad material, Beckett se había referido a una percepción personal, a la ausencia, más marcada en inglés, de palabras coherentes con sus mensajes:

Here form *is* content, content *is* form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read—or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something in itself*. [...] Mr. Joyce has desophisticated language. And it is worth while remarking that no language is so sophisticated as English. It is abstracted to death. Take the word “doubt”: it gives us hardly any sensuous suggestion of hesitancy, of the necessity for choice, of static irresolution. Whereas the German “Zweifel” does, and, in lesser degree, the Italian “dubitare”. Mr. Joyce recognizes how inadequate “doubt” is to express a state of extreme uncertainty, and replaces it by “in twosome twiminds.” Nor is he by any means the first to recognize the importance of treating words as something more than mere polite symbols. [...] This writing that you find so obscure is a quintessential extraction of language and painting and gesture, with all the inevitable clarity of the old inarticulation. Here is the savage economy of hieroglyphics. Here words are not the polite contortions of 20th century printer’s ink. They are alive.⁶

⁵ Niklaus Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache: eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett*, Juris Verlag, Zurich, 1957, p. 32 *apud* A. Beer, *op. cit.*, p. 215.

⁶ Beckett, “Dante...Bruno.Vico..Joyce”, en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, pp. 503-505.

Con la segunda parte de la declaración en su diario, que reiteraría años más tarde, quizá se refería al francés como una manera de evitar las fórmulas y los ornamentos desprovistos de potencial significativo que notaba en su lengua materna, pues en otro momento se refirió al “Anglo-Irish exuberance and automatism” del inglés.⁷

Sobre el uso de su segunda lengua, Beckett también dijo en una entrevista con un periodista: “It was a different experience from writing in English. It was more exciting for me, writing in French”.⁸ Para Knowlson, una de las características más sobresalientes de *Mercier et Camier* es: “the delight that he takes in wordplay in French and in the unusual colloquialism and quirks of language in which writing prose creatively was for him a very new experience”.⁹ La creación en francés le ofreció una manera de explorar la capacidad significativa del lenguaje más a fondo, algo que hasta ese momento había hecho, por ejemplo, mediante juegos de palabras, a veces en otras lenguas.

La sensibilidad de Beckett a la separación entre forma y contenido no es incompatible con su atracción a la pluralidad semántica de las palabras. No parece probable que, para él, el francés haya sido la solución milagrosa a la incongruencia entre los signos y sus significados. Su segunda lengua, menos familiar y desprovista de las asociaciones emotivas brindadas por el inglés, más bien, parece haber sido una oportunidad para aprovechar mejor las posibilidades significativas de las palabras y para intentar la comunicación mediante la forma. En este sentido, sus descripciones en los años sesenta del inglés como un medio teatral útil, en vista de “its concreteness, its close

⁷ Carlton Lake, Linda Eichhorn y Sally Leach, *No Symbols where None Intended: A Catalogue of Books, Manuscripts, and Other Material Relating to Samuel Beckett in the Collections of the Humanities Research Center*, Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, Texas, 1984, p. 49.

⁸ Israel Shenker, “Moody Man of Letters: A Portrait of Samuel Beckett: Author of the Puzzling ‘Waiting for Godot’”, *The New York Times*, 6 de mayo 1956, Arts & Leisure Section, 129. Ruby Cohn llamó la atención sobre esta respuesta en *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1962, p. 95.

⁹ J. Knowlson, *op. cit.*, p. 326.

relationship between thing and vocable”¹⁰ no resultan contradictorias. Cuando regresaba a su lengua materna para escribir las primeras versiones de algunas de sus obras, Beckett probablemente percibía menos la extrañeza del lenguaje.

Estos experimentos pueden vincularse con otro proyecto, el de distanciar a los signos de sus contenidos convencionales.¹¹ En algunos momentos, Beckett parece haber representado la nulidad hacia la cual había conducido las palabras, sin llegar a ésta por completo. En la prosa “Sans” (1969), que tradujo como “Lessness” (1970), por dar un ejemplo, el protagonista, tan desprovisto de presencia textual como de corporalidad, y su espacio desolado parecen simbolizar la narración ruinosa.

Esta desarticulación casi completa entre los signos y sus significados se suma a los recordatorios constantes de la literatura del autor a su textualidad. Los textos de Beckett incitan a mirar el lenguaje que los compone con una nitidez, según la lectura que Paul de Man hace de Walter Benjamin, reservada al traductor:

¹⁰ Claus Zilliacus, *Beckett and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*, Åbo Akademi, Åbo, 1976, p. 30 *apud* A. Beer, *op. cit.*, p. 215.

¹¹ Beckett parece haber cumplido con la representación que hace de sus intereses en su conocida carta en alemán dirigida a Axel Kaun en 1937, el mismo año de la entrada en su diario mencionada. Cito de la traducción de Martin Esslin al inglés: “As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another in it, until what lurks behind it – be it something or nothing – begins to seep through; I cannot imagine a higher goal for a writer today. [...] Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved, like for example the sound surface, torn by enormous pauses, of Beethoven’s seventh Symphony, so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence? An answer is requested” (*Disjecta*, p. 172). En relación con este uso del lenguaje también se suele citar la siguiente descripción del narrador epónimo de *Molloy* (en francés 1951, en inglés 1955): “Oui, les mots que j’entendais, et je les entendais très bien, ayant l’oreille assez fine, je les entendais la première fois, et même encore la seconde, et souvent jusqu’à la troisième, comme des sons purs, libres de toute signification, et c’est probablement une des raisons pour lesquelles la conversation m’était indiciblement pénible. Et les mots que je prononçais moi-même et qui devaient presque toujours se rattacher à un effort de l’intelligence, souvent ils me faisaient l’effet d’un bourdonnement d’insecte” (*Molloy*, Éditions de Minuit, Paris, 2004 [1^a ed. 1951], pp. 80-81); “Yes, the words I heard, and heard distinctly, having quite a sensitive ear, were heard a first time, then a second, and often even a third, as pure sounds, free of all meaning, and this is probably one of the reasons why conversation was unspeakably painful to me. And the words I uttered myself, and which must nearly always have gone with an effort of intelligence, were often to me as the buzzing of an insect” (*Molloy*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, p. 45).

Of the differences between the situation of the translator and that of the poet, the first that comes to mind is that the poet has some relationship to meaning, to a statement that is not purely within the realm of language. That is the naiveté of the poet, that he has to say something, that he has to convey a meaning which does not necessarily relate to language.¹²

Como Carol Jacobs ya había resumido: “For Benjamin, translation does not transform a foreign language into one we may call our own, but rather renders radically foreign that language we believe to be ours”.¹³ Mediante la creación en francés, Beckett parece haber logrado una percepción del lenguaje asociada con la traducción.

La adopción del francés por el autor también se ha mirado como una manera de encontrar una voz propia, independiente de la influencia Joyce, pero quizá también dependió de su apego a él.¹⁴ Beckett afirmó su vocación y encontró un grupo de gente que la alentó durante su primera estancia larga en París. Gracias a Thomas MacGreevy, su predecesor en la École Normale Supérieure, con quien mantuvo una correspondencia constante durante los años treinta, había entablado una relación con Joyce. Su gusto por el francés quizá estuvo relacionado con la asociación que hacía entre esta lengua y sus primeros éxitos creativos. Aunque los primeros textos que publicó en *transition* están en inglés, Beckett los escribió en Francia.

Además, como observa Knowlson, durante buena parte de la guerra, el tiempo que pasó como refugiado en el pueblo Roussillon, donde se dedicó a trabajar en el campo,

¹² Paul de Man, “‘Conclusions’: Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’”, en *The Resistance to Theory*, pról. Wlad Godzich, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. 81.

¹³ Carol Jacobs, “The Monstrosity of Translation”, *MLN*, 90 (1975), p. 756.

¹⁴ Su escritura en francés incluso se ha mirado como una reacción en contra de la autoridad materna en varias ocasiones. Linda Collinge, por ejemplo, ha situado algunas diferencias en el paso de *Malone meurt* a *Malone Dies* en la categoría del escarnio propio (“L’évolution du sujet s’auto-traduisant: L’imaginaire de Beckett face à *Malone meurt*, *Happy Days* et ‘Stirrings still’ à traduire”, *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, 2000, núm. 10, pp. 190-195).

Beckett habló y leyó casi exclusivamente en francés. Esto también podría justificar su uso de este idioma, con pocas excepciones, para sus siguientes prosas y sus primeras obras de teatro una vez de regreso en París. Después del ensayo en francés de 1945 sobre los hermanos van Velde para la revista *Cahiers d'art*,¹⁵ Beckett empezó “La Fin” (1946) en inglés, pero después de una línea horizontal en la página veintinueve de su manuscrito, continuó en francés. En 1946 inició un periodo de trabajo intenso en su segunda lengua. Además de algunos poemas y artículos críticos, escribió los relatos “Premier amour” (1970), inédito hasta el inicio de la década de los setenta, “L’Expulsé” (1946) y “Le Calmante” (1955). También escribió *Mercier et Camier*, la trilogía de novelas compuesta por *Molloy*, *Malone meurt* (1951) y *L’Innommable*, los *Textes pour rien* (1955) y las obras de teatro *Eleutheria* (1995), publicada póstumamente, y *En attendant Godot*.

TRADUCCIÓN

Con excepción de *Eleutheria*, que nunca deseó dar a conocer,¹⁶ Beckett tradujo o contribuyó a las primeras traducciones de cada uno de estos textos. Empezó por ayudar a Elmar Tophoven con *Warten auf Godot* (1953) y por colaborar con Patrick Bowles en la versión de *Molloy* al inglés. Después, por su cuenta, escribió *Waiting for Godot*, *Malone Dies* (1956) y *The Unnamable*. Quizá intranquilo de que otros no pudieran cumplir con sus objetivos o quizá por el afán de controlar las precisiones o las derivaciones posibles, a partir de entonces comenzó a encargarse de la mayoría de las traducciones de sus obras al

¹⁵ Beckett, “La Peinture des van Velde ou le monde et le pantalon”, *Cahiers d'art*, 1945-46, núm. 20-21, 349-356.

¹⁶ Hay dos versiones de la obra en inglés: *Eleuthéria*, trad. Michael Brodsky, Foxrock, Nueva York, 1995 y *Eleuthéria*, trad. Barbara Wright, Faber and Faber, Londres, 1996.

inglés o al francés. A pesar de la molestia que le causaba, también continuó revisando traducciones de sus textos a otras lenguas, en especial, las de Tophoven al alemán.

La traducción no era una actividad desconocida para Beckett cuando decidió que prefería hacer las segundas versiones de sus obras casi exclusivamente solo. Desde la época en la que publicó sus primeros textos, hizo algunas traducciones del italiano al inglés comisionadas por Samuel Putnam para la revista *This Quarter*.¹⁷ También en el verano de 1930, por sugerencia de Philippe Soupault, se reunía en las tardes con Alfred Péron, a quien conocía desde sus años en Trinity College, para trabajar en una traducción al francés de un fragmento de “Work in Progress” de Joyce.¹⁸ Durante los siguientes años procuró seguir recibiendo encargos para traducir.

De regreso en Dublín, durante un lapso en el cual sentía haber perdido la facultad de escribir sus propios textos, Beckett hizo traducciones de artículos, prosas y poemas, entre éstas varias para *Negro: An Anthology* (1934) editada por Nancy Cunard. En mayo de 1932, de nuevo en Francia después de renunciar a su puesto en Trinity College, ofreció a Titus una traducción de *Le Bateau ivre* de Rimbaud, que permaneció inédita entonces, con el propósito de reunir suficiente dinero para costear un viaje a Londres y vivir ahí por un tiempo.¹⁹ También, como es bien conocido, contribuyó al número surrealista de *This Quarter* editado por André Breton en septiembre de 1932 con varias traducciones de Éluard y otros poetas surrealistas.²⁰ Antes de mudarse a París de manera definitiva y

¹⁷ *This Quarter*, 2 (1930), 630; 672; 675-683.

¹⁸ En marzo de 1931, en una ceremonia en honor a Joyce, celebrada en la librería de Adrienne Monnier, La Maison des Amis des Livres, para la cual Beckett viajó a París de último momento, Soupault descartó esta traducción de Beckett y Perón como una mera primera tentativa que él había corregido junto con Paul León, Ivan Goll y el propio Joyce (J. Knowlson, *op. cit.*, pp. 129-130). La presentación de Soupault se publicó como introducción al texto en la *Nouvelle Revue Française*, 1931, núm. 212, 633-636.

¹⁹ Esta traducción, junto con las circunstancias que permitieron recuperarla después de muchos años, se puede encontrar en Beckett, *Poems 1930-1989*, pp. 146-159; 222-224.

²⁰ Las traducciones de Éluard están reimprimadas en Beckett, *Poems 1930-1989*, pp. 120-145.

durante sus primeros años en esta ciudad, Beckett hizo comisiones similares para otras revistas que después calificó como trabajos descuidados y hechos de prisa; también rechazó otros, como la traducción de *Les 120 jours de Sodome* del Marquis de Sade, preocupado por la censura posterior que pudiera ocasionarle con su obra.

Aunque se encontraba de visita en Irlanda, Beckett regresó a París cuando estalló la guerra. Durante la ocupación alemana, formó parte de una célula de la Resistencia francesa. Antes de estar forzado a huir cuando el grupo fue descubierto, su contribución consistió no sólo en organizar y mecanografiar reportes de distintas fuentes, sino también en traducirlos. En la posguerra, forzado por sus condiciones económicas, Beckett también se dedicó a la traducción. A principios de 1948, cuando él y su mujer pasaban hambre, solicitó trabajo a la UNESCO y, asistido por algunos amigos, recibió varios encargos, entre éstos, una versión al inglés de una antología de literatura mexicana. La publicación de esta *Anthology of Mexican Poetry*, editada por Octavio Paz, se postergó hasta 1958. A pesar de haberla rechazado unos meses antes, Beckett también terminó por aceptar la oferta de traducir para *transition*, que Georges Duthuit había comprado de Eugene Jolas. Por su petición, algunas de las comisiones que hizo para esta revista, a la cual también contribuyó como corrector de estilo, no aparecieron firmadas.²¹

En los años cincuenta, cuando se dio a la tarea de hacer versiones en inglés de las obras que recién había publicado con muy buenos resultados en francés, Beckett también tenía experiencia en la traducción de sus propios textos. Desde 1938, asistido por Péron, quien

²¹ De manera preliminar, Knowlson ha calculado que, además de traducir algunos textos de Duthuit de manera independiente, Beckett hizo al menos diecisiete traducciones para *transition* (*op. cit.*, p. 334, nota 58). Esta lista no incluye “Zone” de Guillaume Apollinaire, reimpresa en Beckett, *Poems 1930-1989*, pp. 160-175.

lo había reclutado en la célula de la Resistencia francesa y quien murió una vez liberado el campo de concentración a donde fue enviado tras la traición que sufrió el grupo, había comenzado una versión en francés de *Murphy*.²² Casi desde un principio se quejó de los “wastes and wilds of self-translation”²³ y habló de esta labor como una actividad difícil, fastidiosa y que consumía mucho tiempo. En su correspondencia, por ejemplo, describió la traducción de *Comment c’est* (1961), *How it Is* (1964), como un “slow and obnoxious work”²⁴ y un pasaje de *Watt* como intraducible.²⁵ Aunque estuvo frustrado con sus resultados la mayoría de las veces, a lo largo de su vida publicó cincuenta y cinco traducciones de sus obras, sólo ocho en colaboración con otras personas.²⁶

Desde joven, Beckett no reprochó los cambios durante el proceso de traducción. Al asentar a las transformaciones que rebasan las adaptaciones o las generalizaciones con el fin de evitar referencias culturales específicas, favoreció la visión de la traducción como una faena creativa. Durante el tiempo que trabajó en Trinity College, por ejemplo, rechazó una oferta para hacer una reseña de la traducción de T. S. Eliot del *Anabase* de

²² Esta traducción, en la cual también trabajó solo al principio de la guerra, no apareció hasta casi diez años después: *Murphy*, Éditions Pierre Bordas, París, 1947. Éditions de Minuit la reimprimió en 1954. Beckett dedicó el libro a Péron.

²³ SB, carta a Alan Schneider, 30 de abril 1957, Boston College *apud* J. Knowlson, *op. cit.*, p. 377.

²⁴ SB, carta a A. J. Leventhal, 1º de febrero 1963, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin *apud* J. Knowlson, *op. cit.*, p. 449.

²⁵ SB, carta a Jérôme Lindon, 7 de febrero 1968, Éditions de Minuit *apud* J. Knowlson, *op. cit.*, p. 492, nota 46. Beckett, que estaba haciendo esta traducción al francés con Ludovic y Agnès Janvier, se refería al poema “To Nelly”. Unas semanas antes, también había escrito: “[...] up to eyes in French translation of *Watt* [...] wearisome thankless chore and I feel pernicious” (SB, carta a Nick Rawson, 14 de enero 1968, Trinity College Dublin *apud* J. Knowlson, *op. cit.*, p. 492). Beckett se refería a los problemas serios de la vista que tenía en ese entonces.

²⁶ Además de iniciar la versión en francés de *Murphy* con Alfred Péron y la obra de teatro *La dernière bande* (1959) con Pierre Leyris, colaboró, como ya anoté, con Patrick Bowles en la versión en inglés de *Molloy*, con Richard Seaver en los relatos “The End” (1954) y “The Expelled” (1962), con Robert Pinget en la obra radiofónica *Cendres* (1959) y con Ludovic y Agnès Janvier en el texto “D’un ouvrage abandonné” (1967) y en la versión en francés de *Watt*. Ludovic y Agnès Janvier han relatado esta experiencia en “Traduire avec Beckett: *Watt*”, *Revue d’esthétique*, 1986, núm. especial “Samuel Beckett”, 57-64.

Saint-John Perse, pues no estimaba el original, pero concedió que la versión le gustaba cuando se apartaba de éste.

Sus traducciones de los textos de otros autores, en ocasiones, también incluyen modificaciones notorias. Un ejemplo tardío es su adaptación de una de las *Huit maximes* de Sébastien Chamfort. El original dice:

Quand on soutient que les gens les moins sensibles sont, à tout prendre, les plus heureux, je me rappelle le proverbe indien : « Il vaud mieux être assis que debout, couché qu'assis, mort que tout cela. »²⁷

Beckett escribió:

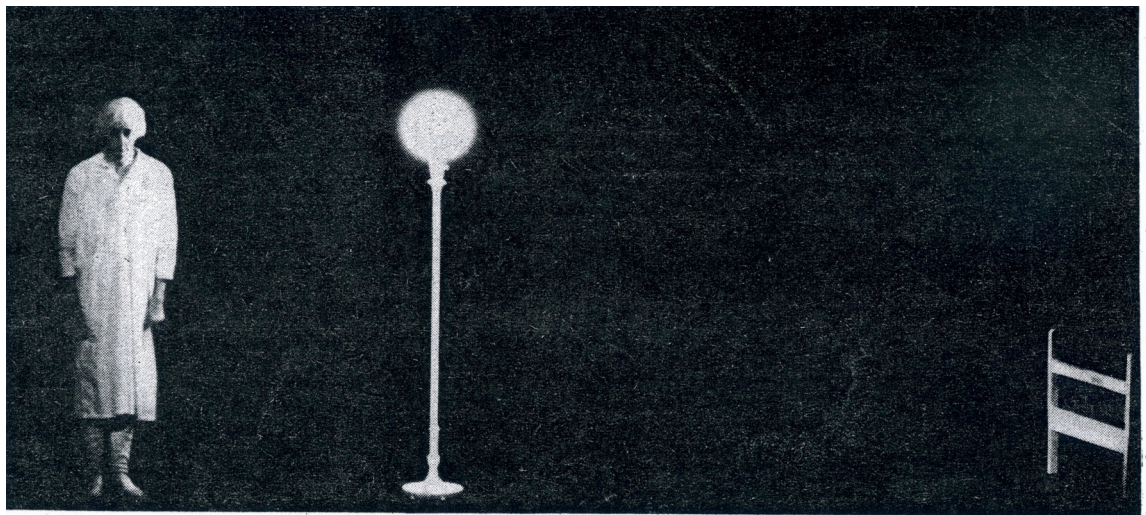
Better on your arse than on your feet,
Flat on your back than either, dead than the lot.²⁸

Cuando se dedicaba a reescribir sus propias obras, también hizo modificaciones. Como pretendo mostrar, algunas diferencias entre las dos versiones de sus obras son tan obvias como la anterior, pero otras son mucho más sutiles.

²⁷ Beckett, *Poems 1930-1989*, p. 180.

²⁸ *Ibid.*, p. 181. Apareció junto con las primeras seis máximas de Chamfort en *The Blue Guitar*, 1 (1975), 1-6. Beckett después hizo adaptaciones de otras dos máximas para incluir en *Collected Poems in English and French*, Calder Publications, Londres, 1977.

A PIECE OF MONOLOGUE Y SOLO



David Warrilow in *A Piece of Monologue*

The Soho Weekly News, 20 de diciembre 1979

En las siguientes páginas me detendré en una pieza de teatro de Beckett concretada en dos textos: *A Piece of Monologue* y *Solo*. Como la mayoría de la crítica, consideraré cada uno de estos textos como la obra, pero también sostendré que juntos forman la obra. Con un comentario general, empezaré por mostrar algunas similitudes entre *A Piece of Monologue* y *Solo* y después me detendré en algunos de sus contrastes. Con la segunda parte, trataré de indicar que las alusiones dispares de cada versión al evento dramático en proceso complica la interpretación de uno de los temas principales de la obra.

A PIECE OF MONOLOGUE Y SOLO

Como cualquier traducción, *Solo* se distancia de *A Piece of Monologue* en varios momentos, pero entre estos textos también hay contrastes más inesperados. Para poder reconocerse como tales, estas variantes, por supuesto, dependen de las semejanzas entre los dos textos. Si bien no se acomodan a algunos conceptos de traducción o adaptación, no cabe duda que ambos presentan la misma situación. Las similitudes entre *A Piece of Monologue* y *Solo*, mucho más numerosas que sus contrastes, permiten mirar estos textos como formas distintas de una obra. Con sus diferencias, la obra se extiende más allá de los límites físicos de cada uno. De esta manera, a la par, materializan la disociación que Beckett insinúa en su interior.

La obra consiste en un solo cuadro: el soliloquio de un orador sin nombre, nombrado SPEAKER en *A Piece of Monologue* y RECITANT en *Solo*. Aunque no especificó el género de este personaje, Beckett escribió el papel para David Warrilow, quien le había solicitado un monólogo sobre la muerte. Dirigido por sí mismo y Rocky Greenberg, este actor estrenó la versión en inglés medio año después de su primera publicación, en una temporada del 14 al 30 de diciembre de 1979, en uno de los foros de La MaMa E. T. C., en Nueva York. Las reseñas del estreno explican que Warrilow asumía un ritmo muy lento y tardaba alrededor de cincuenta minutos en interpretar el texto de sólo unas cinco páginas.¹

¹ Además de sus palabras, amplificadas por un micrófono invisible, en el fondo se escuchaba el sonido de un reloj: “They [David Warrilow and Rocky Greenberg] added the soft sound of an invisible clock, ticking loudest at the beginning and end of the monologue, which gave one a sense of duration rather than of actual clock time. Warrilow also added a hidden microphone, which enabled us to hear the Speaker through a medium that creates an aura of effortless intimacy, bringing us closer to the Speaker’s words while simultaneously reminding us of our theatrical distance from them” (Eileen Fischer, Reseña del estreno de *A Piece of Monologue*, *Theatre Journal*, 32 (1980), p. 534). Véase también Mel Gussow, “Stage:

Las únicas didascalias de la pieza, que aparecen al inicio de ambos textos, explican las características escénicas. Solicitan que la iluminación general sea tenue y difusa y sitúan al personaje de pie y fuera de centro, en la parte baja del escenario, a mano izquierda del público. Los textos no indican ningún movimiento físico de esta figura, que parece estar en una habitación casi oscura. Tiene el cabello cano (desordenado, dice la versión en francés) y está vestido de blanco, en camisón y calcetas (el camisón es largo y las calcetas son gruesas, dice la versión en francés). A su izquierda, a dos metros de distancia, hay una lámpara de su altura con una pantalla esférica blanca, del tamaño de un cráneo, también iluminada tenuemente (un “skull-sized white globe, faintly lit”,² un “globe blanc, grandeur crâne, faiblement éclairé”).³ En la versión en francés, Beckett especificó que funciona a base de petróleo, a lo que regresaré más adelante. Al otro lado del escenario, se asoma el extremo blanco de una cama provisional.

Expuesto ante la mirada del público, el orador manifiesta su subjetividad al expresarse, pero atenúa este acto al referirse a otro. Así como permanece en una esquina, “well off centre” (p. 453), “décentré” (p. 29), aunque parece hablar de sí mismo, no señala como suya la historia que relata, sino utiliza la tercera persona singular durante todo su monólogo. De este modo, la obra tiene dos protagonistas anónimos: el orador, inmóvil en escena, y el personaje principal de su discurso. En otras palabras, la obra entraña una tensión genérica desconcertante. Es una pieza dramática, pero consiste en una narración fragmentaria.

Beckett’s ‘Piece of Monologue’, *The New York Times*, 19 de diciembre 1979, The Living Section, 32; Brendan Gill, “The Theatre: Learning to Hate Tiny Tim”, Reseña del estreno de *A Piece of Monologue*, *The New Yorker*, 7 de enero 1980, 57 y James Leverett, “Still Life”, Reseña del estreno de *A Piece of Monologue*, *The Soho Weekly News*, 20 de diciembre 1979, 63-64.

² Beckett, *A Piece of Monologue*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 3, p. 453. En adelante, cito entre paréntesis a partir de esta edición.

³ Beckett, *Solo*, en *Catastrophe et autres dramatiques*, p. 27. En adelante, cito entre paréntesis a partir de esta edición.

La tercera persona resulta anómala, sobre todo porque el soliloquio del orador parece un flujo de conciencia acerca de su propia vida. En el presente de la narración, además, el protagonista del orador lleva a cabo la misma acción que el orador. En suma, la obra consiste en un monólogo donde se describe a un hombre que, después de una serie de pasos previos, pronuncia un monólogo.

A pesar de que cuenta con un inicio y con un final más definidos, la mayor parte de la obra parece consistir en el desplazamiento de una mente obsesiva entre cuatro eventos. Los textos aluden al sentido musical del título en francés especialmente en la última cuarta parte, cuando el orador transita de una a otra de estas descripciones con más frecuencia y es factible que las palabras pierdan parte de su capacidad representativa para el público. De este modo, el espectador comparte la experiencia que el orador relata: “Stands staring beyond half hearing what he’s saying. He? The words falling from his mouth. Making do with his mouth” (p. 456); “Sourd à la moitié des mots qu’il dit. Des mots lui tombant de la bouche. Tant bien que mal” (pp. 34-35).

Los cuatro eventos que componen el relato fragmentado del orador consisten en: el nacimiento del protagonista al anochecer; una persona anónima que enciende una lámpara de petróleo la noche del nacimiento; un entierro no especificado en la lluvia visto desde lo alto y, la más recurrente, el presente, el ritual del protagonista. Como si fueran escenas cinematográficas, dos de estos eventos, la persona anónima que enciende la lámpara y el entierro en la lluvia, siempre concluyen con la mención de un fundido (*fade* en la versión en inglés y *fondue* en la versión en francés). En el texto en inglés, el orador también indica el inicio de la primera de estas descripciones, la persona que enciende la lámpara, con el mismo recurso en su primera aparición (“Then slow fade up of a faint

form”, p. 455, en contraste con “Enfin lentement une forme fantôme”, p. 33). El orador del texto en inglés, además, hace uso del mismo recurso en una de las reiteraciones del ritual del personaje (“Fade up in outer dark of window”, p. 547, un enunciado ausente por completo del texto en francés).

El orador regresa una y otra vez al ritual y, en ocasiones, añade detalles. Cada tarde, al anochecer, su personaje se levanta de la cama y camina a tientas a la ventana (la ventana está orientada hacia el Este, dice la versión en inglés). Se queda completamente inmóvil frente a ésta, mirando al vacío: “Dwells thus as if unable to move again. Or no will left to move again. Not enough will left to move again” (p. 455); “Reste là comme ne pouvant plus bouger. Ne voulant plus bouger. Ne pouvant plus vouloir bouger” (p. 33). Después, a oscuras, el personaje busca la lámpara de petróleo de pie en la habitación y lleva a cabo una serie de pasos controlados para encenderla, parecidos a los que la figura anónima siguió en la otra escena con una lámpara de petróleo. Con la mano derecha enciende tres cerillos: uno se consume mientras levanta la pantalla esférica blanca, otro se consume mientras levanta la chimenea y finalmente enciende la mecha con el tercero. Coloca la chimenea y la pantalla de nuevo y baja la intensidad de la luz. Después, se aleja al borde de la luz proyectada por la lámpara y se voltea de frente a una pared desnuda. Por último, empieza a hablar.

La obra cumple con el deseo de Warrilow, pues trata sobre la muerte. El monólogo presenta la muerte como inherente al nacimiento y a la vida. Así como el orador en escena oscila entre la condición de sujeto y objeto, pues habla, pero, con un discurso en tercera persona, nunca articula una identidad plenamente, la vida y la muerte están reunidas desde los primeros enunciados de su soliloquio. El último paso del ritual

que describe, como ya dije, consiste en mirar una pared. Si el espacio ocupado por el orador se identifica con el de su protagonista, este muro corresponde con la cuarta pared teatral, desde donde se enfrenta al público silencioso en la oscuridad.

Antes, describe el orador, con sus enunciados incompletos, este muro frente al personaje estaba cubierto con fotografías de diferentes formas y dimensiones, sujetadas con tachuelas. Con los años, el personaje las arrancó, las despedazó y las tiró al suelo:

Down one after another. Gone. Torn to shreds and scattered. Strewn all over the floor. Not at one sweep. No sudden fit of...no word. Ripped from the wall and torn to shreds one by one. Over the years. Years of nights (p. 454).

Décrochées l'une après l'autre. En allées. Déchirées menu et jetées. Eparpillées aux quatre coins. Une à une. Arrachées au mur une à une et déchirées menu. Tout au long des années. Années de nuits (p. 31).

Había una fotografía del padre del protagonista, una de su madre, una de los dos juntos sonriendo el día de su boda, una de los tres y otra de él solo. Donde estaban las fotografías ahora sólo quedan sombras y algunas tachuelas, unas todavía sostienen pequeñas trizas de papel. Más adelante, el orador describe a las personas que el protagonista ha perdido con los mismos participios pasados que a las imágenes rotas: *gone* y *allées*. En este pasaje posterior, hacia el final del monólogo, el orador destaca el vínculo entre la muerte y la ausencia. En el texto en inglés, la figura en escena se detiene en la expresión *the dead and gone*, en el texto en francés, *les morts et en allés*:

Stands there staring beyond at that black veil lips quivering to half-heard words. Treating of other matters. Trying to treat of other matters. Till half hears there are no other matters. Never were other matters. Never two

matters. Never but the one matter. The dead and gone. The dying and the going. From the word go. The word begone (p. 458).

Là donc à fixer le vide noir. Aux lèvres tremblantes des mots à peine perçus. Traitant d'autres questions. Essayant de traiter d'autres questions. Jusqu'à comme quoi à peine il n'est pas d'autres questions. Ne fut jamais d'autres questions. Jamais qu'une seule question. Les morts et en allés. La vie qu'ils y mirent. Dès le mot va. Le mot va-t'en (pp. 36-37).

La muerte no se limita a otros personajes en la obra, sino incluye al protagonista del monólogo desde el nacimiento, una escena que coincide con el inicio del parlamento:

Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him. Ghastly grinning ever since. Up at the lid to come. In cradle and crib. At suck first fiasco. With the first totters. From mammy to nanny and back. All the way. Bandied back and forth. So ghastly grinning on. From funeral to funeral. To now. This night. Two and a half billion seconds. Again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of...he all but said of loved ones. Thirty thousand nights. Hard to believe so few. Born dead of night. Sun long sunk behind the larches. New needles turning green. In the room dark gaining. Till faint light from standard lamp. Wick turned low. And now. This night (pp. 453-454).

Sa naissance fut sa perte. Rictus de macchabée depuis. Au moïse et au berceau. Au sein premier fiasco. Lors des premiers faux pas. De maman à nounou et retour. Ces voyages. Charybde Scylla déjà. Ainsi de suite. Rictus à jamais. De funérailles en funérailles. Jusqu'à maintenant. Cette nuit. Deux billions et demi de secondes. Peine à croire si peu. Funérailles de – il allait dire d'êtres chers. Trente mille nuits. Peine à croire si peu. Né au plus noir de la nuit. Soleil depuis longtemps couché derrière les mélèzes. Leurs jeunes aiguilles verdissantes. Dans la chambre le noir qui gagne. Jusqu'à la lueur du lampadaire. Mèche baissée. Et maintenant. Cette nuit (p. 30).

Como en las últimas líneas de Pozzo, retomadas por Vladimir antes de recibir otro anuncio sobre la ausencia de Godot, "A cheval sur une tombe et une naissance difficile.

Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers”;⁴ “Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave digger puts on the forceps”;⁵ en *A Piece of Monologue* y *Solo* la muerte siempre está presente en la vida. El orador también coincide con el protagonista de “First Love” (1973), quien está complacido con el siguiente epitafio que ha imaginado para sí:

Hereunder lies the above who up below
So hourly died that he survived till now.⁶

En “Premier amour” (1970), la primera versión del relato, la confusión entre vida y muerte es gramatical:

Ci-gît qui y échappa tant
Qu’il n’en échappe que maintenant⁷

Esta versión es un acertijo en el cual la vida puede ocupar el lugar de la muerte y viceversa. La relación lógica entre ambas líneas fuerza una conexión entre los dos referentes que, por ser indeterminados, también son intercambiables.

De acuerdo con un tópico común, el orador de *A Piece of Monologue* y *Solo* insinúa que el nacimiento es el comienzo de la muerte. Con la noción de vivir muriendo, los primeros enunciados del soliloquio, “Birth was the death of him” y “Sa naissance fut sa perte”, implican que la vida nunca es una condición plena. A la vez, estas declaraciones son una manera hiperbólica de comunicar que el nacimiento es la ruina del

⁴ Beckett, *En attendant Godot*, p. 118.

⁵ Beckett, *Waiting for Godot*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 3, p. 83.

⁶ Beckett, “First Love”, en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 230.

⁷ Beckett, *Premier amour*, Éditions de Minuit, París, 1970, p. 10.

personaje, lo cual concede cierto humor al principio de la obra.⁸ Estas dos lecturas convergen en la idea de que el nacimiento es un acontecimiento del cual el sujeto no se puede recuperar jamás. A diferencia de otros personajes de Beckett, el orador no niega el paso del tiempo, pero, de manera contradictoria, en su minuciosidad extrema, las cifras que usa son ineficaces.⁹ La muerte no parece llegar lo suficientemente rápido para el protagonista del orador. De este modo, recuerda a otros personajes de Beckett, como al narrador de “From an Abandoned Work” (1956), cuando dice “No, I regret nothing, all I

⁸ Con este sentido, C. J. Ackerley y S. E. Gontarski han notado que el primer borrador conocido de *A Piece of Monologue*, donde el orador hablaba en primera persona, era una variación de “What finished me was the birth” de “First Love” (*The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader’s Guide to his Works, Life, and Thought*, Grove Press, Nueva York, 2004, p. 437). En la versión en francés de este relato se refieren a este enunciado: “Ce qui m’acheva, ce fut la naissance” (*Premier amour*, p. 54). Aunque Beckett, en efecto, pudo haber aprovechado la ambigüedad de este enunciado, Ackerley y Gontarski olvidaron precisar que el narrador no se refiere a su propio nacimiento, sino al del bebé de la prostituta con quien vive y que quizá es su hijo.

⁹ Únicamente después de llevar a cabo las operaciones aritméticas necesarias, el espectador podría saber que las cantidades que menciona el orador suman alrededor de ochenta años. Dos mil millones y medio de segundos son poco más de setenta y nueve años y treinta mil noches son poco más de ochenta y dos años. Aunque Beckett tradujo “Two and a half billion seconds” como “Deux billions et demi de secondes”, el término *milliards* hubiera sido menos confuso. La voz de la segunda novela de la trilogía, *Malone meurt*, en inglés, *Malone Dies*, también declara que su vida suma treinta mil noches: “Je me rappelle bien ces derniers jours, ils m’ont laissé plus de souvenirs que les quelque trente mille précédents” (*Malone meurt*, Éditions de Minuit, París, 2004 [1ª ed., 1951], p. 15); “I remember them well these last few days, they have left me more memories than the thirty thousand odd that went before” (*Malone Dies*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, p. 178). Un poco más adelante dice desconocer su edad. La voz de la prosa *Company* (1979), en francés, *Compagnie* (1980), explica esta clase de cálculos como una forma de consuelo. Al inicio del siguiente pasaje se refiere al volumen de la casa de campo donde el protagonista de sus descripciones espera la llegada de una mujer: “She is late. You close your eyes and try to calculate the volume. Simple sums you find a help in times of trouble. A haven. You arrive in the end at seven cubic yards approximately. Even still in the timeless dark you find figures a comfort. You assume a certain heart rate and reckon how many thumps a day. A week. A month. A year. And assuming a certain lifetime a lifetime. Till the last thump. But for the moment with hardly more than seventy American billion behind you you sit in the little summerhouse working out the volume. Seven cubic yards approximately. This strikes you for some reason as improbable and you set about your sun anew. But you have not made much headway when her light step is heard” (*Company*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 440-441); “Elle tarde. Tu fermes les yeux et entreprends de calculer le volume. Vers les simples opérations d’arithmétique tu te tournes volontiers dans les moments difficiles. Comme vers un havre. Tu arrives finalement à sept mètres cubes environ. Encore maintenant dans le noir hors du temps les chiffres te réconfortent. Tu supposes un certain rythme cardiaque et calcules combien de palpitations par jour. Par semaine. Par mois. Par an. Et en supposant un certain temps de vie par vie. Mais pour le moment n’en ayant à ton passif que la bagatelle de sept cents millions te revoilà assis dans le petit pavillon en train d’en calculer le volume. Sept mètres cubes environ. Pour des raisons mystérieuses ce chiffre te paraît improbable et tu reprends ton calcul de zéro. Mais le voilà à peine reparti que son pas léger se fait entendre” (*Compagnie*, Éditions de Minuit, París, 2010 [1ª ed., 1980], pp. 54-55).

regret is having been born, dying is such a long tiresome business I always found".¹⁰ En "D'un ouvrage abandonné" (1967), la traducción de Ludovic y Agnès Janvier en colaboración con el autor, esta observación se dilata un poco más: "Non, je ne regrette rien, tout ce que je regrette c'est d'avoir vu le jour, c'est si long, mourir, je l'ai toujours dit, si lassant, à la longue".¹¹

Además de establecer la oposición central de la obra, los primeros enunciados de *A Piece of Monologue* y *Solo* ostentan la disimilitud entre estos textos. Aunque tienen suficientes elementos en común como para poder resumirse con las mismas palabras, como lo he hecho hasta este momento, sus contrastes saltan a la vista. Uno de los primeros instintos ante esta variación parece ser buscar los cambios de tono entre las dos versiones de la obra.¹² La mueca tétrica del recién nacido destaca la confusión entre vida y muerte del primer enunciado. Si bien en *A Piece of Monologue* el orador califica la sonrisa del bebé como horrible y lívida ("Ghastly grinning ever since" y "So ghastly grinning on") cuando en *Solo* la describe directamente como la contracción de un cadáver ("Rictus de macchabée depuis" y "Rictus à jamais"), un poco más adelante reitera la

¹⁰ Beckett, "From an Abandoned Work", en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 344.

¹¹ Beckett, "D'un ouvrage abandonné", en *Têtes-mortes*, Éditions de Minuit, París, 1967, p. 17.

¹² Entre otras cosas, en el primer estudio publicado sobre el trabajo de Beckett como traductor de sí mismo, Ruby Cohn argumentó que hay más coloquialismos y una mayor obscenidad en la segunda versión de *Murphy*, en francés, comparada con su versión homónima en inglés. También percibió características similares en *En attendant Godot* y la describió como menos sombría que la posterior *Waiting for Godot* y notó un aumento de desolación en el paso de *Fin de partie* (1957) a *Endgame* (1958), así como en el paso de las novelas de la trilogía el inglés ("Samuel Beckett Self-Translator", *PMLA*, 76 (1961), 613-621). Otros autores después corroboraron y refutaron este análisis con ejemplos pertinentes. Antes de estudiar las compensaciones que Beckett hizo como traductor, Harry Cockerham, por ejemplo, advierte en relación con *En attendant Godot* y *Waiting for Godot*: "It is a much less straightforward matter to establish that the same balance exists, between the French and English versions, in regard to their comic quality, although this could be deduced from the fact that Beckett is pronounced funnier in each of the two languages by roughly equal numbers of commentators" (*op. cit.*, p. 146). Cockerham ha rebatido las conclusiones de Cohn, pero le concede la razón en una de sus observaciones: "Systematic comparisons between the French and the English versions of the plays thus casts doubt on the notion that Beckett is more poetic, or comic, or crude, or economical, or less enigmatic in the one language than in the other. [...] But there remains one such feature which, with apparent perverseness, he seems intent on preserving for the French versions: their colloquial quality" (*ibid.*, pp. 151-152).

presencia de la muerte en el monólogo en inglés. Cuando dice que el niño dirige este gesto hacia una tapa que estará arriba de él en el futuro, el orador del texto en inglés destaca la comparación de su cuna con un ataúd (“Up at the lid to come”). Además, a diferencia del enunciado “De funérailles en funérailles” en *Solo*, el enunciado “From funeral to funeral” aparece dos veces en las primeras líneas de *A Piece of Monologue*. En la versión en inglés, por último, la noción de agonizar desde el nacimiento se recalca con el modismo que describe el momento del parto: “Born dead of night”.

Quizá con excepción de las descripciones de la persona anónima que enciende una lámpara de petróleo, el orador no contrarresta de ningún modo la desolación de una vida llena de muertes. El monólogo presenta la existencia como un trayecto estrecho y monótono, únicamente poblado por desilusiones y pérdidas. Es tal la amargura de este discurso que incluso se puede leer cierta comicidad en algunos momentos. La decepción absoluta del personaje al ser amamantado por primera vez (“At suck first fiasco”; “Au sein premier fiasco”), por ejemplo, resulta exagerada. *Solo* contiene otra descripción semejante. Mientras en la versión en inglés la mamá y la nana parecen indiferentes hacia el niño (“From mammy to nanny and back. All the way. Bandied back and forth”), en la versión en francés, el orador destaca la hostilidad de estas mujeres, ridiculizándolas, cuando describe el paso entre ellas como aquel entre Escila y Caribdis (“De maman a nounou et retour. Ces voyages. Charybde Scylla déjà. Ainsi de suite”).¹³

¹³ Si como he sugerido, en el inicio de *A Piece of Monologue* la presencia de la muerte es más notoria, lo cual recalca su pesimismo, y, en contraste, en el inicio de *Solo* hay mayor comicidad, los primeros enunciados confirman el patrón propuesto por Cohn. Pero quizá ella misma proporcionaría argumentos en contra de la tendencia que observó en textos más tempranos del autor. En un comentario en el cual no se refiere a la versión de la obra en francés, esta investigadora ha notado la comicidad de la versión en inglés: “The beginning still sports shreds of the comic; even the repeated “Birth was the death of him” recalls an Irish cliché of casual conversation: “[So-and-so] will be the death of me.” Humor-tinged, too, are “ghastly grinning,” “suck first fiasco,” “mammy...nanny...bandied,” all with their sound play (*A Beckett Canon*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001, p. 356).

Con todo, más que el inventario de lo tétrico y lo cómico en cada texto, llama la atención que *Solo* carezca de los enunciados de *A Piece of Monologue* donde el orador se ordena a repetir las últimas palabras que pronunció (“Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him” y “Two and a half billion seconds. Again. Two and a half billion seconds”). Por la referencia que hace a la insuficiencia del lenguaje, la primera de estas indicaciones alude al monólogo en transcurso. Estas instrucciones incluso dan la impresión de que el orador recita un parlamento memorizado y exponen al actor que lo enuncia como tal. En otras palabras, es factible que las referencias directas al discurso brinden atención al actor, pues su tarea consiste en representar aquello que es: el intérprete de un monólogo.¹⁴

CONTRASTES ENTRE *A PIECE OF MONOLOGUE* Y *SOLO*

En las siguientes páginas presentaré dos diferencias entre *A Piece of Monologue* y *Solo* y sugeriré que entorpecen la interpretación de una de las características principales de la obra. Intentaré mostrar que, aunadas a las repeticiones al inicio, ausentes de *Solo*, otros rasgos de *A Piece of Monologue* apuntan al evento dramático en transcurso. Por último, propondré que los textos se complementan mediante uno de sus contrastes. Con esto pretendo sugerir que las contradicciones entre los dos textos son coherentes con la naturaleza elusiva de cada uno.

¹⁴ De hecho, en el primer borrador conocido de *A Piece of Monologue* con didascalias (Beckett International Foundation, University of Reading, ms. 2069), Beckett no nombró al personaje SPEAKER, sino ACTOR. Véase C. Krance, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo: A Bilingual Variorum Edition*, Garland, Nueva York, 1993 (*Garland Reference Library of the Humanities*, 1400), pp. xviii; 162-177. Krance indica que la denominación del personaje como SPEAKER ocurre en el momento de la publicación, pero, en realidad, ya está presente en un borrador mecanografiado del cual hablaré más adelante (Washington University in St. Louis, Missouri, mss. 008, caja 3, folder 58).

La dificultad más grande que *A Piece of Monologue* y *Solo* plantean al intérprete es la relación entre el orador y el protagonista de su discurso. Por un lado, hay suficiente evidencia para argumentar a favor de una lectura de la obra como un catálogo congruente de síntomas de despersonalización. El aspecto físico del orador y la escenografía invitan a identificarlo con la figura de la cual habla en tercera persona. A esta confusión contribuye que el orador no distingue entre el momento de su enunciación y el presente de su personaje. Las cifras que proporciona parecen la suma de su propia vida, pues los elementos deícticos del monólogo que pronuncia apuntan a su entorno: “To now. This night. Two and a half billion seconds” (p. 453); “Jusqu’à maintenant. Cette nuit. Deux billions et demi de secondes” (p. 30).

Por otro lado, la aparente incongruencia gramatical del orador brinda atención al proceso de construcción de una identidad mediante el lenguaje. La tercera persona apunta a las distorsiones involucradas en la representación propia, forzosa en la escena sobre el nacimiento y los primeros meses de vida, pero ésta no es su única implicación. En vez de suponer que los textos tratan sobre la transformación de la realidad en una ficción, se puede argumentar que tratan sobre la percepción de la ficción como si fuera una realidad. Desde sus títulos y el nombre que dan al personaje en escena, *A Piece of Monologue* y *Solo* no presumen verosimilitud. En su breve resumen únicamente basado en la versión de la obra en inglés, C. J. Ackerley y S. E. Gontarski comentan: “[...] The narrator is not necessarily the figure in the narrative. To confuse the stage image, the present theatrical moment, with the narrative or fragments of memory is to miss the point”.¹⁵

En el contexto de la literatura de Beckett, no resulta novedoso proponer que el orador no puede referirse a sí mismo dada su condición ficcional. En relación con una

¹⁵ C. J. Ackerley y S. E. Gontarski, *op. cit.*, p. 437.

descripción que Martin Esslin hizo de las obras de Beckett como “important contributions to existential philosophical thought” para la *Encyclopaedia Britannica*, P. J. Murphy, por ejemplo, escribe:

There simply can be no *direct* equation between Beckett’s literary worlds and existential reality, when the question of their reference to our world is the very problematic to be explored. Esslin’s statements epitomize a common tendency to circumvent the full implications of the problem by, at key critical junctures, identifying Beckett’s characters as somehow real or human, when it is the rigorous investigation of their very status as bestowed by language that is at the heart of the Beckettian enterprise. For the writer expression necessarily precedes existence.¹⁶

Muchas de las figuras y de las voces concebidas por Beckett, por ejemplo, se refieren a la elaboración de narrativas como una manera de mitigar la soledad, pero, en estos pasajes, finalmente apuntan a la figura del autor.

Cualquiera de las dos vertientes interpretativas sobre el uso de la tercera persona por el orador podrían tener como punto de partida el comentario que Beckett había hecho sobre la máxima *esse est percipi* de George Berkeley mediante el guión de *Film* (en inglés 1967, en francés 1970). El cortometraje trata sobre un hombre que intenta evadir la angustia de ser percibido. La figura logra suprimir toda percepción externa, pero lo derrota la percepción propia, representada por la cámara. De tal modo, la mirada del espectador, identificada con la del lente, encarna una faceta del protagonista.

A partir de esta película, la incongruencia gramatical, de manera contradictoria, podría explicarse como una manera de afirmar la identidad. Desde esta perspectiva, la tercera persona del orador pone de manifiesto una condición de la conciencia. Esto es, el hecho de que la percepción propia sólo se logra cuando el sujeto se concibe a sí como un

¹⁶ P. J. Murphy, *op. cit.*, p. 222.

objeto. Ser es ser otro, pues el sujeto no puede contemplarse más que como contempla su exterior. En contraste, desde otra perspectiva, el guión de *Film* recuerda que la existencia del orador depende de la percepción del público. A menos de que se haga una salvedad, esta manera de entender la obra, como otras semejantes, presupone aquello que rechaza. Si la tercera persona se entiende como expresión de una existencia condicionada por la contemplación del público, se atribuye conciencia al orador ficcional.¹⁷

¹⁷ Muchos textos de Beckett pueden interpretarse a partir del aforismo de Berkeley. *Murphy*, por ejemplo, parece aludir a éste. El protagonista de la novela quizá se suicida o quizá muere accidentalmente después de darse cuenta que su paciente favorito en el hospital psiquiátrico donde trabaja no lo reconoce verdaderamente como un individuo: “Kneeling at the bedside, the hair starting in thick black ridges between his fingers, his lips, nose and forehead almost touching Mr. Endon’s, seeing himself stigmatised in those eyes that did not see him, Murphy heard words demanding so strongly to be spoken that he spoke them, right into Mr. Endon’s face, Murphy who did not speak at all in the ordinary way unless spoken to, and not always even then. ‘the last at last seen of him/ himself unseen by him/ and of himself’ A rest. ‘The last Mr. Murphy saw of Mr. Endon was Mr. Murphy unseen by Mr. Endon. This was also the last Murphy saw of Murphy.’ A rest. ‘The relation between Mr. Murphy and Mr. Endon could not have been better summed up than by the former’s sorrow at seeing himself in the latter’s immunity from seeing anything but himself.’ A long rest. ‘Mr. Murphy is a speck in Mr. Endon’s unseen’” (*Murphy*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 1, pp. 149-50). En la versión en francés: “À genoux à côté du lit, les cheveux de Monsieur Endon jaillissant d’entre ses doigts, en billions drus et noirs, les lèvres, nez et front touchant presque les siens, Murphy entendit au loin des mots exigeant si instamment d’être prononcés qu’il les prononça, en plein dans le visage de Monsieur Endon, Murphy qui ne parlait pour ainsi dire jamais, à moins d’être interrogé, et même alors pas toujours : « La fin enfin vue de lui,/ lui-même pas vu par lui,/ et de lui-même. » Demi-soupir. La dernière vue que Monsieur Murphy obtint de Monsieur Endon fut Monsieur Murphy inaperçu par Monsieur Endon. Ce fut également la dernière vue que Murphy obtint de Murphy. Demi-soupir. Rien ne saurait mieux résumer la relation entre Monsieur Murphy et Monsieur Endon que la tristesse de celui-là en se voyant dans la dispense dont jouissait celui-ci de voir autre chose que lui-même. Pause. Monsieur Murphy est un atome dans l’inconnu de Monsieur Endon (*Murphy*, Éditions de Minuit, Paris, 2009 [1^a ed., Éditions Pierre Bordas, Paris, 1947], p. 210). Además de ser un buen ejemplo de la actitud de Murphy ante la vida, el episodio representa una postura de rechazo al pensamiento racional, como los ejemplos citados al inicio de este trabajo. Murphy recién acaba de rendirse en su último juego de ajedrez con este esquizofrénico vestido de manera extravagante— con ropa para dormir de seda negra, una bata escarlata de biso bordada con hilo negro, zapatos de punta retorcida color morado intenso y varios anillos en los dedos. Esta partida de ajedrez, reproducida en notación descriptiva en inglés y en notación algebraica en francés, es una fuente de frustración para cualquier lector con un conocimiento mínimo de ajedrez. La sexta jugada de Murphy (Th1), sobre todo, es enervante en vista de las posibilidades de ataque brindada por la anterior y descartada en las notas como “apparently nothing better, bad as this is” (*Murphy*, p. 146); “Mauvais, mais apparemment rien de mieux” (*Murphy*, p. 205). A modo de resumen se puede decir que, para la novena jugada, los personajes están en la posición inicial (Pe4, Murphy lleva blancas).¹⁸ Anna McMullan también ha observado que la escena de la figura anónima con la lámpara simboliza el nacimiento: “Just as in the first evocation of the scene outside the window at birth, the actual birth was displaced on to the image of the budding leaves, in the later sequence where there is no mention of leaves, it is displaced on to the ritual of lighting the lamp, which now becomes a symbol of birth/creation: ‘There in the end slowly a faint hand. Holding aloft a lighted spill. In the light of spill faintly the hand and milk white globe’. The use of the word ‘spill’ suggests that the lamp is being lit by other hands (the father’s?) on the evening of the protagonist’s birth. In this repetition of the ritual, only the hands are seen. Because of the lack of specificity, the scene is

El problema ocasionado por el uso de la tercera persona se complica con un instante que varios críticos han pasado por alto. Esto es, el momento hacia el final del monólogo cuando el orador se refiere a la situación presente del protagonista, el último paso del ritual, explícitamente en términos escénicos. El cuadro que describe es idéntico o, como precisaré en un momento, casi idéntico, al presenciado por el público:

Stands there staring beyond. Into dark whole again. No. No such thing as whole. Head almost touching wall. White hair catching light. White gown. White socks. White foot of pallet edge of frame stage left. Once white. Least... give and head rests on wall. But no. Stock still head haught staring beyond. Nothing stirring. Faintly stirring (pp. 457-458).

Noir à nouveau entier. Tête touchant presque au mur. Cheveux blancs accrochant la lumière. Chemise et chaussettes blanches. Blanches jadis. Extrémité blanche du grabat au bord du cadre. Blanche jadis. La moindre... défaillance et le front s'appuie au mur. Mais non. Immobile tête haute il fixe l'au delà. Rien qui bouge. Bouge à peine (p. 36).

Este tramo del monólogo, donde la verosimilitud del relato adquiere una cualidad inverosímil, a la vez da motivos para interpretaciones contradictorias. Por una parte, en este lapso, en donde describe la habitación del personaje no sólo como si fuera un espacio real, sino también como un escenario, el orador crea una paridad auténtica entre la situación que protagoniza y la situación que narra. Por otra, al establecer esta paridad, el orador brinda atención a su propia condición ficcional y a su incapacidad de poseer una identidad.

Como pretendo indicar con lo anterior, las alusiones de *A Piece of Monologue* y *Solo* a la representación teatral ponen en evidencia la fragilidad de las interpretaciones

associated not only with birth, but with the original Genesis, as the mysterious hand lights the globe and subsequently withdraws, abandoning its creation: 'Pale globe alone in gloom'" (*Theatre on Trial: Samuel Beckett's Later Drama*, Routledge, Nueva York, 1993, p. 68).

sobre la relación entre el protagonista escénico y el protagonista narrativo. Por esta razón, algunos contrastes entre el texto en inglés y el texto en francés exacerban la resistencia de la obra a la interpretación.

Alumbramiento

La luz y la oscuridad son dos símbolos centrales en *A Piece of Monologue y Solo*. Los textos comunican una serie de contradicciones mediante esta oposición. La iluminación tenue y difusa sobre el escenario expresa la existencia y la identidad vacilante del orador espectral. La vida y la muerte, representadas por la luz y la oscuridad, implican la dicotomía entre sujeto y objeto y también suponen presencia o ausencia. A este conjunto de tensiones se suma una más, aquella entre la versión en inglés y la versión en francés de la obra, que desestabiliza el contenido.

Además de tener una a su lado, a dos metros de distancia, tres de las cuatro escenas narradas por el orador inmóvil de *A Piece of Monologue y Solo* involucran una lámpara. En la escena del nacimiento, la recámara donde nace el protagonista de su monólogo está oscura, hasta que alguien enciende una lámpara de petróleo, que hace brillar una cama de latón. En otra escena, como ya dije, el orador relata cuidadosamente cómo se encendió dicha lámpara “that first night” (p. 456), “cette première nuit” (p. 34).

El orador describe unas manos anónimas iluminadas por el fuego mientras hacen cada uno de los movimientos necesarios para encender la lámpara de petróleo esta primera noche de vida. Vale la pena recapitular estos pasos: primero surge lentamente de la oscuridad una mano apenas visible con un papel en llamas. Por un momento, el fuego

ilumina tenuemente esta mano y la pantalla esférica de la lámpara. Luego surge una segunda mano, también a la luz del fuego. La segunda mano levanta la pantalla, desaparece y regresa vacía para quitar la chimenea. Tras encender la mecha y colocar la chimenea de nuevo, desaparece la mano que sostiene el papel en llamas, seguida de la segunda. La chimenea se queda sola unos instantes. Finalmente, aparece una de las manos con la pantalla y la coloca en su lugar (en la versión en inglés, también disminuye la intensidad de la luz antes de desaparecer). La pantalla permanece sola en la penumbra. La escena narrada por el orador concluye con el brillo de la cama de latón en la luz tenue de la lámpara: “Pale globe alone in gloom. Glimmer of brass bedrail. Fade” (p. 456); “Pâle globe seul dans la pénombre. Leur cuivrée d’un barreau de lit. Fondu” (p. 34).

Esta descripción minuciosa ofrece una explicación sobre el ritual del protagonista, la tercera escena del monólogo que incluye una lámpara de petróleo. En tanto que el personaje parece evocar estas acciones pasadas, su rutina, reiterada una y otra vez por el orador, resulta más que una manera arbitraria de sobrellevar la vida. El hábito, en cambio, parece servir un fin específico: recrear el nacimiento.¹⁸

Como el ritual de su protagonista, el modo en el cual el orador lo relata es obsesivo. Ya que consiste en una serie de acciones premeditadas, la rutina del personaje es como una pieza dramática breve, una similitud destacada por su descripción en

¹⁸Anna McMullan también ha observado que la escena de la figura anónima con la lámpara simboliza el nacimiento: “Just as in the first evocation of the scene outside the window at birth, the actual birth was displaced on to the image of the budding leaves, in the later sequence where there is no mention of leaves, it is displaced on to the ritual of lighting the lamp, which now becomes a symbol of birth/creation: ‘There in the end slowly a faint hand. Holding aloft a lighted spill. In the light of spill faintly the hand and milk white globe’. The use of the word ‘spill’ suggests that the lamp is being lit by other hands (the father’s?) on the evening of the protagonist’s birth. In this repetition of the ritual, only the hands are seen. Because of the lack of specificity, the scene is associated not only with birth, but with the original Genesis, as the mysterious hand lights the globe and subsequently withdraws, abandoning its creation: ‘Pale globe alone in gloom’” (*Theatre on Trial: Samuel Beckett’s Later Drama*, Routledge, Nueva York, 1993, p. 68).

enunciados cortos, como Beckett hacía con sus didascalias. Así la narra el orador por primera vez:

Up at nightfall. Every nightfall. Faint light in room. Whence unknown. None from window. No. Next to none. No such thing as none. Gropes to window and stares out. Stands there staring out. Stock still staring out. Nothing stirring in that black vast. Gropes back in the end to where the lamp is standing. Was standing. When last went out. Loose matches in right-hand pocket. Strikes one on his buttock the way his father thought him. Takes off milk white globe and sets it down. Match goes out. Strikes a second as before. Takes off chimney. Smoke-clouded. Holds it in left hand. Match goes out. Strikes a third as before and sets it to wick. Puts back chimney. Match goes out. Puts back globe. Turns wick low. Backs away to edge of light and turns to face east. Blank wall. So nightly. Up. Socks. Nightgown. Window. Lamp. Backs away to edge of light and stands facing blank wall (p. 454).

Levé à la nuit. Chaque nuit. Faible lumière dans la chambre. D'où mystère. Nulle de la fenêtre. Non. Presque nulle. Ça n'existe pas nulle. Va à tâtons à la fenêtre et fixe le dehors. Noire vastitude où rien ne bouge. Recule enfin à tâtons jusqu'à l'invisible lampe. Poignée d'allumettes dans sa poche droite. En frotte une sur sa fesse comme son père le lui avait appris. Enlève le globe blanchâtre et le dépose. L'allumette s'éteint. En frotte une deuxième de même. Enlève le verre enfumé et le garde dans la main gauche. L'allumette s'éteint. En frotte une troisième de même et la met à la mèche. Remet le verre. L'allumette s'éteint. Remet le globe. Baisse la mèche. S'écarte jusqu'à l'orée de la lumière et se tourne face au mur. Ainsi chaque nuit. Debout. Fenêtre. Lampe. S'écarte jusqu'à l'orée de la lumière et se tourne face au mur nu (pp. 30-31).

La última parte de este hábito, semejante a la situación del orador en escena, recuerda un pasaje de *Footfalls* (1976), en francés, *Pas* (1977), donde la VOZ describe a MAY ante una pared al anochecer: “See how still she stands, how stark, with her face to the wall.

[Pause.] How outwardly unmoved";¹⁹ "Voyez comme elle se tient, le visage au mur. Cette fixité ! Cette impassibilité apparente !".²⁰

La lámpara en escena desempeña la función simbólica de la lámpara en el relato. El protagonista del monólogo lleva a cabo un ritual con una lámpara cada noche para representar su nacimiento mientras que, en el teatro, la luz confiere presencia al orador y, ya que permite el parecido físico con su personaje, identidad. Es más, por las características físicas que tiene, la lámpara en escena incluso es equiparada con el orador. Como la ceremonia en la narración fragmentada, teatral en su ejecución minuciosa, la representación de *A Piece of Monologue* y *Solo* recrea el nacimiento. También en correspondencia con la situación del monólogo, durante la conclusión de la obra la luz de la lámpara a la vista del público disminuye y, una vez apagada, el orador queda en silencio. Así indican las didascalias:

Thirty seconds before end of speech lamplight begins to fail.
Lamp out. Silence. Speaker, globe, foot of pallet, barely visible in diffuse light.
Ten seconds.
Curtain (p. 453).

Peu avant la fin de la parole, la lampe commence à baisser.
Lampe éteinte. Silence. Récitant, globe, extrémité du grabat, à peine visibles dans la lumière diffuse.
Un temps long.
Noir (pp. 29-30).

De manera parecida al orador y al protagonista de su soliloquio, *A Piece of Monologue* y *Solo* tienen una relación incierta entre la identidad y la diferencia. Las dos

¹⁹ Beckett, *Footfalls*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 3, p. 429.

²⁰ Beckett, *Pas*, en *Pas suivi de Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Éditions de Minuit, París, 1995 [1ª ed., 1978], p. 11.

versiones de la obra trastornan el balance entre verosimilitud e inverosimilitud que no permite adoptar una lectura unidireccional sobre el uso de la tercera persona. *A Piece of Monologue* apunta al proceso dramático, pues sugiere una incongruencia entre el protagonista escénico y el protagonista de su parlamento. El texto en inglés, a diferencia del texto en francés, permite diferenciar la lámpara al costado del orador de la narrada.

Solo solicita una lámpara de petróleo a dos metros del orador, pero *A Piece of Monologue*, como ya dije, es menos precisa:

Two metres to his left, same level, same height, standard lamp, skull-sized white globe, faintly lit (p. 453).

A sa gauche à deux mètres, même niveau, même taille, un lampadaire à pétrole. Globe blanc, grandeur crâne, faiblement éclairé (p. 29).

Las didascalias de *A Piece of Monologue* piden una *standard lamp* en escena, una lámpara con un poste que descansa en el piso.²¹ Su fuente de energía no está especificada.

Por esta razón, se puede asumir que es eléctrica, como algunos críticos lo han hecho.

En un artículo donde destaca la respuesta sensorial del público a las obras dramáticas de Beckett y nota como éstas llaman la atención sobre los procesos teatrales,

Karen L. Laughlin, por ejemplo, comenta sobre *A Piece of Monologue*:

As the play progresses, we discover that the apparent coalescence of word and image discussed above is broken by contradictions—between the oil lamp in the story and the electric one on stage, for example, or between

²¹ El *Oxford English Dictionary* define *standard lamp* del siguiente modo “a lamp with a tall standard resting on the floor (either movable, as a lamp for domestic use, or fixed, as in churches (*The Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, 2013, <<http://www.oed.com>>). En inglés estadounidense se utiliza la variación *floor lamp*.”

the extremely active figure on the narrative and the essentially immobile Speaker.²²

C. J. Ackerley y S. E. Gontarski hicieron un comentario similar: “As the narrator discusses (re-creates) lighting an oil lamp with matches, the audience looks to the lighted (electric) globe stage left as if it were the narrated light”.²³

En sus traducciones de las versiones de la obra al español, por ejemplo, Jenaro Talens manifestó esta diferencia entre *A Piece of Monologue* y *Solo*. Su traducción del texto en inglés dice:

Dos metros a su izquierda, al mismo nivel, misma altura, lámpara de pie, globo blanco del tamaño de un cráneo, iluminado débilmente.²⁴

En cambio, su traducción del texto en francés dice:

A su izquierda, a dos metros y al mismo nivel, con la misma altura, un quinqué de petróleo. Globo blanco, del tamaño de un cráneo, iluminado débilmente.²⁵

Cuando la lámpara al lado del orador no coincide con la lámpara que describe, como sucede en las representaciones de *A Piece of Monologue* ceñidas al texto, la obra destaca que el cuadro en escena se trata de una representación. En otras palabras, si la

²² Karen L. Laughlin, “Seeing is Perceiving: Beckett’s Later Plays and the Theory of Audience Response”, en *‘Make Sense Who May’: Essays on Samuel Beckett’s Later Works*, ed. Robin J. Davis y Lance St. J. Butler, Colin Smythe, Gerrards Cross, Buckinghamshire, 1988, p. 27.

²³ *Op. cit.*, p. 437. Para otro ejemplo más, véase A. McMullan, *op. cit.*, p. 64.

²⁴ Beckett, *Monólogo*, en *Teatro reunido: Eleutheria, Esperando a Godot, Fin de partida, Pavesas, Film*, trad. José Sanchis Sinisterra, Ana María Moix y Jenaro Talens, Tusquets Editores, México, 2006, p. 456.

²⁵ Beckett, *Solo*, en *Teatro reunido*, p. 462.

utilería no sugiere que la lámpara frente al público es de petróleo, la interpretación dramática se convierte en materia de la obra.

The Rip Word

Las diferencias entre *A Piece of Monologue* y *Solo* no se limitan a la descripción del elemento escenográfico principal. Como ya ejemplifiqué con las primeras palabras del orador en cada texto, los monólogos también contienen variaciones. En una carta a David Warrilow, Beckett escribió que la traducción de *A Piece of Monologue* presentaba “insoluble problems”, por lo cual la había “reduced to a free version, shorter, entitled *Solo*”.²⁶ También le comentó a James Knowlson que sus recortes se debían a ciertos sonidos del inglés.²⁷ Con razón, como mostraré un poco más adelante, Knowlson identifica las descripciones del orador sobre el sustantivo *birth* como los obstáculos a los cuales Beckett se refería.

Con un parlamento repetitivo *A Piece of Monologue* y *Solo* brindan atención a los rasgos fónicos del lenguaje. Beckett también recalcó las características sonoras de los soliloquios mediante otros recursos. La obra se distingue por el uso de aliteraciones, como la de la expresión *stock still*, recurrente en la versión en inglés.²⁸ El orador de *A*

²⁶ SB, carta a David Warrilow, 12 de marzo 1982, Beckett International Foundation, University of Reading *apud* J. Knowlson, *op. cit.*, p. 595.

²⁷ James Knowlson y John Haynes, *Images of Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 11.

²⁸ Esta expresión aparece en otros textos del autor. Beckett la empleó, por ejemplo, en las traducciones de su trilogía de novelas, publicadas en los años cincuenta, pero también en varias de sus obras tardías. Utilizó la frase en las prosas “One Evening” (1980), para describir a dos figuras estáticas al atardecer, en *Ill Seen Ill Said* (1981), para describir la quietud del cordero que sigue a la protagonista cuando ella también se detiene y en “Stirrings Still” (1988), para describir al protagonista errante cuando

Piece of Monologue utiliza esta frase al referirse a la inmovilidad del personaje cuando está de pie frente a la ventana o frente a la pared que antes estaba cubierta de fotografías.

En la primera aparición de la frase *stock still*, Beckett omitió los enunciados correspondientes de *Solo*. En la versión en francés, no hay un equivalente para este patrón fónico particular, ni para los enunciados anteriores y posteriores que lo extienden:

Gropes to window and stares out. Stands there staring out. Stock still staring out. Nothing stirring in that black vast. Gropes back in the end to where the lamp is standing. Was standing. When last went out. Loose matches in right-hand pocket (p. 454).

Va à tâtons à la fenêtre et fixe le dehors. Noire vastitude où rien ne bouge. Recule enfin à tâtons jusqu'à l'invisible lampe. Poignée d'allumettes dans sa poche droite (p. 30-31).

En cambio, en sus otras cuatro apariciones, Beckett tradujo la frase con la palabra *immobile*. En uno de estos pasajes, más que en los demás, el orador reitera los sonidos del adverbio:

Move on to other matters. Try to move on. To other matters. How far from wall? Head almost touching. As at window. Eyes glued to pane staring out. Nothing stirring. Black vast. Stands there stock still staring out as if unable to move again. Or gone the will to move again. Gone (p. 457).

deja de caminar por un momento. (En *Footfalls* también incluyó una variación de la frase: *stark still*). *Cette fois* (1978), la traducción al francés que hizo de *That Time* (1976), por ejemplo, confirma que parte del gusto del autor por esta expresión dependía de su sonoridad, pues este texto reemplaza la aliteración con otra. El protagonista silencioso de esta obra de teatro escucha tres recuerdos en su propia voz. En una de estas memorias intercaladas, el personaje está en compañía de una mujer: “stock still always stock still like that time on the stone or that time in the sand stretched out parallel in the sand in the sun gazing up at the blue or eyes closed blue dark blue dark stock still side by side scene float up and there you were wherever it was” (*That Time*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 3, p. 421); “immobiles comme marbre toujours immobiles comme cette fois sur la pierre où cette fois dans les dunes étendus parallèles sur le sable fixant l’azur ou les yeux fermés azur noir azur noir immobiles comme marbre côte à côte la scène fait surface et vous y revoilà où que ce fût” (*Cette fois*, en *Catastrophe et autres dramatiques*, pp. 17-18).

Passer à autre chose. Essayer d'y passer. Comme à combien du mur. La tête y touche presque. Comme à la fenêtre. L'œil collé à la vitre fixe le dehors. Noire vastitude. Rien qui bouge. Immobile il la fixe comme ne pouvant plus bouger. Ou en allée la volonté de bouger. En allée (p. 35).

Los últimos ejemplos confirman que las estructuras sonoras de cada uno de los textos no son fortuitas, sino Beckett las elaboró con cuidado. Con sus repeticiones, los monólogos apuntan al lenguaje. Al destacar los rasgos formales del lenguaje, la obra, en cierta medida, también alude al espectáculo dramático en proceso. Esta relación entre las palabras y el hecho teatral es palpable en una serie de enunciados ausentes de *Solo*. En estos tramos, el orador de *A Piece of Monologue* detalla cómo el personaje frente a la pared rompe el silencio.

El orador de *A Piece of Monologue* relata por primera vez el inicio del monólogo de su personaje tras una de las recapitulaciones de los pasos anteriores del ritual nocturno. En las dos versiones de la obra, el orador describe una situación parecida a la suya, pero sólo en el texto en inglés menciona la primera palabra del protagonista. Esta palabra coincide con el comienzo de su propio soliloquio:

Backs away to edge of light and turns to face wall. East. Still as the lamp by his side. Gown and socks white to take faint light. Once white. Hair white to take faint light. Foot of pallet just visible edge of frame. Once white to take faint light. Stands there staring beyond. Nothing. Empty dark. Till first word always the same. Night after night the same. Birth (p. 455).

S'écarte jusqu'à l'orée de la lumière et se tourne face au mur. Immobile comme la lampe à ses côtés. Chemise et chaussettes blanches pour accrocher la faible lumière. Blanches jadis. Cheveux blancs pour accrocher la faible lumière. Extrémité du grabat à peine visible au bord du cadre. Blanche jadis pour accrocher la faible lumière. Immobile il fixe l'au-delà. Rien. Vide noir (p. 33).

En el texto en inglés, el orador equipara la forma del sustantivo *birth* con su significado. En su segunda descripción sobre el inicio del discurso, insinúa el parecido entre la articulación de esta palabra y aquello que representa. Este pasaje sigue a un tramo sobre el discurso de su protagonista:

Dark whole again. Blest dark. No. No such thing as whole. Stands staring beyond half hearing what he's saying. He? The words falling from his mouth. Making do with his mouth. Lights lamp as described. Backs away to edge of light and turns to face wall. Stares beyond into dark. Waits for first word always the same. It gathers in his mouth. Parts lips and thrusts tongue forward. Birth. Parts the dark (p. 456).

La acumulación de fuerza necesaria para la formación del sonido consonántico *b*, un fonema oclusivo bilabial que impele el resto del vocablo *birth*, evoca el comienzo de un parto. Con el final del sustantivo, el sonido consonántico *th*, un fonema fricativo dental que empuja la lengua hacia delante, el alumbramiento lingüístico queda completado.²⁹ En *Solo*, Beckett únicamente incluyó el último enunciado de este pasaje, que unió a la descripción anterior:

Noir à nouveau entier. Non. Ça n'existe pas entier. Donc là à fixer l'au-delà. Sourd à la moitié des mots qu'il dit. Des mots lui tombant de la bouche. Tant bien que mal. Le noir se déchire (pp. 34-35).

²⁹ La dicción definida de David Warrilow en el estreno de *A Piece of Monologue* acentuaba la coherencia entre los rasgos fónicos del sustantivo *birth* y su significado: "Mr. Warrilow is transmitting a direct wave, and the sound of his voice is crisp and articulate. We do not miss a syllable or an emotion. He finds passion in punctuation. He prolongs the word "birth" so that it becomes a cry of pain. The word "death" is a drumbeat; we can feel the finality" (M. Gussow, *op. cit.*, p. 32).

Más adelante, el orador de *A Piece of Monologue* compara de nuevo la formación de *birth*, la primera palabra de su propio monólogo, con el nacimiento. Los últimos enunciados de esta descripción extienden el carácter sensorial de la imagen. El orador destaca la corporalidad del lenguaje al detenerse en el roce de la lengua y los labios, un contacto que debe ser posterior a la pronunciación del sustantivo:

Where is he now? Back at window staring out. Eyes glued to pane. As if looking his last. Turns away at last and gropes through faint unaccountable light to unseen lamp. White gown moving through that gloom. Once white. Lights and moves to face wall as described. Head almost touching. Stands there staring beyond waiting for first word. It gathers in his mouth. Birth. Parts lips and thrusts tongue between them. Tip of tongue. Feel soft touch of tongue on lips. Of lips on tongue (p. 457).

Où est-il? A la fenêtre à fixer le dehors. L'œil collé à la vitre. Comme pour voir une dernière fois. Se retourne enfin et à tâtons à travers l'inexplicable pénombre jusqu'à l'invisible lampe. Chemise blanche en dérive à travers les ténèbres. Blanche jadis. Allume et s'écarte face au mur. Tête y touchant presque (p. 35).

Mediante la sustitución de *birth* por una circunlocución hacia el final del monólogo, el orador del texto en inglés asocia el nacimiento no sólo con la vida y la palabra, sino también con sus contrarios, la muerte y el silencio. La última vez que habla del ritual, el personaje utiliza una frase en lugar del sustantivo:

Stands there staring beyond. Into dark whole again. No. No such thing as whole. Head almost touching wall. [...] Waiting on the rip word. Stands there staring beyond at that black veil lips quivering to half-heard words (pp. 457-458).

Noir à nouveau entier. Tête touchant presque au mur. [...] Là donc à fixer le vide noir. Aux lèvres tremblantes des mots à peine perçus (p. 36).

La incierta *rip word* es susceptible y ha sido objeto de distintos comentarios. Al ocupar el lugar de la primera palabra del personaje, confirma la noción del habla como una acción que rasga la oscuridad. También, como algunos críticos ya han observado, esta frase evoca la muerte.³⁰ Además de ser una abreviación de *requiescat in pace*, como nota Ruby Cohn,³¹ remite a las fotografías despedazadas de los familiares muertos:

All gone so long. Gone. Ripped off and torn to shreds. Scattered all over the floor. Swept out of the way under the bed and left. Thousand shreds under the bed with the dust and spiders. All the... he all but said the loved ones (pp. 454-455).

Cuando detalla la fonación de *birth*, el orador de la versión en inglés de la obra brinda atención a su parlamento, que empieza con esta palabra.³² Las menciones de esta palabra añaden una coincidencia más entre el orador y la figura de la cual habla. Con estos pasajes, el texto incluso sugiere que el monólogo del orador es igual al de su personaje. Pero, en tanto se refieren al inicio de una recitación ritualizada, también apuntan a la representación en proceso y podrían recordar que el orador depende del hecho teatral. Acompañados de una serie de menciones oscuras a un llanto sofocado, tampoco presentes en la versión en francés de la obra, estos enunciados señalan el instante en el cual el orador se crea a sí y al protagonista de su narrativa obsesiva con

³⁰ Kristin Morrison interpreta la frase *rip word* en relación con *rip tide* y sugiere que se refiere a una realidad evadida, la inminencia de la propia muerte (“The Rip Word in *A Piece of Monologue*”, *Modern Drama*, 1982, núm. 3, 349-354). En su comentario a esta lectura, Anna McMullan menciona las asociaciones religiosas y literarias de la imagen del velo rasgado con la muerte y observa que el personaje más bien parece desearla (*op. cit.*, p. 70).

³¹ Ruby Cohn, “Ghosting Through Beckett”, *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, 1993, núm. 2, p. 1.

³² En un borrador tardío del texto (Washington University in St. Louis, Missouri, mss. 008, caja 3, folder 58), que ya comentaré más adelante, Beckett incluso consideró destacar el sustantivo al aislarlo como un enunciado independiente.

cada interpretación. Como la luz, tanto en el relato del orador como en la puesta en escena, la expresión verbal marca la transición de la ausencia a la presencia.

El silencio del orador en la conclusión de *A Piece of Monologue y Solo* implica su desaparición, aunque siempre es posible de una escenificación más. En *L'Innommable*, en inglés *The Unnamable*, Beckett ya había relacionado de manera explícita el lenguaje con el nacimiento de un personaje:

La bonne manière, la chaleur, l'aisance, la foi, comme si c'était ma voix à moi, disant des mots à moi, des mots me disant en vie, puisque c'est là qu'ils veulent que je sois, je ne sais pourquoi, avec leurs billions de vivants, leurs trillions de morts, ça ne leur suffit pas, il me faut y aller aussi, de ma petite convulsion, vagir, chialer, ricaner et râler, dans l'amour du prochain et les bienfaits de la raison.³³

Warmth, ease, conviction, the right manner, as if it were my own voice, pronouncing my own words, words pronouncing me alive, since that's how they want me to be, I don't know why, with their billions of quick, their trillions of dead, that's not enough for them, I too must contribute my little convulsion, mewl, howl, gasp and rattle, loving my neighbour and blessed with reason.³⁴

Más adelante, la voz protagónica de esta novela sugiere una vez más que su existencia depende de las palabras: “est-ce de moi que je parle, est-ce possible, bien sûr que non, voilà encore une chose que je sais, je parlerai de moi quand je ne parlerai plus”;³⁵ “can it be of me I'm speaking, is it possible, of course not, that's another thing I know, I'll speak of me when I speak no more”.³⁶

³³ Beckett, *L'Innommable*, p. 82.

³⁴ Beckett, *The Unnamable*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, p. 329.

³⁵ Beckett, *L'Innommable*, p. 177.

³⁶ Beckett, *The Unnamable*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, p. 385.

Funeral

Con un énfasis disparejo en la representación teatral, las dos versiones de la obra dificultan la construcción de una interpretación contundente sobre la relación entre el orador y su relato. Ya que los dos textos vuelven la obra más inasible, se podría decir que se complementan. Es más, a continuación mostraré un modo en el cual *A Piece of Monologue* y *Solo* se complementan para conservar la oscuridad de la obra. Sin dejar de sumarse a las diferencias presentadas hasta ahora, algunas disimetrías entre los textos parecen coincidir en el deseo de mantener casi imperceptibles las sugerencias a una muerte particular.

Ya se ha notado que, en conjunto, las dos versiones de las obras de Beckett tienen características ausentes cuando se leen por separado.³⁷ En su comentario sobre *Malone meurt* y *Malone Dies*, Ann Beer nota que ambas crean una referencia sólo accesible para el público bilingüe:

He [Beckett] also allows himself, in the *Malone meurt/Malone dies* translation, a private joke. The ‘Louis’ family who entertain Sapo become the ‘Lamberts’ in translation. Together these names give *Louis Lambert*, the title of one of Balzac’s novels about a young man who later goes mad. Only when the two texts are set side by side can this reference be found. Such cross-lingual connections add a special dimension to readings of Beckett; they also raise important questions about the nature and authority of a single text.³⁸

³⁷ Véase, por ejemplo, el comentario de Steven Connor sobre la creciente de exasperación del narrador de *Mercier and Camier* en comparación con la del narrador de *Mercier et Camier* (*op. cit.*).

³⁸ A. Beer, *op. cit.*, p. 218. La investigadora no nota que la versión en inglés de la novela aparece el nombre Louis en lugar de Lambert en una ocasión. Se trata de un pasaje sobre la muerte de una mula que incluye a Sapo, a Lambert y a su hijo Edmund: “Big Lambert sat by the window, smoking, drinking, watching his son. Sapo sat down before him, laid his hand on the table and his head on his hand, thinking he was alone. Between his head and his hand he slipped the other hand and sat there marble still. *Louis* began to talk. He seemed in good spirits. The mule, in his opinion, had died of old age. He had bought it, two years before, on its way to the slaughter-house. So he could not complain. After the transaction the

Sucede algo similar en *A Piece of Monologue y Solo*. Los dos textos parecen insinuar la muerte de una mujer. Esta presencia incierta, de cierta manera oculta entre los textos, revela las oportunidades que la práctica de la traducción ofrecía a Beckett.

Cuando se refiere a la vida como un proceso tedioso de funeral en funeral, el orador no distingue ninguna muerte específica:

So ghastly grinning on. From funeral to funeral. To now. This night. Two and a half billion seconds. Again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of... he all but said of loved ones (p. 453).

Rictus a jamais. De funérailles en funérailles. Jusqu'à maintenant. Cette nuit. Deux billions et demi de secondes. Peine à croire si peu. Funérailles de – il allait dire d'êtres chers (p. 30).

El personaje utiliza las mismas palabras para describir las fotografías familiares destrozadas poco a poco: “Pictures of... he all but said of loved ones” (p. 454); “Images de – il allait dire d'êtres chers” (p. 31).

owner of the mule predicted that it would drop down dead at the first ploughing. But Lambert was a connoisseur of mules. In the case of mules it is the eye that counts, the rest is unimportant. So he looked the mule full in the eye, at the gates of the slaughter-house, and saw it could still be made to serve. And the mule returned his gaze, in the yard of the slaughter-house. As Lambert unfolded his story the slaughter-house loomed larger and larger” *Malone Dies*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, p. 206 y *Malone Dies*, Faber and Faber, Londres, 2010, p. 38 [1ª ed., Grove Press, Nueva York, 1956; John Calder, Londres, 1958]. (El énfasis es mío). En la versión en francés: “Le gros Louis était assis près de la fenêtre, d'où il pouvait surveiller son fils. Il fumait une cigarette, dans son fume-cigarette, et buvait de la blanche. Sapo s'assit en face de lui, posa une main sur la table et là-dessus son front, se croyant seul. Entre les deux il glissa l'autre main et resta immobile. Louis se mit à parler. Il paraissait de bonne humeur. Le mulet, selon lui, était mort de vieillesse. Le jour où il l'avait acheté, voilà déjà deux ans, on l'emmenait justement à l'abattoir. Il en avait donc eu pour son argent. Le marché conclu on lui avait prédit que le mulet tomberait raide au premier labourage. Mais le gros Louis s'y connaissait en mulets. Chez le mulet c'est l'œil qui compte, le reste n'importe guère. Il l'avait donc regardé droit dans l'œil, aux portes de l'abattoir, et vu qu'il pouvait encore servir. Et le mulet lui avait rendu son regard, dans la cour de l'abattoir. A mesure que Louis avançait dans son récit, l'abattoir prenait de plus en plus d'importance” (*Malone meurt*, p. 63).

El orador narra tres veces la escena de un funeral no identificado en la lluvia. Si bien su vaguedad comunica que cada muerte evoca todas las anteriores, se cuestiona quién murió:

Grey light. Rain pelting. Umbrellas round a grave. Seen from above. Streaming black canopies. Black ditch beneath. Rain bubbling in the black mud. Empty for the moment. That place beneath. Which... he all but said which loved one? Thirty seconds. To add to the two and a half billion odd. Then fade (p. 456).

Lumière grise. Trombe d'eau. Parapluies autour d'une fosse. Vus d'en haut. Bulbes noirs ruisselants. Fosse noire en bas. Pluie bouillonnant dans la boue noire. Vide pour l'heure. Ce trou dans l'ici-bas. Quel – il allait dire être cher. Trente secondes. A ajouter aux quelque deux billions et demi. Fondu (p. 34).

Un poco más adelante, en su repaso de esta descripción, reitera la pregunta:

Grey light. Rain pelting. Streaming umbrellas. Ditch. Bubbling black mud. Coffin out of frame. Whose? Fade. Gone (pp. 456-457).

Lumière grise. Trombe d'eau. Parapluies. Fosse. Boue noire bouillonnante. Cercueil hors cadre. De qui ? Fondu. En allés (p. 35).

La última vez que el orador regresa a este evento, el ataúd ya no está fuera de cuadro:

Till whose grave? Which...he all but said which loved one's? He? Black ditch in pelting rain. Way out through the grey rift in dark. Seen from on high. Streaming canopies. Bubbling black mud. Coffin on its way. Loved one...he all but said loved one on his way. Her way. Thirty seconds. Fade. Gone (p. 457).

En su rectificación del posesivo masculino *his* al femenino *her*, el personaje particulariza el entierro, pero la versión en francés de la obra omite cualquier distinción:

Jusqu'au cercueil de qui ? De quel – il allait dire être cher. Trou noir sous la trombe d'eau. Vu d'en haut. Bulbes ruisselants. Boue noire bouillonnante. Cercueil en route. Etre cher – il allait dire être cher en route. Trente secondes. Fondu. En allés (p. 36).

En este texto, el orador no insinúa que el entierro es de una mujer.

A la inversa, la conclusión de *Solo* admite una ambigüedad ausente de *A Piece of Monologue*. El orador fracasa en el intento de hablar de cualquier otro asunto que la muerte y, finalmente, la luz de la lámpara a su costado disminuye hasta apagarse:

Là donc à fixer le vide noir. Aux lèvres tremblantes des mots à peine perçus. Traitant d'autres questions. Essayant de traiter d'autres questions. Jusqu'à comme quoi à peine il n'est pas d'autres questions. Ne fut jamais d'autres questions. Jamais qu'une seule question. Les morts et en allés. La vie qu'ils mirent. Dès le mot va. Le mot va-t'en. Telle la lumière maintenant. En voie de s'en aller. Dans la chambre. Où d'autre ? Sans que s'en aperçoive l'œil tout à l'au-delà. Seule celle du globe. Pas l'autre. L'inexplicable. De nulle part. De toutes parts de nulle part. Seule celle du globe. Seule elle en allée (pp. 36-37).

En el último enunciado de *Solo*, Beckett no repitió el pronombre demostrativo *celle*, sino usó el pronombre personal *elle*. Desde el punto de vista gramatical, el referente de este pronombre femenino es *la lumière*, pero la oración también admite otras implicaciones semánticas. Hasta cierto grado, el cambio pronominal extiende la referencia a una figura femenina. Este desplazamiento se apoya en los símbolos principales de la obra, la luz y la oscuridad. Desde esta óptica, la oscuridad final insinúa la muerte de una figura femenina además de la del protagonista del monólogo.

En contraste, la conclusión de *A Piece of Monologue* únicamente sugiere que ocurren las muertes inminentes en las dos versiones de la obra, la del protagonista del monólogo y, por extensión, la del orador:

Stands there staring beyond at that black veil lips quivering to half-heard words. Treating of other matters. Trying to treat of other matters. Till half hears there are no other matters. Never were other matters. Never two matters. Never but the one matter. The dead and gone. The dying and the going. From the word go. The word begone. Such as the light going now. Beginning to go. In the room. Where else? Unnoticed by him staring beyond. The globe alone. Not the other. The unaccountable. From nowhere. On all sides nowhere. Unutterably faint. The globe alone. Alone gone (p. 458).

La última oración de la versión en francés tiene un sujeto explícito, *elle*, si bien éste sólo es un pronombre con un referente gramatical, *la lumière*, disipado por la distancia y la desarticulación discursiva y, por lo tanto, capaz de ser suplantado por un referente narrativo nunca enunciado. En la versión en inglés, el referente gramatical es el mismo, *the light*, o bien, *the globe*, que funciona como una sinécdoque del primero. Pero, ya que el sujeto de este enunciado no es explícito, la ambigüedad se resuelve en la figura más próxima: el protagonista del soliloquio. Esta interpretación se sostiene en el deseo que parece tener de la muerte durante la extensión de la obra. Si el orador se refiere a su propia desaparición, ésta también coincide con el fin de la representación teatral.

OBRA BILINGÜE

Las traducciones que Beckett hizo de sus textos se podrían acomodar más o menos bien en algunos sistemas de clasificación. De los dos tipos de traducción concebidos por Juliane House, por ejemplo, la labor del autor se ajusta mejor a la categoría de *covert translation*, que a la categoría de *overt translation*, como también ha notado Brian T. Fitch.¹ House definió la primera como una traducción que goza del prestigio de un texto fuente en la cultura de llegada y la segunda como una traducción que, de manera patente, es una traducción.² Según explica, la *covert translation* no parte de un texto fuente dirigido a una cultura específica: “A covert translation is thus a translation whose source text is not specifically addressed to a particular source culture audience, i.e., it is not firmly tied to the source culture context”.³ En cambio, la *overt translation* es aquella en la cual “the receptors of the translation are quite ‘overtly’ not being directly addressed”.⁴

¹ B. T. Fitch, *Beckett and Babel*, pp. 30-31.

² Juliane House, “Text and Context in Translation”, *Journal of Pragmatics*, 38 (2006), p. 347. Como House reconoce, su oposición entre *overt translation* y *covert translation* es parecida a la cual Friedrich Schleiermacher hizo en “Methoden des Übersetzens” (1813), y que ya ha tenido numerosas imitaciones. La investigadora defiende su distinción diciendo que, a diferencia de otras similares, es parte de una “teoría de la traducción”. De acuerdo con esto, aprovecha varios conceptos que integran sus dos categorías al ámbito académico. Entre éstos *contexto*, el concepto central de su artículo y del que hace un repaso breve, desde el punto de vista de varias disciplinas. House argumenta que en la práctica de la traducción, puesto que un texto está disponible en toda su extensión de inmediato, el contexto no es dinámico, esto es, cambiante y negociable, sino estático.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Loc. cit.* Por más que un texto haga referencia a un contexto específico, se puede argumentar, sus destinatarios no siempre se pueden limitar a este espacio. Además de grupos nítidos de receptores, las definiciones de House requieren de un concepto más o menos limitado de *cultura*. Según dice, para la traducción es provechosa una noción antropológica de la cultura: la vida general de una comunidad o de una sociedad; esto es, los esquemas tradicionales de vida, explícitos e implícitos, que sirven como guías potenciales para el comportamiento. Aunque reconoce que no hay grupo social unificado, como ya se viene notando desde hace varias décadas, insiste en que para los estudios de traducción es necesaria una visión de la cultura como homogénea. Pese a esta visión y a un apartado que dedica al dominio actual del inglés y de sus normas lingüísticas y culturales, en algunos momentos House no parece reconocer a las culturas dominantes, extendidas entre numerosos miembros y sobrepuestas a otras culturas, menos dominantes. En vez de señalar la presencia de estas culturas dominantes con gran alcance, supone la ausencia de cualquier cultura.

Para House, el lugar que una traducción ocupa en esta tipificación es el resultado de la estrategia empleada por el traductor para volver a contextualizar el texto de partida. Una *covert translation*, dice, “operates in the context, frame and discourse world provided by the target culture, with no attempt being made to co-activate the discourse world in which the original unfolded”.⁵ En contraposición a la *overt translation*, describe la *covert translation* como una traducción cuyo propósito no consiste en permitir apreciar a la distancia la función del original. Si bien parece imposible suponer que una traducción y su original pudieran tener la misma función, se podría admitir que podrían contar con funciones semejantes. En términos de House, el traductor logra esta paridad cuando utiliza un *filtro cultural*, un método de trabajo que elimina indicios de las particularidades cognitivas y socioculturales en las normas de comunicación y las convenciones discursivas de la comunidad lingüística y cultural fuente. Esta descripción evidencia la inconformidad de algunas formas de traducción en relación con el resto, entre éstas, las traducciones que Beckett hacía de sus textos.

Según este esquema, la traducción que Beckett hizo de su propia obra tiene un estado y una serie de características distintivas. Consiste en un fenómeno que no se puede reducir a un concepto predeterminado. De esta manera, como los eventos y las situaciones que destruyen o suspenden el hábito, esbozados por Beckett en su ensayo sobre Proust, tiene un efecto desconcertante. Estas traducciones son una posible fuente de ansiedad y una especie de amenaza para quien preferiría acomodarlas sin conflictos a algún modelo de traducción como el anterior:

⁵ *Ibid.*, p. 348.

Normally we are in the position of the tourist (the traditional specification would constitute a pleonasm), whose aesthetic experience consists in a series of identifications and for whom Baedeker is the end rather than the means. Deprived by nature of the faculty of cognition and by upbringing of any acquaintance with the laws of dynamics, a brief inscription immortalises his emotion. The creature of habit turns aside from the object that cannot be made to correspond with one or other of his intellectual prejudices, that resists the propositions of his team of syntheses, organised by Habit on labour-saving principles.⁶

De una a la otra ejecución de sus obras, Beckett hizo alteraciones con el fin manifiesto de sustituir o eliminar las alusiones que resultarían ajenas para su público, pero no se limitó sólo a eso. Sus traducciones, como ya mostré, también tienen diferencias que, más bien, parecen depender de inquietudes personales y estéticas. Los propósitos precisos de estas modificaciones no se pueden determinar, pues quizá incluso eran desconocidos en gran medida por el autor, pero resulta evidente que una buena parte de estos cambios no surgieron del deseo de hacer las traducciones más accesibles. Al contrario, así como algunas constantes entre las versiones de sus obras conservan la oscuridad que el autor parece haber anhelado, hay variantes que acentúan la complejidad de las obras, pues ofrecen argumentos para interpretaciones contradictorias, como ejemplifican *A Piece of Monologue* y *Solo*.

La manera en la cual Beckett describió *Solo* no explica con exactitud su vínculo con *A Piece of Monologue*, pero previene sobre la relación incierta entre estos textos. En las pruebas de imprenta, el autor titubeó en la forma de presentar la versión en francés: de “traduit de” pasó a “d’après” y por último eligió “adapté de l’anglais par l’auteur”.⁷ En este caso, la acción de *adaptar*, por supuesto, no indica un desplazamiento de medio

⁶ Beckett, “Proust”, en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, pp. 517-518.

⁷ Beckett International Foundation, University of Reading, ms. 3628. Véase C. Krance, *Samuel Beckett’s Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, pp. xviii; 181.

artístico. La descripción de Beckett, más bien, parece referirse a la variedad de los cambios que llevó a cabo, como permite inferir la acepción retórica del término *adaptación* en uno de los diccionarios franceses de mayor circulación. Según el *Grand Robert*, *adaptation* es una “traduction très libre d’un pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses”.⁸

Aunque cada vez hay más excepciones, las obras de Beckett todavía se estudian sin hacer referencia a las dos formas que muchas tienen. A fines de los años ochenta, Brian T. Fitch señaló una situación que en buena medida contribuyó a resolver:

The critical reception of Beckett’s work to date poses certain problems. These problems are, in fact, such as to make one seriously question whether the specificity of a work unique in the canon of modern literature has yet been adequately addressed. There is certainly no paucity of critical writings devoted to it, and for many years the scholarly bibliographies have testified to the considerable interest his plays, novels, and other prose texts have continued to arouse. But in surveying the great majority of this criticism, the reader remains wholly unaware of Beckett’s status as a bilingual writer. Yet it is surely its bilingual character that, first and foremost, distinguishes his work from that of so many other writers. For there does not exist, to my knowledge, any other modern author who has systematically written the whole of his work in two different languages.⁹

Hasta ese entonces, como Fitch señala más adelante, el propósito principal del estudio del trabajo bilingüe de Beckett había sido juzgar su talento como traductor, en vez de tratar

⁸ Alain Rey y Danièle Morvan, *Le Grand Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, édition augmentée*, 9ª ed., Le Robert, París, 2001, t. 1, p. 155. No cabe duda que la historia y los alcances del término merecen un repaso cuidadoso, pero esta definición tiene la ventaja de indicar su imprecisión entre el público general, al cual también está dirigido el texto de Beckett. Según esta explicación, un reflejo del concepto más o menos compartido por los hablantes del francés, el término *adaptation* es mucho más vago que la categoría *covert translation* de House. No se refiere exclusivamente al resultado de una serie de alteraciones hechas con el fin de suprimir o reemplazar las cualidades más locales de las obras al situarlas en un nuevo ámbito de distribución.

⁹ B. T. Fitch, *Beckett and Babel*, p. 11.

de comprender la relación entre las dos versiones de sus obras.¹⁰ Charles Krance hizo eco de esta observación algunos años después, al inicio de la década de los noventa: “The fact that Beckett regularly composed his creations in two languages is often taken for granted, when not virtually ignored”.¹¹

Como notó Fitch, lo anterior implica que, para la mayoría de la crítica, cada una de las versiones de las obras de Beckett es un texto original e independiente:

Most of the time, [...] whether the critic is commenting on texts in English or French, he will often not even feel the need to point out that a given text was preceded by a first text in the other language and still less to take into account this difference of status in the way he tackles the text. And so it is that all Beckett’s texts without exception and in both languages come to be considered ‘originals,’ which means that he must have written twice as many works as are listed in the bibliographies!¹²

Ante esta situación se puede argumentar que la complejidad de las obras del autor, como muestran *A Piece of Monologue* y *Solo*, no es perceptible en toda su extensión únicamente en una de sus versiones. Según David J. Gordon: “[In the case of Beckett’s bilingual texts] conflation is not even imaginable, and therefore any single text we use is inevitably haunted by a sense of its own incomplete authority”.¹³ En otras palabras, no sólo conviene que ambos textos cuenten con el prestigio de un original, sino que, situados

¹⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹¹ C. Krance, *Samuel Beckett’s Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, p. ix. Cuando escribe sobre *A Piece of Monologue*, Anna McMullan, por dar un ejemplo, nunca menciona la existencia de la versión en francés de la obra (*op. cit.*, pp. 60-71). El motivo de esta omisión quizá es que entre sus fuentes principales hay dos artículos que aparecieron antes de que Éditions de Minuit publicara *Solo* (Linda Ben-Zvi, “The Schismatic Self in *A Piece of Monologue*”, *Journal of Beckett Studies*, 1982, núm. 7, 7-17 y K. Morrison, *op. cit.*). Como es de esperar, sucede lo mismo en los trabajos sobre el autor que sólo mencionan la obra de paso (por ejemplo, Charles R. Lyons, “Beckett’s Fundamental Theatre: The Plays from *Not I* to *What Where*”, en *Beckett’s Later Fiction and Drama: Texts for Company*, ed. James Acheson y Kateryna Arthur, pról. Melvin J. Friedman, Palgrave Macmillan, Nueva York, 1987, pp. 80-97).

¹² B. T. Fitch, *Beckett and Babel*, p. 12.

¹³ David J. Gordon, “Au Contraire: The Question of Beckett’s Bilingual Text”, en *Beckett On and On...*, ed. Lois Oppenheim y Marius Buning, Associated University Presses, New Jersey, 1996, p. 166.

en un espacio intermedio entre categorías como las de Juliane House, que delineé hace un momento, simultáneamente se les atribuya una posición semejante a la de las traducciones y, así, se reconozcan como versiones.

La ambigüedad de las palabras en los enunciados truncos y las descripciones incompletas de *A Piece of Monologue* destaca la imposibilidad de que pudiera haber una correspondencia exacta en la traducción. La búsqueda estricta de la equivalencia semántica no era un método de traducción viable para la versión en inglés de la obra, un texto que incluye descripciones sobre las características fónicas de su primera palabra. Beckett, en cambio, aprovechó su autoridad para desprenderse de la obligación de fidelidad al contenido y acentuó las pérdidas y ganancias que siempre caracterizan el proceso de traducción. Cada una de las versiones de la obra oculta y expone significados potenciales en la otra versión, pero también los niega.

Fitch ha comparado la existencia de dos versiones irreconciliables y, por lo tanto, mutuamente excluyentes, de las obras de Beckett con la ausencia de cualquier texto. Para él, la aparición de un segundo texto, que también afirma dar forma y sustancia a la obra, cancela, por decirlo de algún modo, el primer texto. Dice, por ejemplo:

When he [Beckett] is writing the first version of a given work, he knows before he has written the first line that it is already doomed to efface itself before the second version in the other language, at least to the point of allowing the latter to come into existence. For he cannot be unaware that, for the native speaker of the language in which the second version is written, the first will, to all intents and purposes, cease to exist. And when he subsequently comes to write that second version, he does so in the shadow of its predecessor, with the knowledge that it cannot but be other than the work that he believes he is writing and yet cannot be writing in that it already exists. Little wonder then that Beckett entertains a penchant for paradox! One might say that while the first version is no more than a *rehearsal* for what is yet to come, the second is but a *repetition* of what

has gone before, the two concepts coming together in the one French word *répétition*. The work in question itself lies in a space between, the space between the rehearsal of a play yet to be performed and its subsequent performances: in short, in theatrical terms, it is a first night that never was.¹⁴

Más adelante, continúa:

When the text that had been thought to embody the work is cancelled out, so to speak, by the emergence of a completely different text claiming no less plausibly to give form and substance to the self-same work, what becomes of the work in question? Where exactly is it to be located? And how is it constituted? If the two texts were complementary and could be seen each to contribute to a single comprehensive text, there would be no problem. But for a work to possess two texts that are, as we have seen, mutually exclusive because of the impossibility of reconciling two distinct sets of signifiers to form a single set of signifieds is tantamount to the work's possessing no text at all!¹⁵

David J. Gordon ha caracterizado este modo de expresar la situación particular planteada por los pares de textos de Beckett como un recurso para evitar la confrontación con la realidad concreta de la obra doble:

Some critics who appear to take a quite radical view of the textual situation created by Beckett's bilingualism are still denying, I think, its inherent instability. Brian Fitch asserts that the bilingualism of Beckett's text is "tantamount to the work possessing no text at all". [...] But a double text, I would argue, is not the same as a nontext. Nor is language nullified in Beckett, however much "nothingness" or "silence" is evoked through a certain use of language. Nor can we speak unequivocally of his "final aim," as if intention were consistent all along. [...] They are assuming, in other words, that there is one resolving truth of negation rather than two material texts that cannot be fused into one or reduced to none by *any* means.¹⁶

¹⁴ B. T. Fitch, *Beckett and Babel*, p. 157.

¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹⁶ D. J. Gordon, *op. cit.*, p. 169.

Esta postura tiene un antecedente en las observaciones de Steven Connor:

I have the feeling all the time that I ought to be able to refer to a text which lies somehow behind, or prior to both versions, but there is no way of referring to this text except in its manifestation either as "*Mercier et Camier*" or "*Mercier and Camier*." For the book only exists in versions of itself, and there is no Platonic Ur-text which will account for and resolve the contradictions between them. The text consists in its inconsistency, and is only itself by being congenitally not-itself.¹⁷

Aunque una función teatral, a diferencia de un ensayo para una puesta en escena, no supone un trabajo definitivo, pero sí listo para mostrarse en público, con su formulación, Fitch seguramente pretendía adjudicar a las dos versiones de las obras de Beckett una jerarquía similar, como se puede inferir a partir del resto de su estudio crítico. Su comparación, como argumenta Gordon, en efecto, es evasiva. En su descripción de la obra como un estreno frustrado, subordina sus dos formas concretas a una forma ideal, que es la ilusión auténtica. En vez de reconocer la realidad de la obra doble, por más incertidumbre que esta confrontación pudiera ocasionar, se refiere a ésta como una síntesis inexistente entre los dos textos. Con todo, Fitch parece expresar la misma inquietud que Gordon manifestó después. Como él, reconoce la imposibilidad de un texto unitario, una entidad capaz de abarcar las dos versiones de las obras bilingües de Beckett.

Fitch cuestiona la existencia de la obra ante el problema planteado por dos textos que son versiones de la misma obra, pero no se derivan de ningún otro texto. En términos prácticos, la gran mayoría del público hasta ahora ha considerado cada una de estas versiones como la obra. Se desee o no restarle este atributo a cada una de las versiones, la

¹⁷ S. Connor, *op. cit.*

obra también es, no la combinación irrealizable, pero sí el conjunto de los dos textos. Los significados potenciales de cada una de las versiones de las obras de Beckett, de por sí endebles, se vuelven aún más inestables cuando se consideran a la par. Esta situación puede servir como argumento en contra de una de las observaciones de Fitch. Precisamente porque las versiones multiplican el carácter elusivo de las obras, como ejemplifican *A Piece of Monologue* y *Solo*, se puede decir que se complementan.

GÉNESIS Y TRADUCCIÓN

Je ne dirai plus moi, je ne le dirai plus jamais, c'est trop bête. Je mettrai à la place, chaque fois que je l'entendrai, la troisième personne, si j'y pense. Si ça les amuse. Ça ne changera rien. Il n'y a que moi, moi que ne suis pas, là où je suis.

S. BECKETT, *L'Innommable*

I shall not say I again, ever again, it's too farcical. I shall put in its place, whenever I hear it, the third person, if I think of it. Anything to please them. It will make no difference. Where I am there is no one but me, who am not.

S. BECKETT, *The Unnamable*

OBRA MÚLTIPLE

Dirk Van Hulle y Mark Nixon, de acuerdo con Pierre-Mark de Biasi, han descrito el momento en el cual una obra se manda a imprenta como una transición de la atmósfera privada de los manuscritos a la representación pública del texto.¹ Incluso cuando hace esta distinción, Van Hulle ha abogado por la utilidad del análisis genético y textual de los borradores de Beckett en la interpretación general de sus obras. Van Hulle recuerda que Beckett, como muchos otros escritores del siglo veinte, donó sus borradores a archivos públicos, con lo cual facilitó y estimuló el estudio de este material, y también basa su

¹ Dirk Van Hulle y Mark Nixon, "Editorial Principles and Practices", en Samuel Beckett, *Stirrings Still/Soubresauts and Comment dire/what is the word: An Electronic Genetic Edition*, ed. Dirk Van Hulle y Vincent Neyt, University Press Antwerp, Bruselas, 2011 (*The Beckett Digital Manuscript Project*, 1), <<http://www.beckettarchive.org>>. Véase también Dirk Van Hulle, *Manuscript Genetics, Joyce's Know-How, Beckett's Nohow*, introd. Sebastian D. G. Knowles, University Press of Florida, Florida, 2008, pp. 49-52. El primer capítulo de este libro ofrece un panorama útil sobre las diferentes representaciones del proceso creativo (*ibid.*, pp. 9-23).

argumento en la visión de que muchos de los textos del autor oscilan entre estar y no estar terminados.²

A partir de mediados de la década de los cincuenta, Beckett editaba sus textos con mayor minuciosidad antes de presentarlos. Richard L. Admussen observó:

Although prior manuscripts reveal care and attention to detail, they generally have but one holograph and one typescript draft and give the impression of coming easily and often rapidly. Works composed after 1955, however, develop slowly and with much greater difficulty. It took scarcely more time to write all three novels of the trilogy, *Molloy*, *Malone meurt* and *L'Innommable*, totaling nearly six hundred pages, than it did to finish the brief *Play*, for which there are fourteen manuscripts and typescripts and a variety of inks which prove at least thirty separate reworkings. Much the same is true of everything written since that time—Beckett is never easily satisfied, many pages are angrily crossed out, and a number of abandoned works begin to appear. Indeed, one may safely say that many earlier versions lie behind nearly every word written since *Godot*.³

Incluso después de esta labor ardua, Beckett no atribuía a sus textos una forma definitiva. Reflejó este gusto por la irresolución en títulos como “From an Abandoned Work” (1956), un fragmento de una novela no terminada, que tradujo con Ludovic y Agnès Janvier como “D’un ouvrage abandonné” (1967); *Esquisse radiophonique* (1973), que tradujo como *Rough for Radio I* (1976) y *Pochade radiophonique* (1975), que tradujo como *Rough for Radio II* (1976). A lo largo de su vida también continuó rehaciendo una buena parte de sus obras dramáticas.

Beckett nunca estuvo involucrado en una puesta en escena de *A Piece of Monologue* o *Solo*, pero vale la pena comentar que, aún ya publicados, siguió revisando y

² Dirk Van Hulle, “Modern Manuscripts and Textual Epigenetics: Samuel Beckett’s Works between Completion and Incompletion”, *Modernism/modernity*, 4 (2011), pp. 801-802.

³ Richard L. Admussen, *The Samuel Beckett Manuscripts: A Study*, G. K. Hall & Co., Boston, 1979, p. 12.

reinterpretando sus textos dramáticos más conocidos durante el proceso de representación. Al intentar aproximarse a su trabajo escénico, filmico o radiofónico plenamente, no se puede ignorar su faceta productiva como colaborador en la dirección y, más adelante en su carrera, como director de sus propias obras, que ejerció con severidad en escenarios y estudios de Berlín, Londres y París.⁴ En este sentido, S. E. Gontarski, que concibe una evolución plurilingüe de las obras, dice:

As we trace the archeology of Beckett's theater works from the 1960s onward, it becomes clear that publication was an interruption in the ongoing, often protracted process of composition. On the other hand, Beckett the author, with a long history of rejection from publishers, was unable to resist publication pressures, or even to control its pace. After publication he continued as a director to collaborate with the author of the texts, that is, himself, or, more psychoanalytically, his "other," to complete the creative process. Moreover, such self-collaboration would not be merely a "one off." Beckett very quickly found that staging a play, even directing it himself, did not necessarily produce a final text. The principle of waiting for direct work in the theater before publishing, then, did not always insure what he had variously called "corrected," "accurate," "final," or "definitive" texts in part because the process of staging as an act of textual revision, an act of creation, seems to have become for Beckett open-ended, continuous, the "definitive text," de facto, mercurial, elusive, a perpetually deferred entity.⁵

⁴ Para un repaso de la carrera de Beckett como director de sus propias obras, véase J. Knowlson y J. Haynes, *op. cit.*, pp. 97-147. Ruby Cohn enumeró la participación de Beckett en veintisiete puestas en escena de sus obras entre 1959 y 1989, veinte de las cuales dirigió por su cuenta a partir de 1967 (*A Beckett Canon*, pp. 385-386). Algunas de sus primeras modificaciones notorias en la representación sucedieron en 1964, durante el periodo de ensayos para el estreno de *Comédie* (1966), dirigido por Jean-Marie Serrau en el Pavillon de Marsan de París. Ocupado con otros aspectos de la producción, Serrau concedió a Beckett mayor responsabilidad de la cual había tenido hasta ese entonces en la escenificación. Además de modificar la apariencia de los personajes después de atender los comentarios de su mujer sobre la puesta en escena de la obra en Berlín, Beckett, junto con Serrau, descubrió que la indicación para repetir todo el texto de nuevo sólo era conveniente cuando se interpretaba a una velocidad extraordinaria, en un volumen bajo y con una iluminación escasa. Beckett comunicó estos hallazgos a George Devine, quien estaba dirigiendo al National Theatre Company para el estreno de la versión en inglés de la obra, *Play* (1964), en el Old Vic Theatre de Londres. A pesar de la resistencia de otras personas, Devine defendió con éxito la visión del autor (véase J. Knowlson, *op. cit.*, pp. 458-461). Beckett, en cambio, cedió ante la presión de los productores del estreno de la obra en Estados Unidos, dirigido por Alan Schneider (véase S. E. Gontarski, "Revising Himself: Samuel Beckett and the Art of Self-Collaboration", en *Reflections on Beckett: A Centenary Celebration*, ed. Anna McMullan y S. E. Wilmer, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2009, p. 157).

⁵ S. E. Gontarski, "Revising Himself", p. 158.

De manera parecida, David J. Gordon, cuando reflexiona sobre la posibilidad de darle prioridad a cualquiera de las etapas de los textos de Beckett, ha sugerido que la concepción de su trabajo como bilingüe entraña un fuerte deseo de control. En su comentario sobre las variantes intencionales entre las ediciones de *En attendant Godot* y *Waiting for Godot*, basadas en diferentes escenificaciones de la obra, y sobre *Warten auf Godot*, que Elmar Tophoven hizo con la supervisión de Beckett y que Beckett dirigió en 1975, argumenta:

One might expect that Beckett scholars would welcome a situation so rich in instability and indeterminacy. But there is a difference between uncertainty as an aspect of theme or representation and uncertainty in the status of the material text itself, for the latter rumbles the ground under *any* interpretation. It is not surprising, therefore, that, when they take account of the textual situation, even Beckettians try to stabilize the ground. [...] Our very talk about Beckett's *bilingual* text, though meant to problematize the monolingual text that is usually studied, really works toward containing the text, as if to prevent it from becoming *trilingual* and *multiversed* to boot—that is, out of control.⁶

⁶ D. J. Gordon, *op. cit.*, pp. 168-169. La historia textual y la historia de publicación que inspira el comentario de Gordon, como puede esperarse, no es sencilla. El texto de *En attendant Godot* que se ha tomado como definitivo pertenece a su segunda edición. En cuanto a *Waiting for Godot*, Beckett retrasó la primera edición de Grove Press para corregirla. Aunque finalmente apareció en 1954, el autor hizo modificaciones a su traducción para las primeras escenificaciones. En un lapso de menos de un año, *Waiting for Godot* se representó a partir de tres textos dramáticos distintos: uno para la producción en Londres, en el Arts Theatre Club, estrenada en agosto de 1955; otro para la producción en Dublín, en el Pike Theatre, estrenada en octubre de 1955, y el tercero para dos producciones, la primera en Miami Beach, en el Coconut Grove Playhouse, estrenada en enero de 1956, y la segunda en Nueva York, en el John Golden Theater, estrenada en abril de 1956. En Londres, además, se utilizó otro texto más. Cuando la obra pasó del Arts Theatre Club al Criterion Theatre en el West End, se expurgó para cumplir con las exigencias del Lord Chamberlain, a quien Beckett llamaba “Lord Chamberpot”. La primera edición de Faber and Faber, de 1956, consiste en este texto mutilado. Sólo hasta 1965 Faber and Faber publicó el texto íntegro, que guardaba diferencias con la edición de Grove Press, pero en el primer tiraje de *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works* cometió el error de reimprimir la edición expurgada. A la fecha, hay pequeños contrastes entre la edición estadounidense y la edición británica, de las cuales también se han eliminado erratas. Por si lo anterior fuera poco, el primer volumen de *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* contiene los recortes y las alteraciones que Beckett hizo cuando dirigió la obra sin asistencia por vez primera, para su estreno en el Schiller Theater de Berlín, en marzo de 1975. Además, el texto de *Waiting for Godot* que aparece en la segunda edición trilingüe editada por Suhrkamp, en 1976, incluye modificaciones que Beckett hizo a partir de la traducción al alemán de Elmar Tophoven (véase S. E.

Durante el tiempo que trabajó como director de sí mismo, Beckett no respondió a las preguntas sobre las motivaciones de sus personajes o sobre los significados de sus piezas, sino manifestó interés en la composición escénica, en la impresión general que transmitían las representaciones y en las estructuras formadas por las repeticiones y las repeticiones con contrastes que abundan en sus textos.⁷ Demandaba de los actores gestos y movimientos escasos, en momentos precisos, y, como un director de orquesta, expresaba sus deseos mediante términos musicales. Con frecuencia solicitó silencios prolongados y características vocales difíciles de lograr, sobre todo, en el teatro: tonos monótonos, volúmenes bajos y ritmos excesivamente lentos o excesivamente rápidos.⁸

A fines de la década de 1950 un distribuidor de libros en Inglaterra contactó a Beckett por primera vez con interés en los borradores de sus textos. Durante algunos años, entre 1957 y 1962, Beckett firmó material y se lo envió, a cambio del cual recibió regalos modestos en agradecimiento.⁹ Después de hacerle saber que no había obtenido un pago justo por sus documentos, un agente de libros raros y manuscritos en Cambridge, Massachusetts, se

Gontarski, "The Plurality of *Godot*: An Introduction", introd. a *En attendant Godot; Waiting for Godot*, Grove Press, Nueva York, 2010, pp. ix-x y D. J. Gordon, *op. cit.*, pp. 166-167).

⁷ El rigor de Beckett con los actores y su atención en los componentes escénicos permiten considerarlo un artista visual. Como muestran sus cuadernos personales, una buena parte de su inspiración proviene de la pintura europea, en particular la creada a partir del siglo XVI (véase J. Knowlson y J. Haynes, *op. cit.*, pp. 43-95).

⁸ Con cuatro volúmenes, *Endgame; Krapp's Last Tape; Waiting for Godot* y *The Shorter Plays* (que incluye *Play, Come and Go, Eh Joe, Footfalls, That Time, What Where* y *Not I*), la serie *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* ha hecho algunas de estas numerosas y muchas veces sustanciales revisiones accesibles en forma de facsímiles.

⁹ La correspondencia que Beckett mantuvo con Jake Schwartz entre 1957 y 1962 se puede consultar en la Universidad de Washington en St. Louis, Missouri, y seguramente una parte de ésta también estará disponible en el tercer volumen de *The Letters of Samuel Beckett*. Beckett después se referiría a Schwartz, quien también era dentista, como "the Great Extractor" (J. Knowlson, *op. cit.*, p. 431). T. E. Hanley, un coleccionista estadounidense de Bradford, Pennsylvania, compró los borradores que Beckett había vendido a Schwartz. Tras su muerte, la Universidad de Texas adquirió su colección entera y la puso a disposición del público.

encargó de la venta de sus borradores posteriores.¹⁰ Por medio de él, la Universidad de Washington en St. Louis y la Universidad Estatal de Ohio iniciaron sus colecciones. Para entonces, Beckett, sin lugar a dudas, estaba consciente del interés académico en su proceso creativo.

Dirk Van Hulle y Mark Nixon han notado la relajación paulatina de Beckett para mostrar cómo trabajaba. A mediados de los años sesenta, el autor señaló las variantes en sus borradores, su tendencia a la condensación e incluso su manera de traducir. En 1966, cuando John Fletcher le propuso una sección sobre sus variantes para la bibliografía en la cual estaba trabajando con Raymond Federman, Beckett le ofreció material que consideraba más interesante. En vez de concentrarse en los textos “L’Expulsé” y “La Fin”, sugirió: “Ok for variants idea. But I could let you have I think more interesting material. For example there are 9 or 10 versions (not all conserved) of the very short new text I have given to Lindon [Éditions de Minuit] and translated for Calder [Calder and Boyars] (in French PING, in English BING). I could let you have one or two preliminary + the final. Atrocious stuff of course”.¹¹

Beckett también empezó a donar sus manuscritos a universidades y bibliotecas donde se llevaban a cabo investigaciones sobre su trabajo, como Dartmouth College y la Universidad de Reading.¹² En el primer catálogo de la colección sobre Beckett en la Universidad de Reading, J. A. Edwards, entonces a cargo del Departamento de Archivos y Manuscritos describió la generosidad del autor y el entusiasmo de quienes lo rodeaban:

¹⁰ La correspondencia que Beckett mantuvo con Henry Wenning entre 1960 y 1972 también se puede consultar en la Universidad de Washington en St. Louis. Atañerá al tercer y al cuarto y último volumen de *The Letters of Samuel Beckett*.

¹¹ SB, carta a John Fletcher, 20 de septiembre 1966, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin *apud* Dirk Van Hulle y Mark Nixon, “‘Holo and Unholo’: The Beckett Digital Manuscripts Project”, *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, 2007, núm. 18, p. 316.

¹² Véase R. L. Admussen, *op. cit.*, pp. 3-5 y D. Van Hulle y M. Nixon, “‘Holo and Unholo’”, pp. 313-317.

Early in 1970, Dr J.R. Knowlson suggested that the University Library should hold an exhibition on Samuel Beckett. Since, at that time, the Library possessed little more than the trade editions of his major writings and no manuscripts at all, the exhibition was conceived as a modest attempt to interest local students and staff. But as news of the idea spread inside and outside the University, Beckett's friends and admirers urged a much larger enterprise, a tribute in depth to the whole of his literary career. Offers of exhibits, information and advice flowed in from actors, directors, designers, artists, composers, publishers, critics, collectors and (indispensably) from Samuel Beckett himself. When Harold Pinter formally opened the exhibition in May 1971, it seemed that few people associated with Beckett had not in some way been involved in it.¹³

Ya que Beckett continuó contribuyendo a la biblioteca, ésta es un recurso valioso para el estudio genético de sus textos tardíos, como sucede en el caso de *A Piece of Monologue* y *Solo*.¹⁴

En 1993, Charles Krance inauguró una serie de ediciones bilingües y *variorum* de los textos de Beckett con un volumen que contiene la prosa titulada *Company* en inglés y *Compagnie* en francés y *A Piece of Monologue* y *Solo*.¹⁵ Beckett escribió estos cuatro

¹³ J. A. Edwards, "Introductory Note", en *The Samuel Beckett Collection: A Catalogue*, The Library, University of Reading, Reading, 1978, p. vii.

¹⁴ Mediante un convenio, desde sus primeros años, la colección de Reading también ofreció fotocopias de los borradores de Beckett en la Universidad de Washington en St. Louis. En 1988, la colección en Reading se convirtió en propiedad de la Beckett International Foundation, administrada por la universidad. Actualmente es la fuente de información más grande en su tipo.

¹⁵ Con sistemas simbólicos para indicar diferentes estados de los textos en inglés y en francés, tras *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo: A Bilingual Variorum Edition* aparecieron: Charles Krance (ed.), *Samuel Beckett's Mal vu mal dit/Ill Seen Ill Said: A Bilingual, Evolutionary and Synoptic Variorum Edition*, Garland, Nueva York, 1996 (*Garland Reference Library of the Humanities*, 1266) y Edouard Magessa O'Reilly (ed.), *Samuel Beckett Comment c'est/How It Is and/et L'image: A Critical-Genetic Edition/Une édition critico-génétique*, Routledge, Nueva York, 2001. Krance introdujo cambios en el segundo volumen para hacerlo más accesible. Por el esfuerzo y el cuidado que conlleva reconstruir los borradores a partir de los signos diacríticos, los especialistas son quienes pueden aprovechar mejor estos libros. El público general se puede beneficiar de la impresión de las dos versiones de las obras cara a cara.

textos en el mismo periodo. La situación planteada en *Company* y *Compagnie*, está resumida al final de su segundo párrafo:

To one on his back in the dark a voice tells of a past. With occasional allusion to a present and more rarely to a future as for example, You will end as you now are. And in another dark or in the same another devising it all for company. Quick leave him.¹⁶

A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. Question aussi par moments d'un présent et plus rarement d'un avenir. Comme par exemple, Tu finiras tel que tu es. Et dans un autre noir ou dans le même un autre. Imaginant le tout pour se tenir compagnie. Vite motus.¹⁷

La prosa, como dice el fragmento, trata sobre una figura que escucha a una voz relatar ciertos momentos de la vida de un hombre en segunda persona. En algunos párrafos, como el anterior, un narrador describe la situación y en otros habla la voz. Aunque la voz utiliza la segunda persona, la figura duda si la voz se refiere a él.

Beckett retomó un motivo constante en su obra y se representó en estos textos. El narrador alude a la figura del autor, de quien comenta lo mismo que de la figura protagónica. Este narrador insinúa que el autor se ha desdoblado en una imagen de sí mismo en la ficción para mitigar su soledad:

Deviser of the voice and of its hearer and of himself. Deviser of himself for company. Leave it at that. He speaks of himself as of another. He says speaking of himself, He speaks of himself as of another. Himself he devises too for company. Leave it at that. Confusion too is company up to a point.¹⁸

¹⁶ Beckett, *Company*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 427.

¹⁷ Beckett, *Compagnie*, p. 8.

¹⁸ Beckett, *Company*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 435.

Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre. Il s' imagine soi-même aussi pour se tenir compagnie. En rester là. La confusion elle aussi tient compagnie. Jusqu'à un certain point.¹⁹

Beckett incluso consideró incorporar en la versión en inglés de esta prosa algunas de las imágenes que después reservó para *A Piece of Monologue*. El pasaje, que después canceló, iniciaba con el primer enunciado de *A Piece of Monologue* en segunda persona. La descripción del nacimiento del personaje y la descripción de una persona anónima que enciende una lámpara de petróleo estaban unidas de manera explícita:

Birth was the death of you. At close of day. Sun sunk behind the larches. Needles turning green. Light dying in the room. Soon none left to die. No. No such thing as no light. Till on to dawn & never die[d]. Slowly in the dark a faint hand. It holds high a lighted spill. In light of spill faintly the [frame] & milkwhite globe. Second hand. In light of spill. It lifts off globe & disappears. Reappears empty. Lifts off chimney. Two hands & chimney in light of spill. Spill to wick. Chimney back on.²⁰

Aunque Beckett finalmente desarrolló la prosa y la pieza dramática por separado, tienen enunciados en común. Esta intertextualidad no es extraña a la literatura de Beckett.²¹

¹⁹ Beckett, *Compagnie*, p. 33.

²⁰ Beckett International Foundation, University of Reading, ms. 1822 *apud* D. Van Hulle, *Manuscript Genetics*, p. 139. En el Apéndice 2 indico las convenciones que utilizo en este trabajo para la transcripción de borradores ológrafos y mecanografiados.

²¹ La manera en la cual David Warrilow y Rocky Greenberg escenificaron *A Piece of Monologue* para su estreno en La MaMa E. T. C. recalca su parecido con *Company* y *Compagnie*. En esta representación del texto, la “faint diffuse light (p. 453)” en escena servía para confundir al público sobre el origen del monólogo, al menos, al inicio: “At first, we are not sure if Mr. Warrilow’s mouth is actually moving. Is he speaking, or is he being spoken for? Is his voice live or recorded? The light is dim, and we must adjust our eyes – and our ears. The experience is intimate in the extreme. We forget that we are in a theatre, and we listen as if to a soul in transport” (M. Gussow, *op. cit.*, p. 32). Desde un principio, cuando le escribió a Beckett para solicitarle una obra de teatro, Warrilow tenía la idea de un hombre cuya cara no se podría distinguir: “an image of a man standing on stage lit from above. He’s standing there in a sort of cone light. You couldn’t see his face and he’s talking about death” (Eric Prince, “‘I Just Play to Make the Space Mine’: An Interview with David Warrilow”, *Journal of Beckett Studies*, 1992, núm. 1-2, p. 120 *apud* J. Knowlson, *op. cit.*, p. 572).

Como explica Krance, el tiempo que Beckett dejó pasar entre la composición de las versiones de sus obras en inglés y francés se acortó cada vez más, hasta que, en los últimos veinticinco años de su vida, hizo las dos casi al mismo tiempo. *A Piece of Monologue* se publicó por primera vez en el verano de 1979, en *The Kenyon Review*.²² Beckett había retomado el soliloquio abandonado para Warrilow con el fin de complacer a Martin Esslin con nuevo material para la reaparición de esta revista.²³ *Solo* se publicó por primera vez más de tres años después, en octubre de 1982, en una edición de Minuit.²⁴ A pesar de esta separación entre la publicación de los textos, Krance ha argumentado que Beckett los creó más o menos simultáneamente. Basado en las características de sus primeros enunciados, ha propuesto que el autor empezó la versión en francés mientras trabajaba en la versión en inglés.

Los borradores de *A Piece of Monologue* y *Solo* dan acceso a la intimidad creativa de Beckett. Muestran cómo adoptó la tercera persona y, superpuestas en distintas etapas, revelan las preocupaciones del autor al traducir la obra al francés. Como sucedió con otras obras, Beckett vaciló en los primeros enunciados de estos textos más que en cualquier otro pasaje. Igual que el personaje que las enuncia en la versión de la obra en

²² *The Kenyon Review*, 1979, núm. 3, 1-4.

²³ C. J. Ackerley y S. E. Gontarski, *op. cit.*, p. 437. En Estados Unidos, en 1981, Grove Press publicó el texto en *Rockaby and Other Short Pieces* (el libro contenía *Rockaby*, *Ohio Impromptu*, “All Strange Away” y *A Piece of Monologue*). En Inglaterra, en 1982, Faber and Faber publicó el texto en *Three Occasional Pieces* (el libro contenía *A Piece of Monologue*, *Rockaby* y *Ohio Impromptu*). John Pilling reseñó la edición de Faber and Faber. En comparación con la publicación de Grove Press, que además incluía “All Strange Away”, ya disponible en Inglaterra, consideró acertada la selección y el haber presentado las piezas, aún no escenificadas en Inglaterra, en el orden en el cual se habían estrenado en Estados Unidos. En cambio, estuvo en desacuerdo con el título, pues dijo que para Beckett la noción de ocasión no era provechosa (“Review Article: *Three Occasional Pieces*”, *Journal of Beckett Studies*, 1983, núm. 10, <<http://www.english.fsu.edu/jobs/>>). Pilling quizá pensaba, en parte, en las declaraciones de Beckett en el último de los *Three Dialogues* (1949).

²⁴ Según indica su correspondencia con Jérôme Lindon, Beckett entregó el texto a Éditions de Minuit el 2 de marzo de 1982, un dato al cual regresaré más adelante (J. Knowlson, *op. cit.*, p. 595). Ese año, la editorial publicó *Solo suivi de Catastrophe* así como *Catastrophe et autres dramatiques* (el libro contenía *Catastrophe*, *Cette Fois*, *Solo*, *Berceuse* y *Impromptu d’Ohio*).

inglés, repasó estas líneas antes de poder continuar. En cada uno de los dos de los manuscritos ológrafos de *A Piece of Monologue* que mencionaré a continuación Beckett intentó el inicio dos veces. Sucede lo mismo con *Solo*. Los borradores disponibles de este texto, como mostraré, tienen muchos más cambios al inicio que en cualquier otro lugar.

EL INICIO DE *A PIECE OF MONOLOGUE*

A partir de los primeros enunciados de algunos borradores, Charles Krance propone que Beckett primero hizo dos manuscritos ológrafos de *A Piece of Monologue*. Después, dice, tras completar un borrador mecanografiado, empezó *Solo*, también a máquina. Según él, después de este borrador mecanografiado en francés, Beckett hizo un segundo borrador mecanografiado en inglés.²⁵ No siempre seguiré esta secuencia, pues, como pretendo sugerir, también hay otra factible. Aunque Krance no lo menciona en la introducción a su edición de la obra, la génesis de *A Piece of Monologue* que esbozaré es consistente con las observaciones generales sobre los borradores de este texto que hizo en uno de los apéndices.²⁶

La sucesión que plantearé está basada en la tendencia de Beckett a la condensación. Como observó Richard L. Admussen en su estudio temprano: “Within an individual manuscript run, the movement of later texts is generally in the direction of

²⁵ Krance había adelantado su análisis en “Traces of Transtextual Confluence and Bilingual Genesis, *A Piece of Monologue* and *Solo* for Openers”, *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, 1993, núm. 2, 133-137.

²⁶ En relación con *A Piece of Monologue*, Krance escribe: “The usual pattern that emerges in the genesis of the “Gone” [*A Piece of Monologue*] manuscripts and typescripts is (a) [ms. 2068] - (c) [ms. 2069] - (b) [ms. 2072] - (d) [ms. 2070]. Occasionally, however, the evolution indicates (a) – (b) – (c) – (d). With all the drafts of the text having been created within a very short period of time, it is not unlikely that Beckett conceived them as parallel texts” (*Samuel Beckett’s Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, p. 161). El orden principal que traza, el primero, corresponde con las observaciones que haré a continuación.

reduction and density. While Beckett cannot be said to obfuscate purposefully his thought, there is a process of distillation which takes place that renders the sense of final versions less clear than preceding drafts”.²⁷ Hay suficiente evidencia para conjeturar que Beckett sí estaba consciente de la oscuridad que la condensación brindaba a sus textos. En su correspondencia con George Reavey más de cuarenta años antes empezar *A Piece of Monologue* y *Solo*, por ejemplo, escribió: “Do they not understand that if the book is slightly obscure, it is so because it is a compression, and that to compress it further can only result in making it more obscure?”.²⁸ Según sus propias declaraciones, Beckett terminó por adoptar esta observación como método. Es bien conocido que en su último año de vida, en relación con su deuda a Joyce, de quien se diferenció en varias ocasiones, le comentó a James Knowlson:

I realised that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one’s material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realized that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than in adding.²⁹

Hay aspectos de la cronología de *A Piece of Monologue* que no parecen prestarse a discusión. Basado en su correspondencia personal con Beckett y en la correspondencia entre Beckett y David Warrilow, Knowlson explica que el autor empezó a concebir el texto en agosto de 1977 y en noviembre de ese año lo abandonó. Como indica la correspondencia del autor con Martin Esslin, lo retomó más de un año después, en enero

²⁷ R. L. Admussen, *op. cit.*, p. 12.

²⁸ SB, carta a George Reavey, 13 de noviembre 1936, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin *apud* J. Knowlson, *op. cit.*, p. 231. Beckett se quejaba de los recortes que un editor de Houghton Mifflin le había solicitado para publicar la versión en inglés de *Murphy*. En ese entonces, Reavey ya había publicado algunos poemas suyos en su pequeña editorial Europa Press con el título *Echo’s Bones, and Other Precipitates* (1935).

²⁹ J. Knowlson, *op. cit.*, p. 319.

de 1979. Finalmente, el día de su cumpleaños, el 13 de abril de 1979, envió a Esslin y a Warrilow una copia del texto.³⁰

El manuscrito ológrafo más temprano de *A Piece of Monologue* localizado en la Universidad de Reading (UR ms. 2068), tiene el título provisional “Gone” y está fechado en París, el 2 de octubre de 1977.³¹ Beckett canceló los enunciados iniciales y los reescribió en el dorso de la primera hoja. En el primero de estos inicios el orador narra la historia como propia y en el segundo narra la historia como propia sólo al comienzo. Seguramente fue después de escribir este segundo esbozo del inicio del soliloquio que el autor anotó “all 3rd” en el margen superior de la primera hoja, al anverso, pues el resto del manuscrito continúa en tercera persona singular.

En la quinta hoja, Beckett marcó los siguientes pasajes: “Face I”, “Room 4”, “Grave 4” y “Face 2”. Este manuscrito también es bastante más extenso que el texto publicado. Además de repetir el primer enunciado (“Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him”), el orador lo formulaba de una manera distinta y su comentario sobre la precariedad del lenguaje era más extenso:

³⁰ *Ibid.*, pp. 572-574.

³¹ En el Apéndice 1 proporciono información adicional sobre todos los borradores mencionados en este trabajo. El orden que siguen los borradores de *A Piece of Monologue* en este apéndice corresponde con la cronología que propondré en un momento: UR ms. 2068 (con dos borradores ológrafos); UR ms. 2069 (con un borrador mecanografiado); UR ms. 2072 (con dos borradores ológrafos); UR ms. 2070 (con un borrador mecanografiado) y WUSL mss. 008, caja 3, folder 58 (con un borrador mecanografiado). Lo mismo sucede en el caso de *Solo*: BC mss. 1991-001, caja 11, folder 8 (con un borrador ológrafo); UR ms. 2604 (con un borrador mecanografiado) y HRC caja 17, folder 9 (con un borrador mecanografiado).

My birth was my death. Or put it another way. My birth was the death of me. Let me say that again. Words are scarce. My birth was my death. Or put it another way. My birth was the death of m e. [scarce] > *Words are scarce*. Scarcer than ever before. But not as scarce as they will be. The death of m e. [xx] / ever since. [xx] ~~Inaudible~~ With doleful countenance. In cradle and crib. At suck. That only fiasco. The first totters. From mammy to nanny and back. [xx] ~~and~~ sullen silent child. And it [xx] / titters. So tittered and tottered on. From funeral to funeral. To this evening. Two billion eighty-five million one hundred and twenty thousand seconds. Figures when words fail. Let me say that again. Two billion eighty-five million one hundred and twenty thousand seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Of... ~~nearly~~ almost said loved ones. Twenty two thousand five hundred and fifty downs. Dusks. Twelve thousand two hundred and seventy-five nights. Days. Hard to believe so few. Born as the sun sank / Sank behind the trees. Larches with the young needles turning green. ~~Dark~~ [then] ~~in the room~~ In the room dark gaining then till [drives] light from the old standard lamp. Wick turned low. Light like have now. But [xx] > who am I to speak of me? Of me then? Of then. / Of me now. Of now. Who? One who could have and could not.³²

Titters

in

began with night

Of me from then on. Of then on.

Krance ha observado que las indicaciones del orador a sí mismo (“Or put it another way”) suponen una proyección de este personaje como otro.³³ Hay otros indicios de la escisión que Beckett después desarrolló. Cuando el personaje utiliza el pronombre neutro *it* al referirse a su propia risilla (“And it in titters”), empieza a narrar en tercera persona. Es más, desde que el orador articula de otra manera su primer enunciado sugiere cierto desdoblamiento.

³² Beckett International Foundation, University of Reading, ms. 2068 *apud* C. Krance, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, pp. xvii; 162-178. Como ya indiqué, en el Apéndice 2 indico las convenciones que utilizo en este trabajo para la transcripción de borradores. Krance únicamente documentó las diferencias entre los documentos. A diferencia de él, cito pasajes íntegros, por lo que el sistema que adopté es mucho más sencillo y fácil de seguir.

³³ “To begin with, in its four holograph drafts, the speaker delivers his soliloquy in the first person; his self-promptings, on the other hand, posit a projection of the self as a third person narratee who is going through the transformations which will allow him to come into (re)possession of his own world” (C. Krance, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, p. xvii). Krance se refiere a los dos borradores del inicio en este manuscrito (UR ms. 2068) y a los dos borradores del inicio en otro manuscrito al cual me referiré más adelante (UR ms. 2072).

Las rectificaciones del orador representan la toma de decisiones del proceso creativo. A diferencia de la estructura paralela de la primera declaración, “My birth was my death”, que hace hincapié en la posesión del nacimiento y de la muerte, la precisión “My birth was the death of me”, con el segundo pronombre en caso objetivo, parece señalar la identidad que depende de la percepción ajena. La modificación, en cierta medida, apunta a la imposibilidad de enunciar la muerte como propia, en tanto este evento anula al sujeto y lo convierte en un objeto.³⁴

Beckett tituló “A” al segundo esbozo del inicio, más breve, que hizo en el dorso de la primera hoja. Al eliminar el pronombre posesivo con el cual había empezado el monólogo al anverso, destaca la falta de control sobre el comienzo de la vida. En este borrador, que transcribo en su totalidad, la disociación del orador es más evidente, pues adopta la tercera persona en otros momentos, con lo cual presenta sus palabras como si fueran de alguien más (“Let him say that again”; “Funerals of... he nearly said of loved ones”). Más adelante, también presenta la historia como si fuera de otro (“Born at night he began with night”; “But who is he to speak of him?”):

³⁴ Gabriela García Hubard ha notado la presencia de este tema en otros textos del autor, *Eleutheria* y *Malone meurt*: “La vieille idée philosophique de ne pas pouvoir vivre sa propre mort était évoquée chez Beckett dans *Eleutheria* dès les années quarante : « Si j’étais mort [dit Victor] je ne saurais pas que je suis mort. C’est la seule chose que j’ai contre la mort » (*Eleutheria*, Éditions de Minuit, Paris, 1995, p. 149); vielle impossibilité donc qui revient lorsque Malone avoue : « Je ne me regarderai pas mourir, ça fausserait tout » (*Malone meurt*, p. 8)” (“‘Sa naissance fut sa perte’ et la perte son aporie: Heidegger/Beckett/Derrida”, *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, 2008, núm. 19, p. 456). En el primer párrafo de *Malone Dies*, la versión del autor al inglés, dice: “I shall not watch myself die, that would spoil everything” (*Malone Dies*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, pp. 173-174).

Dying too. ~~My Birth was my death. Or Put it another way. The death of me. Let him say that again. Words are few. / My Birth was my death. The death of me. Smiling ever since. Woe-begone. Sickly smiling. In cradle and crib. At suck first fiasco. With the first totters. Silent sullen child. And it sickly smiling~~ So tottered on sickly smiling. From funeral to funeral. To tonight. Two and a half billion seconds. Let him say that again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of... he nearly said of loved ones. Thirty thousand nights. Hard to believe so few. Born at night he began with night. Sun long sunk behind the larches. ~~Young~~ New needles turning green. In the room dark > darkness gaining then. Till faint light from the old standard lamp. Wick turned low. But who is he to speak of him? Of him then. Of then. Of him henceforth. Of henceforth. Of him now. Of now. Who? One who could have and could not.³⁵

Uno de los borradores a máquina de *A Piece of Monologue* (UR ms. 2069) incluye los últimos enunciados de este inicio, ausentes de otros borradores y del texto publicado. También, como en el borrador ológrafo íntegro ya mencionado, en este borrador sin fecha hay algunos pasajes marcados, en este caso, sólo con las palabras “Grave y “Room”. Krance lo considera más tardío, pero también se podría argumentar que Beckett lo escribió después del manuscrito recién citado, con dos borradores de los primeros enunciados. Admussen observó que llegó un momento en el cual Beckett empezó a alternar entre la redacción a mano y a máquina desde una etapa temprana: “Whereas the early works were composed in longhand and then typed only at the final stages (*Watt*), the pattern of the later manuscript runs which have more successive versions is that of criss-crossing back and forth between longhand and typing with as many as six to eight versions of each (*Happy Days*).”³⁶

³⁵ Beckett International Foundation, University of Reading, ms. 2068 *apud* C. Krance, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, pp. xvii; 162-165.

³⁶ R. L. Admussen, *op. cit.*, p. 10.

En el dorso de la primera hoja, este borrador a máquina tiene un comienzo en falso idéntico al de “A”: “Birth was my death. Put it”. Al frente, antes de algunas modificaciones, Beckett prácticamente reprodujo los primeros enunciados de “A”, pero en tercera persona:

*Rattling ever
since. Sickly
smile ever
since.*

Birth was his death. Put it > that another way. Birth was the death of him. Say that again. Words are few. Dying too. Birth was his death. The death of him. ~~Smiling ever since. Grinning ever since. /~~ ~~Wee begone. Sickly smiling. Ghastly grinning.~~³⁷

En “A” el orador se refiere a la enunciación del soliloquio como si fuera ajena. Si bien la ambigüedad de las primeras órdenes en este borrador mecanografiado da cabida a la misma interpretación, esta separación es evidente un poco más abajo. De este modo, como en la segunda mitad de “A”, el orador se distingue tanto del parlamento como del relato:

forth

In the room darkness > dark gaining. Till faint light from standard lamp. Wick turned low. But who is he to speak of him? *Of then* Of him then. Of him from that night ~~out~~ From that night /. Of him now. Of now. Who? One who ~~could~~ might have and could not.³⁸

Como explica el catálogo más reciente de la Universidad de Reading, el lugar que uno de los manuscritos ológrafos (UR ms. 2072) ocupa en la progresión del texto no se ha

³⁷ Beckett International Foundation, University of Reading, ms. 2069 *apud* C. Krance, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, pp. xviii; 162-177.

³⁸ *Loc. cit.* En el Apéndice 3 transcribo el inicio de este borrador completo, así como el de otros que mencionaré a continuación.

podido determinar con exactitud: “The exact nature of the relationship of this later manuscript with the first manuscript (MS 2068) and the two typescripts (MS 2069 and MS 2070) is not established; indeed, there may have been other intermediate drafts that are not in the Reading collection”.³⁹ En el margen superior de la primera hoja, Beckett lo fechó en el pueblo de su casa de campo, Ussy-sur-Marne, el 28 de octubre de 1977. La primera hoja contiene un borrador cancelado del inicio, que Beckett reescribió más abajo. Estos dos borradores comienzan en primera persona, por lo cual Krance los sitúa antes del borrador mecanografiado recién citado (UR ms. 2069), pero incluyen recortes adicionales que también permiten deducir que son posteriores a éste. Además, aunque no están en tercera persona, manifiestan una mayor resolución pronominal. Como en el texto impreso, el orador no rectifica el primer enunciado, ya que utiliza un pronombre objetivo desde el comienzo:

Say that again. ~~My birth~~ Birth was the death of me. / [My] Words are few. Dying too. Birth was the death of me. ~~Ghastly~~ grinning ever since.⁴⁰

Más abajo en la misma hoja, Beckett confirmó la mayoría de sus decisiones:

Birth was the death of me. Say that again. Words are few. Going too. Birth was the death of me. Grinning ever since. *Ghastly grinning*.⁴¹

³⁹ Mary Bryden, Julian Garforth y Peter Mills, *Beckett at Reading: Catalogue of the Beckett Manuscript Collection at The University of Reading*, Whiteknights Press and the Beckett International Foundation, Reading, 1998, p. 74.

⁴⁰ Beckett International Foundation, University of Reading, ms. 2072 *apud* C. Krance, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, pp. xvii-xviii; 163-174.

⁴¹ *Loc. cit.* A diferencia del borrador mecanografiado ya citado (UR ms. 2069), este manuscrito ológrafo fechado a fines de 1977 no contiene didascalias. Pero esta característica no necesariamente es un argumento en contra de la cronología propuesta en este trabajo a favor de la cronología propuesta por Krance (en donde el orden del UR ms. 2069 y del UR ms. 2072 están invertidos). Ya que Beckett añadió las didascalias a mano en el borrador mecanografiado, es factible que pertenezcan a una etapa de

No parece caber duda que Beckett hizo el último borrador a máquina documentado por Krance (UR ms. 2070) después de todos los anteriores, pues incluye estas reducciones y, además, está en tercera persona. Como propongo, quizá se basó en el último manuscrito ológrafo citado (UR ms. 2072), ya que volvió a la primera persona por un momento, antes de corregirse:

Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. *Birth* was the death of me > him. Sickly smiling > *Ghastly grinning ever since*.⁴²

En la Universidad de Washington en St. Louis, Missouri, hay un borrador a máquina (WUSL mss. 008, caja 3, folder 58) omitido por Krance. Por su parecido con el texto publicado y con un número muy limitado de correcciones en tinta negra, se puede deducir que es posterior a los ya mencionados. En este documento, Beckett repitió la primera palabra dos veces:

Birth. Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him. Ghastly grinning ever since. Up at the lid to come. In cradle and crib. At suck first fiasco. With the first totters. From mammy to nanny and back. All the way. Bandied back and forth. So ghastly grinning on. From funeral to funeral. To now. This night. Two and a half billion seconds. Again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of...he all but said of loved ones. Thirty thousand nights. Hard to believe so few. Born dead of night. Sun long sunk behind the larches. New needles turning green. In the room dark

composición posterior. La correspondencia de Beckett parece confirmar esta hipótesis. El 14 de enero de 1979, desde Stuttgart, donde estaba dirigiendo una de sus obras, Beckett le escribió a Martin Esslin que el texto todavía no tenía didascalias (J. Knowlson, *op. cit.*, p. 573).

⁴² Beckett International Foundation, University of Reading, ms. 2070 *apud* C. Krance, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, pp. xix; 162-177.

gaining. Till faint light from standard lamp. Wick turned low. And now.
This night.⁴³

Más adelante, llaman la atención algunas omisiones de este borrador mecanografiado, como la ausencia del sustantivo *birth* en un pasaje sobre la primera palabra del orador:

Lights and moves to face wall as described. Head almost touching. Stands there staring beyond waiting for first word. It gathers in his mouth. Parts lips and thrusts tongue between them. Tip of tongue. Feel soft touch of tongue on lips. Of lips on tongue.⁴⁴

Aunque estos recortes, no numerosos, alejan el documento del texto en inglés publicado y lo acercan al texto en francés publicado, también, como mostraré en un momento, hay argumentos para cuestionar la siguiente certidumbre de Krance: “The translation, or as he preferred to call it, the adaptation, rather than representing the final stage of his bilingual composition, thus led to a revision of the “original” composition in English”.⁴⁵

EL INICIO DE *SOLO*

Charles Krance únicamente describe un borrador mecanografiado de *Solo* (UR ms. 2604) antes de las pruebas de imprenta: “Most of the textual variants of *Solo* are based on a single undated five-page typescript (University of Reading ms 2604) [...] The publisher’s proofs, corrected in Beckett’s hand, and dated June 28, 1982 (Éditions de Minuit, proof

⁴³ Washington University in St. Louis, Missouri, mss. 008, caja 3, folder 58.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ C. Krance, *Samuel Beckett’s Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, p. 181.

#20237) also show occasional variants [...]”.⁴⁶ Con el título “Solo (Piece of Monologue)” este borrador a máquina establece una identidad entre la versión en francés y la versión en inglés de la obra. Como dice Krance, se trata de un documento de cinco hojas, numerado a partir de la tercera del dos al cuatro.⁴⁷ En este borrador, el soliloquio del orador comienza:

retour
raid
le périple.
Tout ce
chemin.
le voyage.

Sa naissance fut sa perte. > *Sa naissance fut sa mort.* Encore. Les mots manquent eux aussi. *Se meurent eux* aussi. Sa naissance fut sa perte > *mort.* > *Sa naissance lui fut fatale.* Rictus de macchabée depuis. Sous la quatrième planche à venir. Au moïse et au berceau. Au sein premier fiasco. Lors des premiers faux pas. De maman à nounou et ~~return~~ /. De bout en *a* bout. Charybde Sylla déjà. Ainsi de suite. Rictus ~~{de macchabé}~~ à demeure. ~~Jusqu’à présent.~~ *Cet* De funérailles en funérailles. Jusqu’à présent. Cette nuit. Deux billions et demi de secondes. Encore. Deux billions et demi de secondes. ~~Du~~ *mal* Peine à croire si peu. De funérailles en funérailles. Funérailles – il de – il allait dire d’êtres aimés > chers. Trente mille nuits. Du *mal* Peine à croire si peu. Né au creux > *fond* de la nuit. Soleil depuis longtemps couché derrière les mélèzes. Leurs jeunes aiguilles verdissantes. Dans la chambre le noir qui gagne. *Dans la chambre noir gagnant.* Jusqu’à la faible lumière > *lueur* du lampadaire. Mèche baissée. Et à présent. Cette nuit.⁴⁸

Según Krance, como ya expliqué, Beckett hizo este borrador mecanografiado de *Solo* después del primer borrador mecanografiado de *A Piece of Monologue* que documenta (UR ms. 2069). Cuando lo concluyó, dice, hizo el segundo borrador mecanografiado del texto en inglés que documenta (UR ms. 2070).⁴⁹ Richard L.

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ “Catalogue”, Beckett International Foundation, University of Reading, <<http://www.beckettfoundation.org.uk/>>.

⁴⁸ Beckett International Foundation, University of Reading, ms. 2604 *apud* C. Krance, *Samuel Beckett’s Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo*, pp. xix; 181-188.

⁴⁹ Krance no ofrece argumentos para apoyar este punto de vista. Tampoco tengo noticia de otros análisis sobre el material que confirmen o nieguen sus hipótesis. Vale la pena resumir aquí, una vez más, el

Admussen ya había considerado patrones semejantes en relación con otras obras del autor:

One curious fact deserving further attention is that in some cases, such as *Comédie* and *Va et Vient*, manuscript dates show that rather than using the final English versions, Beckett began the translations before the original text was in its definitive state with the result that the two versions developed independently.⁵⁰

Más recientemente, Dirk Van Hulle y Mark Nixon han notado que “sometimes, switching from French to English or vice versa was a solution for Beckett to find a way out of a compositional dead-end”⁵¹ y así, en algunas ocasiones, empezó la segunda versión de sus obras antes de terminar la primera.

A Piece of Monologue y *Solo* quizá siguieron una secuencia similar, una perspectiva que destaca la falta de autoridad de cualquier versión sobre la otra, pero la duplicidad de la obra es independiente de esta posibilidad. El carácter plural de la obra, más bien, recae en la creación de los dos textos. Según la cronología que presenté y las razones que ofrecí para ésta, este borrador a máquina de *Solo* es posterior al primer manuscrito ológrafo de *A Piece of Monologue* citado (UR ms. 2068), con dos borradores del inicio (el segundo titulado “A”), y al primer borrador a máquina del mismo texto citado (UR ms. 2069). Este borrador en francés, además, parece seguir al segundo manuscrito ológrafo del texto en inglés citado (UR ms. 2072), también con dos borradores del inicio, donde Beckett parece haber tomado la decisión de sintetizar el

desarrollo del inicio de *A Piece of Monologue* propuesto por él: UR ms. 2068 (con dos borradores ológrafos), UR ms. 2072 (con dos borradores ológrafos), UR ms. 2069 (con un borrador mecanografiado) y UR ms. 2070 (con un borrador mecanografiado). En la cronología que sugiero arriba, también basándome en los primeros enunciados, el orden del ms. 2072 y del ms. 2069 están invertidos.

⁵⁰ R. L. Admussen, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ D. Van Hulle y M. Nixon, “Holo and Unholo”, p. 320.

inicio del soliloquio. Aunque en este borrador de *Solo* Beckett intentó distintas opciones para el primer enunciado, no parece haber pretendido formularlo de dos maneras distintas, como en estos borradores tempranos del texto en inglés, sino sólo repetirlo. Al final, como ya comenté, también eliminó la reiteración del texto en francés.

Además, hay un motivo para refutar la postura de Krance y situar este borrador de *Solo* después del último borrador de *A Piece of Monologue* que él comenta (UR ms. 2070) e incluso después del último borrador del texto en inglés mencionado en este trabajo (WUSL mss. 008, caja 3, folder 58). Se trata de un manuscrito ológrafo de *Solo* conservado en Boston College (BC mss. 1991-001, caja 11, folder 8).⁵² Al parecer, es anterior al borrador en francés ya citado, pero está fechado en enero de 1982, dos años y medio después de la primera aparición de *A Piece of Monologue* en *The Kenyon Review*.⁵³ La entrega de *Solo* a Éditions de Minuit el 2 de marzo de 1982 vuelve factible que Beckett estuviera trabajando en este texto en esas fechas, así como la comunicación que tuvo con Warrilow sobre las dificultades de traducción, a la cual ya me referí más arriba.⁵⁴

Se trata de un documento en tinta negra de cinco hojas, numerado de la segunda a la cuarta. La última hoja contiene algunas pocas notas relacionadas con la traducción. Las

⁵² Boston College adquirió este documento en 1991, un par de años antes de que Krance publicara su edición de la obra.

⁵³ Al final del soliloquio, con la misma tinta negra, Beckett escribió “Paris [x]6.1.82”. De acuerdo con el formato que había utilizado en otros manuscritos, como el UR ms. 2068 (fechado 2.10.77) o el UR ms. 2072 (fechado 28.10.77), por ejemplo, la primera cifra se refiere al día y la segunda al mes. Después de esta fecha, Beckett anotó las didascalias y su firma en una tinta negra menos fuerte, lo cual sugiere que las escribió después. Todavía más abajo en la misma hoja, en letra de otra persona, aparece el título y una segunda fecha, que parece referirse al momento en el cual pasó a manos del profesor estadounidense Calvin Israel, quien coleccionaba esta clase de material: “*SOLO* adapté de l’anglais *A Piece of Monologue* [xx] Calvin Israel Paris 9.6.82”.

⁵⁴ En una carta fechada el 12 de marzo de 1982 (Beckett International Foundation, University of Reading), Beckett, como ya dije, escribió que *A Piece of Monologue* presentaba “insoluble problems” y la había “reduced to a free version, shorter, entitled *Solo*” (J. Knowlson, *op. cit.*, p. 595). Según Knowlson, Beckett tradujo *A Piece of Monologue* en ese entonces, junto con *Rockaby* y *Ohio Impromptu* (*loc. cit.*).

correcciones de este manuscrito y su mayor literalidad en relación con la versión en inglés de la obra sugieren que precede a aquel descrito por Krance:

| | |
|---------------------------------------|---|
| Charybde Sylla déjà. | <p style="text-align: center;">perte Derechef</p> <p>Sa naissance fut sa mort. <u>Encore</u>. Les mots manquent.</p> <p>Se meurent aussi. Sa naissance fut sa ^{perte} mort. Rictus de macchâbée depuis. ^{Sous la quatrième planche} <u>Devant la</u> [xx] à venir. En [xx] moïse et au berceau. Au sein premier fiasco. Lors des premiers [xx] faux pas. De maman à nounou et retour. [Tout le trajet]. De [bout] en [bout] [xx-xx-xx]. / Charybde Sylla déjà. Ainsi de suite.</p> <p>Rictus de macchâbée à demeure. De funérailles en funérailles. <u>Jusqu'à [l'heure] présent. La nuit présente</u>. Deux billions et demi de secondes. Encore. Deux billions et demi de secondes. Du mal à croire si peu. De funérailles en funérailles. Funerailles de – ^[il allait] [faillit] dire d'êtres ^{chers} [aimés]. Trente mille nuits. Du mal à croire si peu. Né au creux de la nuit. Soleil depuis longtemps couché derrière les mélèzes. [xx] jeunes aiguilles verdissantes. Dans la chambre le noir qui gagne. Jusqu'à la faible lumière du lampadaire. Mèche baissée. Et maintenant. Cette nuit.⁵⁵</p> |
| Et à présent. La nuit [xx] [xx] | |

En el Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas en Austin hay otro documento que Krance tampoco incluye en su trayectoria de la obra (HRC caja 17, folder 9). Es un borrador mecanografiado de cuatro hojas, numeradas a partir de la segunda, titulado “Solo (Piece of Monologue)”.⁵⁶ En este borrador, Beckett

⁵⁵ Boston College, mss. 1991-001, caja 11, folder 8. Puesto que consulté el manuscrito directamente (como en el caso de WUSL mss. 008, caja 3, folder 58 y de HRC caja 17, folder 9, que mencionaré en un momento), he tratado de recrear la impresión del documento. En el ámbito de los estudios genéticos, este tipo de transcripciones se han denominado *topográficas*.

⁵⁶ Casi diez años antes de que Krance publicara su edición de la obra, el catálogo de la institución que lo contiene documentó su existencia. Carlton Lake, quien se encargó de las descripciones para este libro, incluso sugiere que pueden haber otros borradores de *Solo* de los que aún no se tiene noticia, lo cual resulta probable: “Contains a number of variants from the published version and appears to be a later typescript, but not the final one” (C. Lake, L. Eichhorn y S. Leach, *No Symbols where None Intended*, p. 165).

redujo el inicio a su forma final. Aquí, Beckett tomó la decisión de suprimir de *Solo* las repeticiones del orador al inicio del monólogo. Con sus correcciones, incluyendo la eliminación de los pasajes que describen la enunciación del sustantivo *naître*, que ocupaba el lugar de *birth*, es casi idéntico al texto impreso:

lui fut fatale/ Sa naissance lui fut fatale. (Sa naissance fut sa mort.) (Sa naissance fut sa perte.) Encore. Les mots manquent eux aussi. Meurent eux aussi. Sa naissance/ ~~fut sa perte~~ (Sa naissance fut sa mort. (Sa naissance fut sa perte.) Rictus de macchabée depuis. Sous (face à) la quatrième planche à venir. Au moïse et au berceau. Au sein premier fiasco. Lors des premiers faux pas. De maman à nounou et retour. Ce voyage. Charybde Sylla déjà. Ainsi de suite. Rictus à ^{si} ~~demeure~~ ^{mais}. De funérailles en funérailles. Jusqu'à ^[xxxx] présent (maintenant). Cette nuit. Deux billions ~~et~~ demi de secondes. Encore. Deux billions ~~et~~ demi de secondes. Peine à croire si peu. ~~Né au fond de la nuit~~ De funérailles en funérailles. Funérailles de – il allait (faillit) dire d'êtres chers. Trente mille nuits. Peine à croire si peu. Né au ^{+ noir} fond de la nuit. Soleil depuis longtemps couché derrière les mélèzes. Leurs jeunes aiguilles verdissantes. Dans la chambre le noir qui gagne. Jusqu'à la lueur du lampadaire. Mèche baissée. Et à ^[xxxx] présent (maintenant). Cette nuit.⁵⁷

Beckett incorpora muchos cambios que ya había hecho. Al principio del cuarto enunciado, por ejemplo, ya no utiliza el pronombre reflexivo que había descartado. El comienzo de este borrador mecanografiado pasó por varias fases evidentes. Beckett empezó por copiar su traducción, incluyendo las tres opciones que había encontrado para el primer enunciado. Para recordar que debía seleccionar una de estas variantes, las subrayó en tinta negra, igual que en el resto del documento. Después de marcar sus

⁵⁷ Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, ms., caja 17, folder 9.

opciones preferidas en tinta roja, optó por “Sa naissance fut sa perte” y tachó las otras dos. La presencia de adjetivos posesivos en este enunciado, cuando se contrasta con su versión en inglés, señala control sobre la existencia.

CONCLUSIÓN

Si los primeros críticos que estudiaron el trabajo de Beckett como traductor de sí mismo tuvieron problemas para llegar a un consenso sobre la dirección de sus cambios de tono de una a otra lengua seguramente se debe en parte a que su obra tiene gran capacidad para generar estados de ánimo contradictorios.¹ En el enunciado que abre su primera novela publicada, *Murphy*, con una versión de la personificación del sol al comienzo de la jornada, el autor representó al mundo como un espacio tedioso: “The sun shone, having no alternative, on the nothing new”;² “Le soleil brillait, n’ayant pas d’alternative, sur le rien neuf”.³ Los celos de uno de los personajes secundarios de este libro no restan precisión a la descripción amarga que hace del protagonista:

“That long hank of Apollonian asthenia,” groaned Neary, “that schizoidal spasmophile, occupying the breast of angel Counihan. Can such things be!”.⁴

Tu le vois, dit Neary, ce grand paquet d’asthénie apollonienne, ce spasmophile schizoïde, accaparer le cœur d’une déesse pareille. Comment de telles choses sont-elles possibles ?⁵

El mayor placer de Murphy consiste en atarse a su mecedora desnudo y entrar en un estupor catatónico durante horas. No sorprende el éxito o la sensación de pertenencia que experimenta con los pacientes del hospital psiquiátrico donde empieza a trabajar, “in the

¹ Me refiero al análisis de Ruby Cohn titulado “Samuel Beckett Self-Translator” mencionado arriba y a los que siguieron en la misma línea.

² Beckett, *Murphy*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 1, p. 3.

³ Beckett, *Murphy*, p. 9.

⁴ Beckett, *Murphy*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 1, p. 33.

⁵ Beckett, *Murphy*, p. 49.

belief that he had found his kindred at last”;⁶ “dans la convictions qu’il avait enfin trouvé les siens”.⁷ A pesar de que podría parecer contradictorio, estas características del protagonista, si bien conducen a mirar a los otros personajes con tristeza o desdén, también invitan a leer la novela como una comedia, sobre todo en relación con el amor.

Por más que se podrían sumar ejemplos semejantes, tampoco es imprudente decir que incluso la disposición para hallar comicidad en el pesimismo o la sordidez resulta insuficiente para suavizar por completo la dureza de Beckett con su público. Así como los textos del autor que carecen de una sintaxis y una puntuación común impiden el placer de aceptar la ficción como realidad por lapsos de tiempo largos, muchas de sus descripciones se podrían utilizar como evidencia de que sus obras no son complacientes, sino más bien desapacibles. Como prueba de la agresividad del contenido que Beckett a veces ideó, basta notar el recato que la crítica ha tenido para citar ciertos pasajes de obras muy atendidas como *Fin de partie*, en inglés, *Endgame*, mientras ha convertido otros parecidos, pero menos crudos, en hitos.

A pesar de su fascinación por la actividad mental, Beckett nunca dejó de lado el cuerpo y los desechos del hombre. En sus textos, las contemplaciones serenas muchas veces agudizan la aspereza de las descripciones sobre la suciedad de los personajes y de sus entornos. El protagonista de “La Fin”, en la traducción de Beckett y Richard Seaver, “The End”, por ejemplo, acostumbrado a las ratas y a los graznidos de las gaviotas frenéticas alrededor de una alcantarilla cercana, desbordada por una espuma amarillenta que sale a borbotones hacia el río, defeca en el bote donde pasa la mayor parte del día:

⁶ Beckett, *Murphy*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 1, p. 108.

⁷ Beckett, *Murphy*, p. 154.

Il m'arrivait de vouloir déplacer le couvercle et sortir du canot, sans le pouvoir, tant j'étais paresseux et faible, et bien au fond là où j'étais. Je les sentais proches, les rues glaciales et tumultueuses, les visages terrifiants, les bruits qui coupent, percent, lacèrent, contusionnent. J'attendais donc que l'envie de chier, voir de pisser, me donnât des forces. Je ne voulais pas salir mon nid! Cela m'arrivait pourtant, et même de plus en plus souvent. Je me déculottais en m'arc-boutant, je me tournais un peu sur le côté, juste assez pour dégager le trou. Se tailler un royaume, au milieu de la merde universelle, puis chier dessus, ça c'était bien de moi.⁸

There were times when I wanted to push away the lid and get out of the boat and couldn't, I was so indolent and weak, so content deep down where I was. I felt them hard upon me, the icy, tumultuous streets, the terrifying faces, the noises that slash, pierce, claw, bruise. So I waited till the desire to shit, or even to piss, lent me wings. I did not want to dirty my nest! And yet it sometimes happened, and even more and more often. Arched and rigid I edged down my trousers and turned a little on my side, just enough to free the hole. To contrive a little kingdom, in the midst of the universal muck, then shit on it, ah that was me all over.⁹

La prosa del autor no es ajena a protagonistas sosos y descuidados, pese a su cultura palpable, violentos por su indiferencia absoluta y usualmente mucho más cautivados por tareas mecánicas, operaciones aritméticas o problemas lógicos ridículos que por cualquier otro ser.¹⁰

⁸ Beckett, "La Fin", en *Nouvelles et Textes pour rien*, Éditions de Minuit, París, 2009 [1ª ed., 1955], pp. 108-109.

⁹ Beckett, "The End", en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 292.

¹⁰ Belacqua Shuah, protagonista de varios cuentos reunidos en *More Pricks Than Kicks*, puede servir en varias ocasiones como ejemplo de esta clase de personajes antipáticos y más bien repugnantes. En "Dante and the Lobster", el relato que abre la colección, está leyendo la *Commedia* de Dante. Su nombre de pila es igual al de uno de los personajes de este poema, un condenado sentado con las manos alrededor de las rodillas y la cabeza entre las piernas, en espera de cumplir en el purgatorio el mismo tiempo que pasó en la tierra, por su languidez para buscar la salvación en vida. Con toda calma, el narrador de "Love and Lethe", opina sobre esta figura que más adelante lleva a una joven a una colina para convencerla de suicidarse con él: "For we assume the irresponsibility of Belacqua, his faculty for acting with insufficient motivation, to have been so far evinced in previous misadventures as to be no longer a matter of surprise. In respect of this apparent gratuity of conduct he may perhaps with some color of justice be likened to the laws of nature. A mental home was the place for him" ("Love and Lethe", *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 142). Belacqua Shuah ya había aparecido en *Dream of Fair to Middling Women* (1992), una novela que Beckett escribió en 1932. Las alusiones al personaje de Dante, descrito en un fragmento de *Dream of Fair to Middling Women* que también apareció bajo el título "Sedendo et Quiscendo" (1932), como "a megalomaniac you see with his head in his thighs as a general rule" ("Sedendo et Quiscendo", en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 62) tampoco terminan aquí. El narrador de *Murphy* describe la añoranza

El comentario de Molloy sobre un discurso que planea dar también parecería referirse a la novela que protagoniza: “il s’agissait d’une parole susceptible, de par son contenu, sinon d’offenser tout ou moins d’étonner”;¹¹ “this speech was one liable, in virtue of its content, if not to offend at least to astonish”.¹² Este trabajo partió de la idea que, con un vigor semejante al que tiene para ofender o al menos asombrar con sus detalles desagradables, la obra de Beckett limita la satisfacción de imponer lecturas firmes. Con esto, no quiero decir que es imposible identificar la manera en la cual los textos del autor presentan condiciones como la existencia o la conciencia o que su resistencia al arte convencional sea sutil y no haya puntos de vista o manifestaciones afines con los cuales se podrían formar vínculos. Mi impresión es que acumulan complicaciones en torno a asuntos centrales.

En la novela *Watt*, Beckett parodió la necesidad de atribuir un significado a aquello que no tiene ninguno o que no es nada: “to elicit something from nothing”;¹³ “extraire quelque chose de rien”.¹⁴ El protagonista batalla por exorcizar mediante la

del protagonista por pasar el mayor tiempo posible en el purgatorio reviviendo su vida como “his Belacqua fantasy” (*Murphy*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 1, p. 49), “sa fantaisie Belacqua” (*Murphy*, p. 73). Más adelante, se refiere a “the Belacqua bliss” (p. 69), “la vision Belacqua” (p. 73) presente en lo que concibe como la segunda zona de su mente, un estado de contemplación donde encuentra las formas sin correspondencia con la experiencia física. El narrador de *Molloy* dice que se agacha “à la façon de Belacqua, ou de Sordello, je ne me rappelle plus” (*Molloy*, p. 13), “like Belacqua, or Sordello, I forget” (*Molloy*, *The Grove Centenary Edition*, t. 2, pp. 6-7), un poeta que Dante también incluyó en el purgatorio. En la primera parte de la novela *Comment c’est*, en inglés *How it Is*, la voz protagónica describe su postura como “Belacqua basculé sur le côté las d’attendre oublié des cours où vit la grâce endormi”; “Belacqua fallen over on his side tired of waiting forgotten of the hearts where grace abides asleep” (E. Magessa O’Reilly, *Samuel Beckett Comment c’est/How It Is and/et L’image*, pp. 26-27). Como último ejemplo y para no alargar más esta nota, el personaje que el narrador de “All Strange Away” concibe y tortura también evoca la postura de Belacqua en la obra de Dante.

¹¹ Beckett, *Molloy*, p. 102.

¹² Beckett, *Molloy*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, p. 57.

¹³ Beckett, *Watt*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 1, p. 229.

¹⁴ Beckett, *Watt*, trad. Ludovic Janvier, Agnès Janvier y Samuel Beckett, Éditions de Minuit, París, 2009 [1ª ed., Olympia Press, París, 1953], p. 77.

interpretación una experiencia que lo obsesiona durante su tiempo al servicio de Knott, el episodio con los afinadores del piano:

But if Watt was sometimes unsuccessful, and sometimes successful, as in the affair of the Galls father and son, in foisting a meaning there where no meaning appeared, he was most often neither the one or the other. For Watt considered, with reason, that he was successful, in his enterprise, when he could evolve, from the meticulous phantoms that beset him, a hypothesis proper to disperse them, as often as this might be found necessary. There was nothing, in this operation, at variance with Watt's habits of mind. For to explain had always been to exorcize, for Watt. And he considered that he was unsuccessful, when he failed to do so. And he considered that he was neither wholly successful, nor wholly unsuccessful, when the hypothesis evolved lost its virtue, after one or two applications, and had to be replaced by another, which in its turn had to be replaced by another, which in due course ceased to be of the least assistance, and so on.¹⁵

Mais si Watt tantôt ne réussissait pas, et tantôt réussissait, comme dans l'affaire des Gall père et fils, à coller une signification là où il n'en apparaissait aucune, il n'était question le plus souvent ni de ceci ni de cela. Car Watt estimait, à juste titre, réussir dans cette entreprise quand il parvenait à dégager, des fantômes méticuleux qui le harcelaient, une hypothèse de nature à les dissiper, aussi souvent que le besoin s'en faisait sentir. Il n'y avait rien, dans cette opération, qui jurât avec les habitudes mentales de Watt. Car expliquer, pour Watt, avait toujours été exorciser. Et il estimait ne pas y réussir quand il n'y parvenait pas. Et il estimait ni tout à fait réussir, ni tout à fait pas, quand l'hypothèse dégagee perdait sa vertu, au bout de deux ou trois applications, et devait être remplacée par une autre, qui à son tour devait être remplacée par une troisième, laquelle ne tardait pas à perdre toute efficacité, et ainsi de suite.¹⁶

Cuando la hipótesis en turno pierde la capacidad de sosegarlo, Watt a veces regresa a otra hipótesis retirada por un tiempo, mientras recupera su valor. Al final, el narrador no sólo termina por cuestionar la relación entre el significado inicial del incidente y los cuales Watt le atribuía, sino la existencia del incidente en primer lugar, más allá de una

¹⁵ Beckett, *Watt*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 1, p. 230.

¹⁶ Beckett, *Watt*, p. 78.

invención del protagonista con el fin de darle sentido a una sucesión de cambios ininteligibles.

La obra en la cual me concentré, titulada *A Piece of Monologue* en inglés y *Solo* en francés, sirve como muestra de la fuerza con la cual la complejidad suspende la exégesis. Después del análisis, la relación principal de la obra permanece incierta, aquella entre el orador en escena y el protagonista de su monólogo. Por un lado, sobran las equivalencias que permiten identificar a este orador con su personaje. Su ropa para dormir y su cabello cano lo hacen físicamente idéntico a su personaje y los pies de la cama asomados a la orilla del escenario lo ubican en una habitación como la cual describe. Esta asociación, además, se facilita por el carácter general de su relato; el resumen de la vida como un recorrido de muerte en muerte es desalentador, pero universal. Por otro lado, esta identidad se puede rechazar a partir de la condición ficcional del orador. De manera parecida, la idea de que el orador narra para paliar su soledad conduce a la imagen del autor. Por si fuera poco, las descripciones que el orador hace de la habitación de su personaje como si fuera un espacio escénico, muchas veces no atendidas por la crítica, confunden estos modos de presentar el problema más notorio plantado por la obra.

El uso de la tercera persona por el orador se puede explicar, por ejemplo, como requisito de la percepción propia, que obliga al sujeto a situarse en una posición objetiva, pero también sirve como indicio de una existencia dependiente de la percepción del público. La última de estas lecturas, que desmantela la primera, también resulta insostenible. Desde esta perspectiva, la elección gramatical del orador termina por implicar la percepción propia que rechaza en un principio. En otras palabras, la tercera

persona es indicio de la conciencia que esta figura niega mediante su uso. Estas complicaciones, si no detienen, al menos frenan las tentativas de mantener argumentos estables. Así como las actitudes y acciones soeces de muchos personajes de Beckett desafían los retratos dignificantes de la humanidad, la cualidad elusiva de sus textos hace escarnio del razonamiento.

La obra de Beckett invita a mirar las situaciones que plantea desde ángulos distintos. El silencio casi total del autor sobre los enigmas de sus textos y sobre los temas a los cuales conducen permite suponer que incitó y frustró a quienes tratarían de resolverlos con pleno conocimiento. La obra de teatro *Come and Go* (1967), en francés, *Va et vient* (1966), que Beckett redujo a menos de cinco minutos de duración, representa este regodeo en la presentación de incertidumbres. La pieza, una coreografía simétrica para tres mujeres, gira en torno al susurro inaudible entre las figuras que permanecen en escena mientras cada una de ellas se aleja y desaparece por un momento. En el cuento temprano “A Case in a Thousand” (1934), el narrador tampoco concede nunca la información que tanto aflige al protagonista y, por extensión, provoca curiosidad al lector: “Thereupon she related a matter connected with his earliest years, so trivial and intimate that it need not be enlarged on here, but from the elucidation of which Dr. Nye, that sad man, expected great things”.¹⁷

La conclusión de que los textos de Beckett son resistentes a la interpretación, desde luego, no ha implicado el fin de las reflexiones que él caricaturizó y, con sus referencias eruditas, bastante más explícitas al inicio de su carrera, alentó. La bibliografía extensa formada alrededor de sus textos, entre otras cosas, es testimonio del deseo de poseerlos. Si este escritor ha sido tan bien recibido por la academia es, en cierta medida,

¹⁷ Beckett, “A Case in a Thousand”, en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 74.

porque sus obras han justificado la minucia de los investigadores sin aún quedar agotadas. En este trabajo, la dificultad para aprehender las obras del autor no fue un obstáculo insuperable, sino un punto de partida. No me limité a notar que la voluntad de conservar el poder creativo y la imprecisión anhelada explica la decisión de adjudicarse la ocupación de traductor de sí mismo. Beckett, sin duda, despojó sus textos de sacralidad, pero también recalcó su autoridad. Su dominio, vale la pena notar, se extiende más allá de la segunda versión de sus obras. En tanto están expresadas en más de una forma, las obras bilingües de Beckett, estrictamente, son intraducibles a una sola.

El primer enunciado de *A Piece of Monologue*, “Birth was the death of him”, y el primer enunciado de *Solo*, “Sa naissance fut sa perte”, ostentan una constante en la obra del autor, en palabras del narrador del cuento “Ding-Dong” (1934), “a strong weakness for oxymoron”.¹⁸ Estos inicios recuerdan, por ejemplo, un par de declaraciones en *Malone meurt* y *Malone Dies*: “La fin d’une vie, ça ravigote”;¹⁹ “The end of life is always vivifying”²⁰ y “Je nais dans la mort, si j’ose dire. Les pieds sont sortis déjà, du grand con de l’existence”;²¹ “I am being given, if I may venture the expression, birth to into death, such is my impression. The feet are clear already, of the great cunt of existence”.²² En correspondencia con esta atracción por reunir fuerzas contrarias, más temática que estrictamente sintáctica, traté de mostrar que Beckett limitó el significado al multiplicarlo. Dicho de otro modo, propuse que las dos versiones de una de sus obras contribuyen a dar pie a lecturas irreconciliables. Los primeros enunciados de *A Piece of Monologue* y *Solo*, uno con un pronombre en caso objetivo y otro con dos pronombres en

¹⁸ Beckett, “Ding-Dong”, en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 101.

¹⁹ Beckett, *Malone meurt*, p. 62.

²⁰ Beckett, *Malone Dies*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, p. 206.

²¹ Beckett, *Malone meurt*, p. 183.

²² Beckett, *Malone Dies*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 2, p. 276.

caso posesivo, y que así comunican una relación distinta con la vida y la muerte, son ejemplos de esto. La existencia de dos textos en conflicto se puede comparar con las disyuntivas potenciales en el interior de cada uno.

De joven, Beckett encontró en la obra de Proust una concepción del amor semejante a la estética de la traducción que propuse en este trabajo. En su ensayo sobre el autor, Beckett nota que la obsesión del narrador por Albertine es ocasionada por la ruptura frecuente de la ilusión de haberla comprendido:

Thus is established the *pictorial* multiplicity of Albertine that will duly evolve into a *plastic* and moral multiplicity, no longer a mere shifting superficies and an effect of the observer's angle of approach rather than the expression of an inward and active variety, but a multiplicity in depth, a turmoil of objective and immanent contradictions over which the subject has no control.²³

Para el narrador, explica, el amor consiste en la incapacidad de posesión:

But Albertine is a fugitive, and no expression of her value can be complete unless preceded by some such symbol as that which in physics denotes speed. A static Albertine would soon be conquered, would soon be compared to all the other possible conquests that her possession excludes, and the infinite of what is not and may be preferred to the nullity of what is. Love, he insists, can only coexist with a state of dissatisfaction, whether born of jealousy or its predecessor—desire. It represents our demand for a whole. Its inception and its continuance imply the consciousness that something is lacking. “One only loves that which one does not possess entirely.”²⁴

Según Beckett, una vez que vive con Albertine, el narrador intenta suprimir la inaccesibilidad de esta mujer, pues evidencia la fragilidad de su dominio.

²³ Beckett, “Proust”, en *The Grove Centenary Edition*, t. 4, p. 530.

²⁴ *Ibid.*, p. 534.

Cuando explica que el proceso creativo de Beckett excede el área de atención usual de la crítica genética, el *avant-texte*, Dirk Van Hulle sitúa las traducciones del autor en la categoría *après-texte*, junto con su trabajo como director de sí mismo.²⁵ Esta terminología se presta a discusión, pues el público general y la crítica han estimado las segundas versiones del autor como textos por derecho propio, no como material posterior a éstos. Las traducciones de Beckett brindan a las obras una variedad que se ha considerado como legítima. En otro trabajo, Van Hulle también ha destacado esta situación particular:

Even within the realm of literature, it is not always clear what the “avant” relates to, since it is often hard to define the “text,” for instance with reference to dramatic works. Beckett has brought this problem to a head, not only by directing (and making postpublication changes to) some of his own plays, but also by translating them and thus creating yet another authorial version of the text.²⁶

A esta clase de argumentos, se suele añadir que Beckett a veces escribió las dos versiones de sus obras de manera simultánea. En su interpretación psicoanalítica de *A Piece of Monologue* y *Solo*, por ejemplo, Pascale Sardin-Damestoy alude a este proceso creativo con el fin de insistir en la ausencia de primacía de cualquiera de los textos:

[...] Il semble qu’il ne faut pas, des textes jumeaux de Beckett, chercher « l’original » comme nous y pousse les théories de la traduction [...]. Le modèle platonicien qui affirme la suprématie de l’original sur l’image

²⁵ D. Van Hulle, “Modern Manuscripts and Textual Epigenetics”, p. 804. En analogía con dos términos de Raymonde Debray-Genette (“Génétiqúe et poétique: le cas Flaubert”, en *Essais de critique génétique*, ed. Louis Hay, Flammarion, París, 1979, pp. 21-67) adoptados por Pierre-Marc de Biasi, *exogénésis*, que se refiere a las fuentes externas relacionadas con el proceso creativo, y *endogénésis*, que se refiere, en parte, al modo en el cual estas fuentes externas se incorporan en los borradores de un texto, Van Hulle también denomina a la etapa en la cual Beckett trabajó como traductor y director de sí mismo *epigénésis*.

²⁶ D. Van Hulle, *Manuscript Genetics*, p. 30.

n'est plus pertinent ici car la *dissimilitude* des textes est bien réciproque c'est-à-dire qu'elle « s'exerce à la fois d'un premier terme à un second et du second au premier » (Dictionnaire *Petit Robert*). Et c'est bien à un mouvement de *va-et-vient* entre les textes bilingues que nous convie Beckett par sa pratique même de l'écriture, quand en écrivant dans une langue, il modifie son brouillon à la lumière de la traduction commencée en cours de travail. En fait, tout se passe comme si les textes jumeaux de Beckett étaient des *simulacres* l'un de l'autre, au sens où Deleuze l'entend quand il signale dans *Différence et répétition* que le « système du simulacre affirme la divergence et le décentrement » [P. U. F., Paris, 1996 (1^a ed., 1968), p. 356].²⁷

Esta descripción corresponde con la génesis de *A Piece of Monologue* y *Solo* propuesta por Charles Krance. Con todo, a partir de borradores omitidos por Krance en su edición de la obra, en este trabajo he sugerido la posibilidad de que Beckett no necesariamente haya trabajado en las dos versiones al mismo tiempo. Aunque la génesis del par de textos no haya coincidido en ningún momento, el autor adjudicó a ambos la misma autoridad. *Solo* nunca ha ocupado el lugar de *A Piece of Monologue*, sino establece uno igual.

Aunque la creación de *Solo*, como propuse, haya seguido a la creación de *A Piece of Monologue*, ya se ha observado que ni la precedencia ni la posterioridad cronológica de una de las versiones de las obras de Beckett sobre la otra supone mayor autoridad, pues ambas situaciones dan pie para el argumento contrario. Al tratar de establecer la particularidad de la traducción que un autor hace de su propia obra en comparación con la traducción en general y con las variantes textuales de una obra monolingüe, Brian T. Fitch, por ejemplo, defiende la igualdad de las versiones en inglés y francés de las obras del autor del siguiente modo:

²⁷ Pascale Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement »*, Artois Presses Université, Arras, 2002, pp. 213-214.

What is appropriate is to attribute equal status to both versions, neither confusing the chronological precedence of the first version with authoritative precedence nor confusing the status of the last of a series of versions which characterizes the second version with that of the final, definitive, and hence authoritative text.²⁸

Comentar sobre uno de estos textos sin atender el otro es una manera de proteger la sensación de dominio sobre la obra, pero, ya que ocupan la misma posición, no es una equivocación. Cada uno de estos textos es la obra.

El desconcierto ante la labor bilingüe de Beckett en cierta medida proviene de la carencia de maneras adecuadas para describirla. En este trabajo, basándome en una distinción que proviene del ámbito de los estudios de traducción, he propuesto atribuir a *A Piece of Monologue* y a *Solo* el prestigio de textos originales y, a la vez, el prestigio de versiones. La concepción de las dos formas de las obras bilingües de Beckett como versiones parece haber motivado comentarios como los de Fitch. Seguramente fue el motivo de su búsqueda retórica de las obras en el espacio intermedio entre los dos textos y aquello que lo condujo a compararlas, como ya dije, con “a first night that never was”²⁹, un estreno inexistente a pesar de los ensayos anteriores y las representaciones subsiguientes. Con la contradicción de que cada una de las versiones goza de la capacidad para materializar la obra por separado, éstas, más bien, se relacionan entre sí como los movimientos de una imagen estroboscópica.

Escribí sobre la traducción que Beckett hizo de sí mismo como un trabajo que expande, pero también altera, los significados atribuibles a sus obras. *A Piece of Monologue* y *Solo* difieren en varios momentos, algunos más vinculados con el problema principal que

²⁸ B. T. Fitch, *Beckett and Babel*, p. 133.

²⁹ *Ibid.*, p. 157.

presentan. El texto en inglés, por ejemplo, invita a representar la obra con una lámpara eléctrica y el texto en francés solicita una lámpara de petróleo al lado del orador. La lámpara eléctrica impide asumir que el orador recién acaba de llevar a cabo la parte principal del hábito que describe.

El ritual del protagonista del monólogo con la lámpara de petróleo, como expliqué, es una variación de una escena asociada con su nacimiento. La incongruencia entre la lámpara narrada y la lámpara sobre el escenario en la versión en inglés de la obra llama la atención sobre otro ritual: la representación dramática. La puesta en escena cumple el valor simbólico del acto de encender la lámpara en el relato del orador. El espectáculo teatral, que inicia cuando se enciende la lámpara en escena y finaliza cuando se apaga, concede al orador presencia.

La lámpara sintetiza la ambigüedad de la obra. Si bien, sobre todo en *Solo*, ofrece una coincidencia entre el orador y su personaje, también, sobre todo en *A Piece of Monologue*, recuerda que la existencia del orador depende de la iluminación escénica. El contraste en la lámpara mostrada al público en cada versión desequilibra la verosimilitud e inverosimilitud de la obra. Esta diferencia entre los textos, como otras similares, destaca la imposibilidad de elaborar lecturas categóricas sobre el uso de la tercera persona por el orador. El ofuscamiento que puede brindar esta inconsistencia entre *A Piece of Monologue* y *Solo* es comparable con aquel factible por las contradicciones presentes hacia el final del monólogo. Esto es, los breves pasajes donde el orador describe a su protagonista en términos realistas, como en el resto de su soliloquio, y, al mismo tiempo, explícitamente en términos teatrales. Estas antítesis, en las cuales el orador se asemeja a su personaje más que nunca también explican su elección gramatical.

En este trabajo insistí que *A Piece of Monologue*, en comparación con *Solo*, brinda más atención al evento teatral. Además de admitir una lámpara eléctrica en escena, al mencionar la primera palabra del protagonista de su monólogo, el sustantivo *birth*, el orador de la versión en inglés de la obra señala su propio nacimiento mediante el lenguaje. De acuerdo con esta mayor cantidad de alusiones a la representación, la conclusión del monólogo en inglés, más que la conclusión del monólogo en francés, insinúa la muerte del orador después de pronunciar sus últimas palabras. De este modo, *A Piece of Monologue* anticipa la siguiente obra de teatro de Beckett, *Rockaby* (1981), en francés, *Berceuse* (1982), donde la protagonista parece morir al final, cuando la mecedora que ocupa se detiene. Durante el transcurso de esta pieza, la mujer pide a la voz que escucha, idéntica a la suya, que continúe. Antes de detenerse, las palabras de la voz, que arrullan a la mujer y al público, se vuelven más duras:

saying to herself
 no
 done with that
 the rocker
 those arms at last
 saying to the rocker
 rock her off
 stop her eyes
 fuck life
 stop her eyes
 rock her off
 rock her off³⁰

se disant
 non
 plus jamais ça
 à la berceuse
 des bras enfin

³⁰ Beckett, *Rockaby*, en *The Grove Centenary Edition*, t. 3, pp. 469-470.

à elle disant
berce-la d'ici
aux gogues la vie
berce-la d'ici
berce-la d'ici³¹

Fitch rechaza por completo la posibilidad de que un autor pueda aproximarse a sus textos como objetos críticos al ejercer la labor de traductor de sí mismo:

The first stage of the translator's activity, his reading of the original, necessarily involves the process of understanding, which is, in its turn, inseparable from that of interpretation. There is obviously little question of the original author's setting about the task of understanding his own text and no question whatsoever of its constituting an object of interpretation for him.³²

Es cierto que un autor tiene una relación particular con sus textos, pero, se puede argumentar, tampoco puede suspender el análisis aunado a la lectura atenta. Cierta proceso de análisis, además, es inherente al proceso de escritura y revisión. Aunque no se puedan adjudicar intenciones determinadas a las transformaciones de Beckett como traductor de su obra, estas transformaciones presuponen una serie de interpretaciones. Es más, dado su interés constante en la pluralidad, se podría sospechar que el autor reconocía el potencial significativo de la mera existencia de dos formas distintas para una obra.

La idea de la representación como un proceso que introduce distorsiones está presente en el contraste entre las descripciones del orador sobre una figura que enciende una lámpara el día del nacimiento del personaje y las descripciones sobre el ritual posterior de cada noche. La traducción se suma a este motivo. Beckett mostró que la

³¹ Beckett, *Berceuse*, en *Catastrophe et autres dramaticules*, p. 52.

³² B. T. Fitch, *op. cit.*, p. 133.

traducción es una labor de recreación que concede pluralidad a la obra y no una repetición exacta.

La familiaridad de Beckett con la traducción se podría relacionar con su manera de escribir. Como recalqué, siempre fue escritor y traductor, y llegó un momento en que su proceso de creación se confundió con su proceso de traducción. Si bien no todas las propuestas sobre la elaboración paralela de las dos versiones de algunas de sus obras tardías son convincentes, sí son un síntoma del papel central que la traducción ocupó en su carrera. Su exploración de diferentes géneros artísticos y de los límites de éstos evoca la manera en la cual se aproximó al lenguaje y las lenguas. Además, la fascinación que mostró a lo largo de su carrera por el vínculo entre los significantes y los significados de las palabras es propia de su labor como escritor, pero también se podría atribuir a su experiencia como traductor.

Con *A Piece of Monologue* y *Solo*, Beckett refutó el comentario que había hecho en su ensayo sobre Joyce medio siglo antes, pues percibió una congruencia entre la articulación y el significado del sustantivo *birth* y no del sustantivo *naissance*. Pero, más que una observación precisa sobre su lengua materna, estas declaraciones fueron una manera de alabar a Joyce y de comunicar sus ideas sobre el lenguaje. Beckett no sólo reflejó el significado en la forma, sino aprovechó los varios significados abarcados por una forma para proporcionar a sus textos irresolución y, aún de manera más característica, destituyó las formas casi por completo de su significado convencional. Estos intereses se pueden relacionar con la traducción. Así como revela de manera constante la capacidad semántica de los signos, la traducción depende de la posibilidad de expresar, al menos parcialmente, los significados de estos signos mediante otros.

Con los argumentos de que el autor no puede determinar los límites de sus obras ni darlas por terminadas de manera definitiva, se podría decir que todo traductor desestabiliza el significado.³³ Esta visión es mucho más aceptada en el caso de la traducción a cargo de alguien reputado como escritor. El autor del texto de partida o quien goza del título de autor, además, por lo general goza de mayor libertad en la práctica de la traducción. Pero, incluso en el caso de Beckett, este punto de vista no está extendido, pues las dos versiones de sus obras por lo común sólo se consideran como intercambiables. Con el fin de ampliar esta concepción, en este trabajo he señalado algunas diferencias entre la versión en inglés y la versión en francés de una obra del autor y también las he presentado como complementarias.

Mi tesis se podría extender a la obra de otros autores que actuaron como sus propios traductores, pero no siempre sería sustentada por una obsesión tan evidente por contener la interpretación. Las dos ejecuciones de la pieza dramática que comenté, además, exteriorizan su contenido. Las dos versiones de la obra forman parte de las tensiones que la constituyen. *A Piece of Monologue* y *Solo* no sólo presentan, sino materializan una escisión. Esta obra no fue la única ocasión en la cual Beckett creó la impresión de un ser escindido o estructuró una obra a partir de oposiciones. Regresó a estos tópicos y patrones una y otra vez.

³³ Para una crítica concisa sobre la tradición cultural que defiende la propiedad absoluta del autor sobre el texto para el detrimento del traductor, véase Rosemary Arrojo, "Writing, Interpreting, and the Power Struggle for the Control of Meaning: Scenes from Kafka, Borges, and Kosztolányi", en *Translation and Power*, ed. María Tymoczko y Edwin Gentzler, University of Massachusetts Press, Amherst, 2002, pp. 63-79. Arrojo escribe, por ejemplo: "In a tradition that generally views originals as the closed, fixed receptacle of their authors' intentional meanings, the struggle for the power to determine the 'truth' of a text is obviously decided in favor of those who are considered as the 'rightful' owners of their texts' meanings and who supposedly deserve unconditional respect from anyone who dares to enter their textual 'property'" (*ibid.*, p. 74). Lawrence Venuti desarrolla y cuestiona el concepto de fluidez en la traducción en su introducción a *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, ed. Lawrence Venuti, Routledge, Londres, 1992, pp. 1-17.

Entre *A Piece of Monologue* y *Solo* hay contrastes marcados que muestran la soltura de Beckett como traductor de sí mismo, pero también me concentré en diferencias más sutiles. Ya que estas diferencias son intrascendentes sin la reflexión sobre los textos, de paso, he mostrado que el análisis literario es esencial para el estudio de la traducción literaria. Los textos sobre el trabajo de Beckett como traductor de sí mismo no sólo contribuyen a que sus obras se conciban de nuevas maneras en contextos académicos, sino también en espacios más amplios.³⁴ En tanto favorecen la publicación de ediciones con más de una versión, brindan atención a dos realidades desatendidas: a la traducción y a la pluralidad de la obra escrita.

³⁴ Algunas de las excepciones más sugerentes a la puesta en escena de las obras dramáticas de Beckett en espacios privilegiados han sido las cárceles. La primera puesta en escena de una de sus obras en una cárcel ocurrió en 1954. Por correspondencia, un prisionero relató a Beckett cómo había traducido *En attendant Godot* al alemán y la había representado con gran éxito y atención de la prensa ante 400 reclusos en la cárcel Lüttringhausen, cerca de Wuppertal. En 1956, esta compañía, llamada Spielschar der Landstrasse Wuppertal, también hizo representaciones públicas de la obra en Frankfurt. Inseguro de sí mismo, Beckett evitó a este prisionero anónimo cuando fue a París con la intención de verlo, pero finalmente lo ayudó con una pequeña cantidad de dinero que envió mediante sus agentes alemanes. El 18 de noviembre de 1957, el San Francisco Actors Workshop, bajo la dirección de Herbert Blau y con el diseño escenográfico de Robin Wagner, representó *Waiting for Godot* en San Quentin ante 1,400 reclusos. Douglas “Rick” Cluchey ha aclarado en entrevistas que no formó parte de este público, pero escuchó los detalles de su compañero de celda. Algunos años después, Cluchey interpretó a Vladimir en una puesta en escena de la obra dirigida y actuada por prisioneros. La copia del texto que tenían, de la revista *Theatre Arts*, estaba mal encuadrada y, sin darse cuenta, interpretaron el texto en desorden. El grupo también montó *Endgame*, que Cluchey dirigió, y *Krapp’s Last Tape* (1958), que protagonizó. Una vez libre, Cluchey recorrió otras cárceles con la compañía, que nombró San Quentin Drama Workshop. Gracias a Martin Esslin, quien había escuchado de esta compañía por Blau y había hecho arreglos para su presentación en el Open Space de Londres, Cluchey y Beckett finalmente se conocieron en 1974. Beckett se convirtió en mecenas del grupo, que empezó una gira por distintas ciudades de Estados Unidos y Europa, e incluso lo dirigió. (En 1989, John Reilly dirigió un documental titulado *Godot in San Quentin*. La Smithsonian Video Library también ha puesto a disposición del público varias grabaciones del grupo). (Véase Martin Esslin, “Introduction: The Absurdity of the Absurd”, en *Samuel Beckett’s ‘Waiting for Godot’*, ed. e introd. Harold Bloom, Chelsea House, Nueva York, 2008, pp. 25-27; William Hutchings, *Samuel Beckett’s ‘Waiting for Godot’: A Reference Guide*, Praeger, Westport, CT, 2005, pp. 16; 85 y James Knowlson, *op. cit.*, pp. 540-542). Como otras personas, el actor Jan Jönson trató de recrear esta experiencia. Tras una larga discusión con las autoridades, consiguió el permiso necesario para llevar un grupo de reclusos de la cárcel sueca Kumla de gira por Gotenburgo, Malmö y Estocolmo. Cuatro de sus cinco actores aprovecharon la noche del estreno para escapar (Ulrika Maude, “Beckett’s Nordic Reception”, en *The International Reception of Samuel Beckett*, ed. Mark Nixon y Matthew Feldman, Continuum, Londres, 2009, pp. 239-241).

APÉNDICES

APÉNDICE 1. BORRADORES DE *A PIECE OF MONOLOGUE* Y *SOLO**

Borradores de *A Piece of Monologue* mencionados

University of Reading, ms. 2068

Borrador ológrafo titulado “Gone” (París, 2 de octubre 1977)

5 hojas (30 x 21 cm.), numeradas de la segunda a la quinta

Contiene correcciones abundantes en tinta negra.

El dorso de la primera hoja contiene un segundo borrador del inicio titulado “A”.

University of Reading, ms. 2069

Borrador mecanografiado (s. f.)

4 hojas (30 x 21 cm.), numeradas de la segunda a la cuarta

Contiene correcciones abundantes en tinta negra.

La cuarta hoja contiene un esbozo ológrafo de las didascalias.

El dorso de la cuarta hoja contiene varios cálculos ológrafos para determinar los días, horas, minutos y segundos de una vida de casi setenta años.

University of Reading, ms. 2072

Borrador ológrafo (Ussy, 28 de octubre 1977)

4 hojas de un cuaderno cuadriculado (22 x 16 cm.)

Contiene correcciones en tinta negra.

La primera hoja contiene un borrador cancelado del inicio.

University of Reading, ms. 2070

Borrador mecanografiado (s. f.)

4 hojas (30 x 21 cm.), numeradas de la segunda a la cuarta

La segunda, la tercera y la cuarta página son copias al carbón.

Contiene correcciones en tinta negra y a lápiz.

Incluye didascalias.

* Consulté de manera directa los siguientes borradores: WUSL mss. 008, caja 3, folder 58; BC mss. 1991-001, caja 11, folder 8 y HRC caja 17, folder 9. Los datos sobre los otros documentos (UR ms. 2068; UR ms. 2069; UR ms. 2072; UR ms. 2070 y UR ms. 2604) están tomados de Charles Krance, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo: A Bilingual Variorum Edition*; Mary Briden, Julian Garforth y Peter Mills, *Beckett at Reading: Catalogue of the Beckett Manuscript Collection at the University of Reading*; el catálogo en línea de la Beckett International Foundation en la Universidad de Reading y Carlton Lake, Linda Eichhorn y Sally Leach, *No Symbols where None Intended: A Catalogue of Books, Manuscripts, and Other Material Relating to Samuel Beckett in the Collections of the Humanities Research Center*.

Washington University in St. Louis, Missouri, mss. 008, caja 3, folder 58
Borrador mecanografiado incompleto titulado “A Piece of Monologue” en tinta azul (s. f.)
3 hojas, numeradas de la segunda a la tercera
Contiene pocas correcciones en tinta negra.
Incluye didascalias en la primera hoja.

Borradores de *Solo* mencionados

Boston College, mss. 1991-001, caja 11, folder 8
Manuscrito ológrafo (París, enero 1982)
5 hojas, numeradas de la segunda a la cuarta
Contiene correcciones en tinta negra.
Incluye didascalias en la cuarta hoja.
La quinta hoja consiste en anotaciones.

University of Reading, ms. 2604
Borrador mecanografiado titulado “Solo (Piece of Monologue)” en tinta negra (s. f.)
5 hojas (30 x 21 cm.), numeradas de la tercera a la quinta del dos al cuatro
Contiene correcciones abundantes a lápiz, en tinta negra y en tinta roja.
Incluye didascalias en la primera hoja.

Harry Ransom Humanities Research Center at The University of Texas, Austin caja 17, folder 9
Borrador mecanografiado titulado “Solo (Piece of Monologue)” en tinta negra (s. f.)
4 hojas, numeradas de la segunda a la cuarta
Contiene correcciones abundantes en tinta negra, en tinta roja y a lápiz.
Incluye didascalias en la primera hoja.

University of Reading, ms. 3628
Fotocopia de las pruebas de imprenta de *Solo* con correcciones en tinta negra por el autor y otra persona no identificada
12 páginas en 6 hojas (22 x 30 cm.), con una numeración alterada por el autor en tinta roja

APÉNDICE 2. SÍMBOLOS UTILIZADOS PARA LA TRANSCRIPCIÓN DE BORRADORES

Las palabras tachadas indican ~~supresiones~~

Las comillas bajas sencillas indican > sustituciones

Las diagonales indican / adiciones al margen

Los corchetes indican [lecturas dudosas]

Los corchetes con dos x indican una palabra ilegible [xx]

Una *tipografía distinta* indica cambios adicionales en tinta negra

Las *cursivas* indican cambios adicionales a lápiz

El *color rojo* indica cambios adicionales en tinta roja

APÉNDICE 3. TRANSCRIPCIONES ADICIONALES

Inicio del UR ms. 2069 (borrador mecanografiado de *A Piece of Monologue*).

Rattling ever since.
Sickly smile ever since.
Yoicked hoicked.
american
forth

Birth was his death. Put it > that another way. Birth was the death of him. Say that again. Words are few. Dying too. Birth was his death. The death of him. ~~Smiling ever since.~~ ~~Grinning~~ ever since. / ~~Wee-begone.~~ ~~Sickly smiling.~~ ~~Ghastly grinning.~~ In cradle and crib. At suck first fiasco. With the first totters. From mammy to nanny and back. ~~Beckoned~~ ~~Urged~~ / back and forth. Silent sullen child. And it sickly ~~smiling~~ ~~grinning~~ So ~~rattling~~ sickly smiling tottered on. From funeral to funeral. To now. To this night. Two and a half / billion seconds. Say that again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of... he all but said of loved ones. Thirty thousand nights. Hard to believe so few. ~~Born at night he began with night.~~ Born dead of night. Sun long sunk behind the larches. New needles turning green. In the room darkness > dark gaining. Till faint light from standard lamp. Wick turned low. But who is he to speak of him? *Of then* Of him then. Of him from that night ~~out~~ From that night /. Of him now. Of now. Who? One who ~~could~~ might have and could not.

Parte superior de la primera hoja del UR ms. 2072 (borrador ológrafo cancelado del inicio de *A Piece of Monologue*, integro).

Say that again.

~~My birth~~ Birth was the death of me. / [My] Words are few. Dying too. Birth was the death of me. ~~Ghastly~~ grinning ever since. *In* Cradle and crib. *At* Suck first fiasco. First totters. From mammy to nanny and back to mammy. That minefield. Bandied back and forth. So tottered on. Ghastly grinning. ~~From~~ funeral to funeral. To now. Two and a half billion seconds. Say that again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. ~~Funeral to funeral.~~ > Obsequies exequies. ~~Funerals of~~ All the - he all but said of loved ones. Thirty thousand nights. ~~Hard to believe so few.~~ > More like thirty million. ~~Tumbled out dead of night.~~ > *Dead of night brought forth. Feet foremost.* Sun long sunk behind the larches. New needles turning green. Birth chamber darkness gaining. Till light from standard. Wick low.

Inicio del UR ms. 2072 (borrador ológrafo de *A Piece of Monologue*).

Birth was the death of me. Say that again. Words are few. Going too. Birth was the death of me. Grinning ever since. *Ghastly grinning.* In cradle and crib. At suck first fiasco. First totters. From mammy to nanny and back to mammy. All the way. That minefield. Bandied back and forth. So tottered on. Ghastly grinning. Funeral to funeral. [~~To each~~] ~~now~~ On to here. Now. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. Obsequies exequies. All the... nearly said of loved ones. Thirty thousand nights. More like thirty million. Dead vast of night dragged forth. ~~Footsie~~ Feet foremost. Sun long sunk behind the larches. New needles turning green. Birth chamber darkness gaining > deepening. Till faint light from lamp. Standard oil. Wick low. And now. This night.

Fragmento del UR ms. 2070 (borrador mecanografiado de *A Piece of Monologue*).

*All the way
back*

Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. *Birth* was the death of me > him. Sickly smiling > *Ghastly grinning ever since*. Up at the lid to come. In cradle and crib. At suck first fiasco. With the first totters. From mammy to nanny and back. / Yoicked hoicked > *Banded* [~~xx~~] back and forth. So ~~sickly smiling tottered~~ *So ghastly grinning on*. From funeral to funeral. To now. This night. Two and a half billion seconds. Again. Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of... he all but said of loved ones. Thirty thousand nights. Hard to believe so few. Born dead of night. Sun long sunk behind the larches. New needles turning green. In the room dark gaining. Till faint light from standard lamp. Wick turned low. And now. This night.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

En orden cronológico de publicación

“Assumption”, *transition: An International Quarterly for Creative Experiment*, 1929, núm. 16-17, 268-271.

“Dante...Bruno.Vico..Joyce”, *transition: An International Quarterly for Creative Experiment*, 1929, núm. 16-17, 242-253.

Murphy. Éditions de Minuit, París, 2009 [1ª ed., Éditions Pierre Bordas, París, 1947].

Molloy. Éditions de Minuit, París, 2004 [1ª ed., 1951].

Malone meurt. Éditions de Minuit, París, 2004 [1ª ed., 1951].

En attendant Godot. Éditions de Minuit, París, 2010 [1ª ed., 1952].

L'Innommable. Éditions de Minuit, París, 2011 [1ª ed., 1953].

Watt, trad. Ludovic Janvier, Agnès Janvier y Samuel Beckett. Éditions de Minuit, París, 2009 [1ª ed., Olympia Press, París, 1953].

Nouvelles et Textes pour rien. Éditions de Minuit, París, 2009 [1ª ed., 1955].

Malone Dies. Faber and Faber, Londres, 2010 [1ª ed., Grove Press, Nueva York, 1956; John Calder, Londres, 1958].

Fin de partie suivi de Acte sans paroles. Éditions de Minuit, París, 1957.

Oh les beaux jours suivi de Pas moi. Éditions de Minuit, París, 2006 [1ª ed. 1963].

Têtes-mortes. Éditions de Minuit, París, 1967.

Premier amour. Éditions de Minuit, París, 1970.

Pas suivi de Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique. Éditions de Minuit, París, 1995 [1ª ed., 1978].

A Piece of Monologue, *The Kenyon Review*, 1979, núm. 3, 1-4.

Compagnie. Éditions de Minuit, París, 2010 [1ª ed., 1980].

Catastrophe et autres dramaticules. Éditions de Minuit, París, 1982.

Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, ed. y pref. Ruby Cohn. John Calder, Londres, 1983.

The Complete Dramatic Works. Faber and Faber, Londres, 1990 [1ª ed., 1986].

Eleutheria. Éditions de Minuit, París, 1995.

Poems 1930-1989. Calder Publications, Londres, 2002.

Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition, 4 ts., ed. Paul Auster. Grove Press, Nueva York, 2006.

Teatro reunido: Eleutheria, Esperando a Godot, Fin de partida, Pavesas, Film, trad. José Sanchis Sinisterra, Ana María Moix y Jenaro Talens. Tusquets Editores, México, 2006.

Stirrings Still/Soubresauts and Comment dire/what is the word: An Electronic Genetic Edition, ed. Dirk Van Hulle y Vincent Neyt, University Press Antwerp, Bruselas, 2011 (*The Beckett Digital Manuscript Project*, 1). <<http://www.beckettarchive.org>>.

The Letters of Samuel Beckett, 4 ts., ed. Martha Fehsenfeld, Lois Overbeck *et al.* Cambridge University Press, Londres, 2009-.

Borrador mecanografiado de *A Piece of Monologue*, Washington University in St. Louis, Missouri, mss. 008, caja 3, folder 58.

Borrador ológrafo de *Solo*, Boston College, mss. 1991-001, caja 11, folder 8.

Borrador mecanografiado de *Solo*, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, ms., caja 17, folder 9.

Programa de mano del estreno de *A Piece of Monologue*, dir. Rocky Greenberg y David Warrilow, actor David Warrilow. La MaMA E. T. C., Nueva York, 14 al 30 de diciembre 1979.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Ackerley, C. J. y S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to his Works, Life, and Thought*. Grove Press, Nueva York, 2004.

- Admussen, Richard L., *The Samuel Beckett Manuscripts: A Study*. G. K. Hall & Co., Boston, 1979, pp. 3-13.
- Arrojo, Rosemary, "Literature as Fetishism: Some Consequences for a Theory of Translation", *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal*, 41 (1996), 208-216.
- , "Writing, Interpreting, and the Power Struggle for the Control of Meaning: Scenes from Kafka, Borges, and Kosztolányi", en *Translation and Power*, ed. Maria Tymoczko y Edwin Gentzler. University of Massachusetts Press, Amherst, 2002, pp. 63-79.
- Beer, Ann, "Beckett's Bilingualism", en *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. John Pilling. Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 209-221.
- Benjamin, Walter, "The Task of the Translator", trad. Harry Zohn, en *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti. Routledge, Nueva York, 2000, pp. 15-25.
- Ben-Zvi, Linda, "Samuel Beckett, Fritz Mauthner and the Limits of Language", *PMLA*, 95 (1980), 183-200.
- , "The Schismatic Self in *A Piece of Monologue*", *Journal of Beckett Studies*, 1982, núm. 7, 7-17.
- Bryden, Mary, Julian Garforth y Peter Mills, *Beckett at Reading: Catalogue of the Beckett Manuscript Collection at The University of Reading*. Whiteknights Press and the Beckett International Foundation, Reading, 1998.
- Butler, Lance St. John, "Two Darks: A Solution to the Problem of Beckett's Bilingualism", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 1994, núm. 3, 115-135.
- "Catalogue", Beckett International Foundation, University of Reading, <<http://www.beckettfoundation.org.uk/>>.
- Caws, Mary Ann, "Samuel Beckett Translating", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2000, núm. 8, 43-57.
- Chamberlain, Lori, "'The Same Old Stories': Beckett's Poetics of Translation", en *Beckett Translating/Translating Beckett*, ed. Alan Warren Friedman, Charles Rossman y Dina Sherzer. The Pennsylvania State University Press, State College, 1987, pp. 17-24.
- Cockerham, Harry, "Bilingual Playwright", en *Beckett the Shape Changer*, ed. Katharine Worth. Routledge & Kegan Paul, Londres, 1975, pp. 139-159.

Cohn, Ruby, *A Beckett Canon*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001, pp. 355-358; 387-388.

---, "Ghosting Through Beckett", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 1993, núm. 2, 1-11.

---, "Samuel Beckett Self-Translator", *PMLA*, 76 (1961), 613-621.

---, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1962.

Collinge, Linda, "L'évolution du sujet s'auto-traduisant: L'imaginaire de Beckett face à *Malone meurt*, *Happy Days* et 'Stirrings still' à traduire", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2000, núm. 10, 189-202.

Connor, Steven, "'Traduttore traditore': Samuel Beckett's Translation of *Mercier et Camier*", *Journal of Beckett Studies*, 1989, núm. 11-12, <<http://www.english.fsu.edu/jobs/>>.

Davis, Kathleen, *Deconstruction and Translation*. St. Jerome Publishing, Manchester, 2001, pp. 1-66; 91-106.

De Man, Paul, "'Conclusions': Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'", en *The Resistance to Theory*, pról. Wlad Godzich. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, pp. 73-105.

Derrida, Jacques, "Des Tours de Babel", en *Difference in Translation*, trad. Joseph F. Graham, ed. Joseph F. Graham. Cornell University Press, Ithaca, 1985, pp. 165-207.

---, "La différance", en *Marges de la philosophie*. Éditions de Minuit, Paris, 1972, pp. 1-29.

---, "Roundtable on Translation", en *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, trad. Peggy Kamuf, ed. Christie V. McDonald. Schocken Books, Nueva York, 1985, pp. 91-164.

Edwards, J. A., "Introductory Note", en *The Samuel Beckett Collection: A Catalogue*. The Library, University of Reading, Reading, 1978, pp. vii-viii.

Esslin, Martin, "Introduction: The Absurdity of the Absurd", en *Samuel Beckett's 'Waiting for Godot'*, ed. e introd. Harold Bloom. Chelsea House, Nueva York, 2008, pp. 25-32.

Fathoms from Anywhere: A Samuel Beckett Centenary Exhibition. Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, 2006 <<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/beckett/>>.

- Federman, Raymond, "The Writer as Self-Translator", en *Beckett Translating/Translating Beckett*, ed. Alan Warren Friedman, Charles Rossman y Dina Sherzer. The Pennsylvania State University Press, State College, 1987, pp. 7-16.
- Fischer, Eileen, Reseña del estreno de *A Piece of Monologue*, *Theatre Journal*, 32 (1980), 534.
- Fitch, Brian T., *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. University of Toronto Press, Toronto, 1988.
- , "The Status of the Second Version of the Beckettian Text", *Journal of Beckett Studies*, 1989, núm. 11-12, <<http://www.english.fsu.edu/jobs/>>.
- Forster, Leonard, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*. Cambridge University Press, Cambridge, 1970.
- García Hubbard, Gabriela, "Circunvalaciones de la muerte: Beckett-Derrida-Poe", *Acta poética*, 2009, núm. 2, 199-213.
- , "En traversant l'aphasie", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2008, núm. 20, 335-345.
- , "'Sa naissance fut sa perte' et la perte son aporie: Heidegger/Beckett/Derrida", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2008, núm. 19, 451-459.
- Gendron, Sarah, *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze*. Peter Lang, Nueva York, 2008, pp. 65-93.
- Gentzler, Edwin, "Deconstruction", en *Contemporary Translation Theories*. Routledge, Nueva York, 1993, pp. 144-180.
- Gill, Brendan, "The Theatre: Learning to Hate Tiny Tim", Reseña del estreno de *A Piece of Monologue*, *The New Yorker*, 7 de enero 1980, 57.
- Gontarski, S. E., "Revising Himself: Samuel Beckett and the Art of Self-Collaboration", en *Reflections on Beckett: A Centenary Celebration*, ed. Anna McMullan y S. E. Wilmer. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2009, pp. 153-172.
- , "The Plurality of *Godot*: An Introduction", introd. a *En attendant Godot; Waiting for Godot*. Grove Press, Nueva York, 2010, pp. vii-x.
- Gordon, David J., "Au Contraire: The Question of Beckett's Bilingual Text", en *Beckett On and On...*, ed. Lois Oppenheim y Marius Buning. Associated University Presses, New Jersey, 1996, pp. 164-177.

Gussow, Mel, "Stage: Beckett's 'Piece of Monologue'", *The New York Times*, 19 de diciembre 1979, The Living Section, 32.

House, Juliane, "Text and Context in Translation", *Journal of Pragmatics*, 38 (2006), 338-358.

Hunkeler, Thomas, "Un cas d'hyperthermie littéraire: Samuel Beckett face à ses 'juvéniles expériences de fièvre allemande'", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2000, núm. 10, 213-221.

Hutchings, William, *Samuel Beckett's 'Waiting for Godot': A Reference Guide*. Praeger, Westport, CT, 2005.

Jacobs, Carol, "The Monstrosity of Translation", *MLN*, 90 (1975), 755-766.

Janvier, Ludovic y Agnès Ludovic, "Traduire avec Beckett: *Watt*", *Revue d'esthétique*, 1986, núm. especial "Samuel Beckett", 57-64.

Jones, Anthony, "The French *Murphy*: From 'Rare Bird' to 'Cancre'", *Journal of Beckett Studies*, 1980, núm. 6, <<http://www.english.fsu.edu/jobs/>>.

Katz, Daniel, "Beckett et les huit langues", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2000, núm. 10, 223-229.

Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Grove Press, Nueva York, 1996.

Knowlson, James y John Haynes, *Images of Beckett*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Koskinen, Kaisa, Reseña de *Deconstruction and Translation* de Kathleen Davis, *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 2001, núm. 2, 240-243.

Krance, Charles, "L'œuvre paradoxale de Beckett bilingue: Entre confluence et collatéralité", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 1997, núm. 6, 223-232.

---, "Samuel Beckett, traducteur de lui-même/transl(ittér)ateur de l'humain", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2000, núm. 10, 181-187.

---, "Traces of Transtextual Confluence and Bilingual Genesis, *A Piece of Monologue* and *Solo for Openers*", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 1993, núm. 2, 133-137.

Krance, Charles (ed.), *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo: A Bilingual Variorum Edition*. Garland, Nueva York, 1993 (*Garland Reference Library of the Humanities*, 1400).

- , *Samuel Beckett's Mal vu mal dit/Ill Seen Ill Said: A Bilingual, Evolutionary and Synoptic Variorum Edition*. Garland, Nueva York, 1996 (*Garland Reference Library of the Humanities*, 1266).
- Lake, Carlton, Linda Eichhorn y Sally Leach, *No Symbols where None Intended: A Catalogue of Books, Manuscripts, and Other Material Relating to Samuel Beckett in the Collections of the Humanities Research Center*. Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, Texas, 1984.
- Laughlin, Karen L., "Seeing is Perceiving: Beckett's Later Plays and the Theory of Audience Response", en *'Make Sense Who May': Essays on Samuel Beckett's Later Works*, ed. Robin J. Davis y Lance St. J. Butler. Colin Smythe, Gerrards Cross, Buckinghamshire, 1988, pp. 20-29.
- Leverett, James, "Still Life", Reseña del estreno de *A Piece of Monologue*, *The Soho Weekly News*, 20 de diciembre 1979, 63-64.
- Libera, Antoni, "Some Remarks on a Sentence in *Piece of Monologue*", *Journal of Beckett Studies*, 1989, núm. 11-12, <<http://www.english.fsu.edu/jobs/>>.
- Lyons, Charles R., "Beckett's Fundamental Theatre: The Plays from *Not I* to *What Where*", en *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company*, ed. James Acheson y Kateryna Arthur, pról. Melvin J. Friedman. Palgrave Macmillan, Nueva York, 1987, pp. 80-97.
- Magessa O'Reilly, Edouard (ed.), *Samuel Beckett Comment c'est/How It Is and/et L'image: A Critical-Genetic Edition/Une édition critico-génétique*. Routledge, Nueva York, 2001.
- Maude, Ulrika, "Beckett's Nordic Reception", en *The International Reception of Samuel Beckett*, ed. Mark Nixon y Matthew Feldman. Continuum, Londres, 2009, pp. 234-250.
- McMullan, Anna, *Theatre on Trial: Samuel Beckett's Later Drama*. Routledge, Nueva York, 1993, pp. 60-71.
- Mooney, Sinead, "'An Atropos all in black' or Ill Seen Worse Translated: Beckett, Self-Translation and the Discourse of Death", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2002, núm. 12, 163-176.
- , Reseña de *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction* de Michaël Oustinoff, *Translation and Literature*, 11 (2002), 288-292.
- Morrison, Kristin, "The Rip Word in *A Piece of Monologue*", *Modern Drama*, 1982, núm. 3, 349-354.

- Murphy, P. J., "Beckett and the Philosophers", en *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. John Pilling. Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 222-240.
- Ouimet, Albert, "Textual Androgyny in Beckett's Later Work: Prose for Performance", *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 1992, núm. 1, 138-142.
- Pattie, David, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*. Routledge, Nueva York, 2000, pp. 154-170.
- Perloff, Marjorie, "Une Voix pas la mienne: French/English Beckett and the French/English Reader", en *Beckett Translating/Translating Beckett*, ed. Alan Warren Friedman, Charles Rossman y Dina Sherzer. The Pennsylvania State University Press, State College, 1987, pp. 36-48.
- Pilling, John, "Review Article: *Three Occasional Pieces*", *Journal of Beckett Studies*, 1983, núm. 10, <<http://www.english.fsu.edu/jobs/>>.
- Prinz, Jessica, "The Fine Art of Inexpression: Beckett and Duchamp", en *Beckett Translating/Translating Beckett*, ed. Alan Warren Friedman, Charles Rossman y Dina Sherzer. The Pennsylvania State University Press, State College, 1987, pp. 95-105.
- Roffe, Jonathan, "Translation", en *Understanding Derrida*, ed. Jack Reynolds y Jonathan Roffe. Continuum, Nueva York, 2004, pp. 103-112.
- Royle, Nicholas, "On not Reading", en *After Derrida*. Manchester University Press, Manchester, 1995, pp. 159-172.
- Sardin-Damestoy, Pascale, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement »*. Artois Presses Université, Arras, 2002, pp. 205-215; 295-297.
- Shenker, Israel, "Moody Man of Letters: A Portrait of Samuel Beckett: Author of the Puzzling 'Waiting for Godot'", *The New York Times*, 6 de mayo 1956, Arts & Leisure Section, 129.
- Sherzer, Dina, "Words about Words: Beckett and Language", en *Beckett Translating/Translating Beckett*, ed. Alan Warren Friedman, Charles Rossman y Dina Sherzer. The Pennsylvania State University Press, State College, 1987, pp. 48-54.
- Simpson, Ekundayo, *Samuel Beckett: Traducteur de lui-même; aspects de bilinguisme littéraire*. Centre international de recherché sur le bilinguisme/International Center for Research on Bilingualism, Quebec, 1978, pp. 24-36; 68-129; 163-167.

- Szafranec, Asja, *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*. Stanford University Press, Stanford, 2007, pp. 92-119.
- Tajiri, Yoshiki, *Samuel Beckett and the Prosthetic Body: The Organs and Senses in Modernism*. Palgrave Macmillan, Nueva York, 2007, pp. 109-137.
- Thomas, Yves, “Traduire l’effacement: Notes sur la traduction de *Comment c’est*”, *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, 1993, núm. 2, 139-145.
- Van Hulle, Dirk, *Manuscript Genetics, Joyce’s Know-How, Beckett’s Nohow*, introd. Sebastian D. G. Knowles. University Press of Florida, Florida, 2008, pp. 9-52; 115-194.
- , “Modern Manuscripts and Textual Epigenetics: Samuel Beckett’s Works between Completion and Incompletion”, *Modernism/modernity*, 4 (2011), 801-812.
- , Reseña de *Samuel Beckett, Comment c’est/How It Is and/et L’Image: A Critical Genetical Edition/Une édition critico-génétique* editada por Edouard Magessa O’Reilly, en *Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship*, 1994, núm. 2-3, 383-386.
- Van Hulle, Dirk y Mark Nixon, “Editorial Principles and Practice”, en *Samuel Beckett, Stirrings Still/Soubresauts and Comment dire/what is the word: An Electronic Genetic Edition*, ed. Dirk Van Hulle y Vincent Neyt. University Press Antwerp, Bruselas, 2011 (*The Beckett Digital Manuscript Project*, 1). <<http://www.beckettarchive.org>>.
- , “‘Holo and Unholo’: The Beckett Digital Manuscripts Project”, *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, 2007, núm. 18, 313-322.
- Venuti, Lawrence, “Introduction”, en *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, ed. Lawrence Venuti. Routledge, Londres, 1992, pp. 1-17.
- Wagner, Steven J., “Descartes’s Arguments for Mind-Body Distinctness”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 43 (1983), 499-517.

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

- Baldick, Chris, *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, Nueva York, 2008.
- Dante Alighieri, *La divina commedia: testo critico della società dantesca italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli*, 14ª ed. Ulrico Hoepli, Milán, 1949.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2. ts., 22^a ed. Espasa-Calpe, Madrid, 2001.

Rey, Alain, *Le Grand Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 9 ts., 2^a ed. Le Robert, París, 1985.

Rey, Alain y Danièle Morvan, *Le Grand Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, édition augmentée*, 6 ts., 9^a ed. Le Robert, París, 2001.

The Oxford English Dictionary, 20 ts., 2^a ed., preparado por J. A. Simpson y E. S. C. Weiner. Clarendon Press, Oxford, 1989.

The Oxford English Dictionary Online. Oxford University Press, 2013, <<http://www.oed.com>>.