

## «LE BESOIN D'ÊTRE MAL ARMÉ»: SAMUEL BECKETT Y EL LENGUAJE DE LA ATENUACIÓN

«LE BESOIN D'ÊTRE MAL ARMÉ»: SAMUEL BECKETT AND THE LANGUAGE OF ATTENUATION

Teresa ROSELL NICOLÁS

Universitat de Barcelona

**Resumen:** En 1937 Samuel Beckett escribió una carta al librero y editor alemán Axel Kaun en la cual ya se esboza la estética que conformará su escritura, una escritura que aspira a superar las convenciones del lenguaje y que tiende hacia la reducción y la atenuación. Asimismo, durante esta década Beckett queda impresionado por la lectura de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901-1902), de Fritz Mauthner, filósofo austriaco que desarrolló un escepticismo respecto a la posibilidad de conocimiento del mundo a través del lenguaje. En este sentido, mediante estos dos textos se puede reseguir la tendencia de Beckett hacia la «Literatur des Unworts» y el silenciamiento, que afectará no solo a su obra, sino también al hecho de escoger el francés como lengua de creación.

**Palabras clave:** Beckett, lenguaje, Mauthner, autotraducción.

**Abstract:** In 1937 Samuel Beckett wrote a letter to the German bookseller and publisher Axel Kaun in which he outlined the aesthetics that will shape his writing, a writing that aspires to overcome the conventions of language and tends towards reduction and attenuation. Also, during this decade Beckett was impressed by the reading of *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901-1902), by Fritz Mauthner, an Austrian philosopher who developed a scepticism regarding the possibility of knowing the world through language. In this sense, by means of these two texts, it is possible to trace Beckett's tendency towards the «Literatur des Unworts» and silencing, which will affect not only his oeuvre, but also the fact of choosing French as a language of creation.

**Key Words:** Beckett, Language, Mauthner, Self-Translation.

## **T**he silence underlying all»

La escritura de Beckett frustra cualquier tentativa de interpretación. El autor irlandés siempre se mostró reticente a dar pistas sobre el sentido de sus textos —es conocida la frase de su novela *Watt* «no symbols where none intended»— y, sin embargo, es difícil resistirse puesto que su obra está repleta de elementos significativos que parecen estar contruidos de una manera que reflejan y representan cuestiones históricas, filosóficas y literarias, aunque de manera críptica y enigmática. Beckett siempre insistió en que nunca había formulado un pensamiento sobre su propia obra. Sin embargo, entre los estudiosos beckettianos se considera que la llamada «Carta alemana»<sup>1</sup> proyecta su «credo artístico» (Rodríguez-Gago, 1989: 50) en el cual ya se esboza aquello que conformará su escritura, una escritura que aspira a superar las convenciones del lenguaje y que tiende hacia la reducción y la atenuación.

Si una de las grandes corrientes literarias del siglo XX arranca precisamente con una carta, la *Carta de Lord Chandos*, en la que Hofmannsthal hace apología del silencio y diagnostica la crisis del lenguaje mediante la fractura irreparable e irrevocable de la relación entre las palabras y lo que designan (Martínez-Lage, 2004: 66), Beckett hace lo mismo en esta carta programática, que seguirá rigurosamente y de manera progresiva en sus obras posteriores. La coincidencia con la Carta de Lord Chandos se hace evidente en el siguiente fragmento:

It is indeed getting more and more difficult, even pointless, for me to write in formal English. And more and more my language appears to me like a veil which one has to tear apart in order to get to those things (or the nothingness) lying behind it. Grammar and style! To me they seem to have become as irrelevant as a Biedermeier bathing suit or the imperturbability of a gentleman. A mask. (Fehsenfeld, 2009: 519)

De esta manera, la escritura artística debería penetrar el velo de las palabras. Según Rupert Wood:

Ordinary language, like any form of representation, is but a veil, but poetic language should be able to tear aside the veil and point to a space beyond representation, thus revealing words for what they are: merely a veil. What lies beyond this veil, though, remains unknown. It may be nothingness, and art in general may only be able to point to the opaque nature of representation rather than to any real object beyond it. (Wood, 1994: 7)

Para Beckett, este desenmascaramiento de la palabra se realiza siguiendo la senda de la literatura que él mismo llamaba «Literatur des Unworts» [sic], neologismo que se puede traducir como «literatura de la despalabra», «literatura liberada de la palabra» (Rodríguez-Gago, 1989: 50) o «literatura del despalabro», tal como lo ha traducido Martínez-Lage por afinidad a «descalabro», según aclara el traductor en el epílogo (Martínez-Lage, 2004: 68). Si en los inicios de su carrera artística —

---

<sup>1</sup> La «carta alemana», escrita en alemán y con fecha del 9 de julio de 1937, va destinada a Axel Kaun, librero y editor, a quien Beckett conoció en uno de sus viajes por Alemania, concretamente el que realizó durante el invierno de 1936-37. Esta carta, muy citada en los últimos años, se conserva mecanografiada en la Baker Memorial Library de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, EE. UU.

en el momento en que escribe esta carta— esta literatura liberada de la palabra pretende ser básicamente antirretórica —en el sentido de prescindir de una lengua caduca y fosilizada—, más tarde acabará consolidándose en una escritura desmembrada, desmantelada, de la pura negatividad: la literatura del enmudecimiento.

Así, en esta carta el autor irlandés propone en qué debe consistir la función del artista:

[...] To drill one hole after another into it [language] until that which lurks behind, be it something or nothing, starts seeping through – I cannot imagine a higher goal for today’s writer. Or is literature alone to be left behind on that old, foul road long ago abandoned by music and painting? Is there something paralytically sacred contained within the unnature of the word that does not belong to the elements of the other arts? Is there any reason why that terrifyingly arbitrary materiality of the word surface should not be dissolved, as for example the sound surface of Beethoven’s Seventh Symphony is devoured by huge black pauses, so that for pages on end we cannot perceive it as other than a dizzying path of sounds connecting unfathomable chasms of silence? (Fehsenfeld, 2009: 519)

De hecho, es especialmente significativo que en esta época Beckett empiece a abandonar el inglés para escribir en francés a fin de garantizar el efecto de extrañamiento y de inseguridad radical que proporciona una lengua que no es propia. Asume así un exilio lingüístico voluntario temporal para no recaer en una palabra encostrada. Además, la «Carta alemana» parece incorporar el germen que anuncia la intención de llegar a un estadio final «a-verbal» en oposición al recargamiento de la literatura «adverbial» (Martínez-Lage, 2004: 68), que él mismo Beckett cultivó en sus primeros escritos por influencia de Joyce. Sin embargo, esta aproximación a la escritura precisamente empieza a distanciarlo de la obra de Joyce, que parece ser más bien una «apoteosis de la palabra». En una entrevista con Israel Shenker<sup>2</sup>, Beckett hablaba del autor del *Ulises* en los siguientes términos:

Joyce is a superb manipulator of material —perhaps the greatest—. He was making words do the absolute maximum of work. There isn’t a syllable that’s superfluous. The kind of work I do is one in which I’m not master of my material. The more Joyce knew the more he could. He’s tending toward omniscience and omnipotence as an artist. I’m working with impotence, ignorance. I don’t think impotence has been exploited in the past. There seems to be a kind of aesthetic axiom that expression is achievement —must be an achievement—. My little exploration is that whole zone of being that has always been set aside by artists as some-thing unusable —as something by definition incompatible with art—. (Graver and Federman, 1999: 162)

Ciertamente, desde esta década empieza a existir un abismo entre la obra de Joyce y Beckett. Si Joyce intenta que las palabras lo digan todo, en los escritos maduros de Beckett, éste intenta mostrar que las palabras no pueden decir nada, excepto la imposibilidad de decir. La respetada académica Ruby Cohn lo ha definido como el «credo of an art of the nonfeasible» (Cohn, 2001: 182), tal y como se aprecia en el diálogo de Beckett con Georges Duthuit en referencia al texto sobre Tal Coat: «The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express» (Beckett, 1984: 139). Según Jenaro Talens, «en Beckett las palabras se asocian para mostrar su fundamental ambigüedad, cuando no carencia de sentido concreto, a base de significar dos cosas contradictorias a la vez» (Talens, 2001: 16). Ejemplos de este carácter lúdico de sus juegos de palabras los podemos encontrar en toda su producción, como en los títulos *Comment c’est*, *Watt*, etc. Este lugar —en el que

<sup>2</sup> Entrevista publicada en el New York Times (06/05/1956).

el lenguaje se sitúa, indistinguible, entre dos posiciones opuestas— subraya la dificultad no de multiplicar los sentidos —como en el caso de Joyce—, sino de construir sentido, como se puede percibir en la «Carta alemana».

Of course, for the time being, one makes do with little. At first, it can only be a matter of somehow inventing a method of verbally demonstrating this *scornful attitude* vis-à-vis the word. In this dissonance of instrument and usage perhaps one will already be able to sense a whispering of the end-music or of the *silence* underlying all. (Fehsenfeld 2009: 515)

### «Any attempt to utter or eff it is doomed to fail»

George Steiner acuñó el concepto de condición *extraterritorial* que desarrolló en *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística* (1973), obra en la que reflexiona sobre nociones como la crítica, el lenguaje y el extrañamiento. La «revolución lingüística» del subtítulo hace referencia a la profunda crisis del lenguaje que se produjo en Europa Central en el primer tercio del siglo XX y que se experimentó en las artes como un fracaso de las palabras. Según Steiner, la emergencia de un «pluralismo lingüístico o carencia de hogar» prácticamente no tiene precedentes y tiene que ver con el «problema más general de la pérdida de un centro» (Steiner, 1973: 10). Así, escritores como Beckett, Nabokov y Borges se convierten, según Steiner, en «las tres figuras representativas de la literatura de exilio —quizá el principal impulso de la literatura actual—» (Steiner, 1973: 10). Más allá del campo estrictamente lingüístico, hoy la categoría extraterritorial sugiere movimientos migratorios globales y el constante desplazamiento del sujeto moderno, en palabras de Steiner, como «una estrategia de exilio permanente» (Steiner, 1973: 30).

Ya en su estudio sobre *Proust* (1931), Beckett escribió: «There is no communication because there are no vehicles of communication» (Beckett, 1957: 47). Durante la década de 1930 Beckett quedó impresionado por la lectura de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901-1902, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*) de Fritz Mauthner, un trabajo de 2,200 páginas en 3 volúmenes. Mauthner, todavía hoy relativamente desconocido, fue un escritor y filósofo austríaco que desarrolló un escepticismo respecto a la posibilidad de conocimiento del mundo a través del lenguaje<sup>3</sup>. Según John Pilling, la crítica del lenguaje de Mauthner aportó a Beckett la «munición» necesaria para destruir sistemas esclerotizados de pensamiento vigentes, incluso el irracionalismo (Pilling, 1976: 128); y para Linda Ben-Zvi también le aportó un modelo: Mauthner sitúa en el centro de su *Crítica* el lenguaje, que subsume en él todo el conocimiento y, a la vez, le niega sistemáticamente su eficacia básica. Esta centralidad lingüística que impone límites al lenguaje se encuentra en el núcleo del trabajo de Beckett (Ben-Zvi, 1980: 183).

El escepticismo de Mauthner en torno al lenguaje se debe trazar a partir del contexto de su tiempo, el mismo que el de Hofmannsthal, y que implica la desaparición de un mundo: el Imperio austrohúngaro. Fritz Mauthner nació en Bohemia en 1849, de familia judía de habla alemana. A los

<sup>3</sup> La influencia del filósofo en Beckett ha sido estudiada por reconocidos estudiosos como John Pilling, James Knowlson, David Hesla y Linda Ben-Zvi en los años setenta y ochenta, y ha tomado un nuevo impulso en los últimos años con los estudios de Dirk Van Hulle.

siete años se trasladó a Praga que, junto con Viena y Budapest, era centro cultural de los Habsburgo. Linda Ben-Zvi apunta a un cierto paralelismo entre Mauthner y Kafka, que nació en esta ciudad 27 años más tarde: dos judíos que hablaban alemán en una sociedad de habla checa. Los dos estudiaron hebreo en escuelas judías, fueron a institutos alemanes, estudiaron derecho, admiraban a Goethe y aborrecían el sistema rígido y las formas huecas bajo las que fueron educados. Kafka definía su educación como el serrín que miles de mandíbulas habían masticado antes que él, como explicaba Max Brod, (Ben-Zvi, 1980: 184). Estas son, en definitiva, algunos de los aspectos que describen las categorías de los escritores extraterritoriales de Steiner.

Mauthner, influido por Kant y Shopenhauer —al igual que Beckett—, consideraba que el pensamiento de estos filósofos no analizaba la base sobre la que este pensamiento subyacía: el lenguaje mismo. Esta preocupación por la articulación y la metodología filosóficas formaba parte de un movimiento amplio en el momento en el cual Mauthner escribía: el de la Viena finisecular<sup>4</sup>; la Viena de Freud, Adolf Loos, Klimt o Karl Krauss, quien definía este momento como el terreno de pruebas de la destrucción del mundo (Ben-Zvi, 1980: 184).

Pero, qué concedió Mauthner a Beckett? El filósofo parece haberle ofrecido la verificación filosófica de su escepticismo sobre el lenguaje que, junto con los filósofos de la sospecha —con Nietzsche i Freud básicamente—, reside en el supuesto de que no existe una relación directa entre las cosas y las palabras que designan, entre lenguaje y realidad. A las argumentaciones proporcionados por el llamado giro lingüístico, Mauthner también añadió la corrupción de un lenguaje fosilizado, que ya no daba razones del mundo representable de su tiempo. Para Beckett, esto significó la obligación de buscar un nuevo lenguaje para su escritura. Ha habido debates sobre cómo Mauthner influyó en Beckett y cuándo éste lo leyó por primera vez<sup>5</sup>. Sin embargo, nuestro interés aquí no es dar evidencia sobre estos hechos biográficos, sino intentar de trazar el hilo conductor que permita explicar la actitud radical y paradójica de Beckett hacia el lenguaje.

El interés de Beckett por el filósofo no es pasajero. Aparte de sus notas mecanografiadas sobre el trabajo de Mauthner y las páginas manuscritas en el cuaderno *Whoroscope*<sup>6</sup>, Beckett menciona el nombre de Mauthner en su obra para radio *Rough for Radio II* (1976). En una conversación con Ben-Zvi en 1978, Beckett dijo que aún conservaba los tres volúmenes de la edición alemana de 1923 en su biblioteca (Van Hulle y Nixon, 2013: 162).

<sup>4</sup> Cfr. Allan Janin y Stephen Toulmin, *La Viena de Wittgenstein* (1973), y Josep Casals, *Afinidades Vienesas* (2003).

<sup>5</sup> Cfr. los intercambios críticos entre Jennie Skerl y Linda Ben-Zvi en el «Forum» de la PMLA en 1980, así como la polémica entre Matthew Feldman y Garin Down *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 20, 2008, 375-99). En una carta del 28 de julio de 1978, Beckett le dijo a Linda Ben-Zvi que había leído a Mauthner «para» Joyce en 1928-29 (Pilling, 2006: 159); en otra carta del 4 de agosto de 1978, dirigida a Ruby Cohn, Beckett dijo que «hojeó» la *Crítica* de Mauthner en 1932, cuando estaba de regreso en París y en contacto con Joyce (Pilling, 2006: 159). Richard Ellmann también menciona en su biografía clásica de Joyce que Beckett leía Mauthner en alemán a un Joyce casi ciego en 1932 pero, en una conversación con James Knowlson, Beckett dijo que esta información era inexacta, ya que él mismo la había leído, por sugerencia de Joyce. (Ben-Zvi 1980: 198).

<sup>6</sup> Según Pilling, en 1938 Beckett comenzó a escribir poemas directamente en francés por primera vez. En uno de ellos (el octavo de los *Poèmes* 38-39, «ainsi a-t-on beau») un verso deriva directamente de entradas de Kant, «which are to be found between and adjacent to the Mauthner material in the Whoroscope Notebook. [...] «ainsi a t-on beau» contains not only the reference to Kant but at least three separate phrases [...] derived directly from Mauthner, all of which are to be found in the *Notebook* just where one might expect to find them: close to the Kant entries» (Pilling, 2006: 163).

Los temas que Mauthner desarrolla —y que Beckett asume— se encuentran ya en el inicio del estudio del filósofo, en el que plantea sus dudas sobre si tirar su libro al fuego: “El fuego hubiera aportado la calma. El hombre, sin embargo, mientras vive, es como el lenguaje vivo, y cree tener qué decir, puesto que habla” (Mauthner, 2001: 32). Mauthner parece estar convencido de que su esfuerzo está condenado al fracaso, pero también de su compromiso a seguir, a continuar. Los dos autores sitúan la «fidelidad al fracaso» en el centro de sus trabajos, así como el reconocimiento de la condición básica de la experiencia humana, como algo desconocido e incognoscible (Ben-Zvi, 1980: 187). El personaje Arsene, en *Watt*, al hablar de lo impronunciable o inefable<sup>7</sup>, dice: «any attempt to utter or eff it is doomed to fail, doomed, doomed to fail» (Beckett, 1959: 62).

Analizar algunos aspectos de la filosofía de Mauthner y examinar cómo Beckett los incorpora en su escritura puede contribuir a una mayor comprensión de las premisas establecidas hasta ahora<sup>8</sup>. La base de la crítica del lenguaje de Mauthner radica en considerar primacía del lenguaje en sí mismo y no meramente como una herramienta de expresión: no existe pensamiento fuera del lenguaje. Así, al reducir toda forma de conocimiento a una forma de habla, Mauthner restringe el pensamiento a una serie de hábitos lingüísticos; lo que se considera conocimiento es un uso actual, presente del lenguaje. Según esta premisa, el lenguaje, en vez de ofrecer una aprehensión, muestra la diferencia de los hombres en las diferentes sociedades a través de las diferentes lenguas, pudiendo llegar a afirmar que el lenguaje es un reflejo y que existen tantas lógicas como lenguas con distintas estructuras. Si la preocupación de Beckett en la década de los 30 era la «Literatur des Unworts», gracias a Mauthner comprendió que solo podía mostrar personajes que hablaran y que sus palabras se convertían en signos, no de conocimiento, sino de fracaso del conocimiento (Ben Zvi, 1980: 188).

En este sentido, y manera progresiva, los personajes de Beckett no dejan de hablar, de farfullar la imposibilidad de *decir* en el sentido de conocer. El narrador en *L'Innommable* dice de sí mismo: «Je suis une grande boule parlante, parlant de choses qui n'existe pas ou qui existent peut-être, impossible de le savoir, la question n'est pas là...» (Beckett, 1953: 31). De la misma manera, el personaje en *Malone meurt* enuncia: «Au début je n'écrivais pas, je disais seulement. Puis j'oubliais ce que j'avais dit. Un minimum de mémoire est indispensable, pour vivre vraiment» (Beckett, 1951: 55). Tanto Mauthner como Beckett hablan de silencio pero no como refugio. Los personajes de Beckett hablan como condición necesaria para vivir y, aunque las palabras no aproximen al conocimiento, saben que la única cosa que tienen es el lenguaje.

Siguiendo a Ben-Zvi, para Mauthner, pensar y hablar son sinónimos, y la fuente de este proceso es la memoria. Todo lo que conocemos —en lo que consiste nuestro lenguaje— son impresiones sensibles; por tanto, Mauthner basa el lenguaje en las experiencias sensoriales de la memoria, en la que se incluye cualquier posibilidad de experiencia, ya que el lenguaje no es más que la memoria individual de esa experiencia. En su ensayo *Proust*, Beckett muestra la importancia de la memoria en relación con la habilidad de expresarse. El sujeto moderno, atrapado en el hábito, no puede acceder a los recuerdos encapsulados que se muestran en esos momentos privilegiados del tiempo proustiano.

<sup>7</sup> El verbo «effari», del latín, significa decir, dar a conocer, pronunciar.

<sup>8</sup> Cfr. Ben-Zvi: 1980, Pilling: 2006, Van Hulle: 2011, Weiler: 1970.

Igual que Mauthner, Beckett considera que la memoria no es fidedigna y está distorsionada. Así, sus personajes intentan acceder a unas imágenes de un pasado difuso que distorsionan también el presente. Por tanto, si la memoria solo ofrece una aproximación a las imágenes sensoriales del pasado, Mauthner cree que el lenguaje solo puede ser aproximativo o una metáfora de la realidad, creando imágenes de imágenes de imágenes. Si los sentidos son accidentales, el sujeto moderno solo puede obtener una aproximación de la realidad, lo cual implica la inexistencia de certezas. Para Mauthner no existen los absolutos y para Beckett el color de la realidad de sus personajes es gris, dada la imposibilidad de afirmar o negar nada.

Otro elemento importante que Beckett adopta de Mauthner es considerar que el sujeto moderno es contingente. Los personajes beckettianos tienen una *sensación* de sí mismos, pero no encuentran nada con qué identificar esa sensación, que está vinculada a un pasado imposible de reconstruir totalmente y, por tanto, de verificar: «The I never finds a me», afirma Laura Barge, sobre estos personajes (citado en Ben-Zvi, 1980: 193). En este sentido, las parejas beckettianas posibilitan la función de verificación del sujeto mediante el testimonio del otro; por ejemplo, la presencia de Didi se convierte en testimonio de un pasado que Gogo no puede recordar. También se puede observar en la negación de algunos personajes a decir yo; en *Not I* el uso de la tercera persona del singular de la voz que habla puede interpretarse como una refutación del sujeto, pero también como la incapacidad de la boca parlante de reconocer las palabras que pronuncia como propias. Si los personajes de Beckett no articularan palabras, no sufrirían; sin embargo, al no dejar de hablar, sienten constantemente que las palabras que usan no dan voz al sujeto escindido que perciben como «sí mismos». El lenguaje es útil por motivos prácticos —el uso mundano de la taberna, dice Mauthner— y, según el filósofo, la verdadera comunicación entre los hombres es imposible. El lenguaje no es más que una convención, una regla del juego, que no captará ni alterará el mundo real. Solo unos pocos que comprenden y desean ser entendidos sienten la insuficiencia del lenguaje. Así, los personajes de Beckett hablan sobre cuestiones triviales y, como Winnie de *Happy Days*, son íntimamente conscientes de que utilizan las palabras para llenar el tiempo, para alejar el silencio. Aunque no sean comprendidos, reclaman un oyente; quieren ser escuchados.

Mauthner articula su discurso contra el lenguaje abstracto del tratado filosófico. Para el filósofo, es necesario el lenguaje simple, no retórico, alejado de artificios y abstracciones, que Beckett reclamaba en su «Carta alemana». Para los dos autores es necesario mantener una actitud crítica con el lenguaje y la mejor forma de crítica es la risa y el silencio: cada risa es la mejor crítica y el silencio un objetivo nunca asequible.

#### **«Language appears to me like a veil one has to tear apart»**

A través de la «Carta alemana» y de la *Crítica del lenguaje* de Mauthner se puede reseguir la tendencia de Beckett hacia la «Literatur des Unworts» mediante la risa —la actitud irónica o burlesca— y el silenciamiento, que afectará a todos sus textos en adelante, pero probablemente los efectos de ese extrañamiento respecto al lenguaje van más allá de los límites de su lengua nativa hasta

la adquisición del francés como lengua de creación. El cambio a la lengua francesa representa un importante punto de inflexión en su escritura. El hecho de escribir en francés le permitió desnudar su estilo y crear unos textos con unas características muy distintas en relación a la obra escrita previamente en inglés. Su escritura en francés es austera, básica y sencilla. Beckett es uno de los pocos autores que ha escrito prácticamente toda su obra en dos idiomas —inglés y francés— y, además, en las dos lenguas simultáneamente<sup>9</sup>. Cuando Beckett autotraducía sus obras, a menudo cambiaba la nueva versión, mostrando que le resultaba imposible repetir exactamente el mismo proceso, que también era creativo.

El hecho de optar por el bilingüismo fue totalmente voluntario para Beckett. En todo caso, no tuvo que hacerlo por razones políticas, económicas o religiosas, como sería el caso de muchos artistas exiliados durante esos mismos años. En *Extraterritorial*, Steiner retoma las ideas del romanticismo sobre las literaturas nacionales y su concepción del lenguaje para mostrarnos cómo la literatura del siglo XX y sus escritores más representativos rompen con los preceptos de la unidad lingüística y nacional. En el período romántico, los escritores encarnaban la esencia de sus lenguas maternas, que representaban la cosmovisión de la nación. En este contexto, la idea de un escritor «sin hogar» resulta extraña, ya que es infrecuente que no se sienta cómodo en el idioma en el que escribe. Aunque la literatura vernácula europea había tenido la influencia activa de varias lenguas durante muchos siglos, este sentimiento de extrañeza es reciente, ya que era habitual que las élites europeas del siglo XVII se expresaran con fluidez en su propia lengua y en latín, francés o en ambas. Con frecuencia, los escritores se sentían más cómodos en latín o en francés que en su propio idioma. Destacados escritores comparten esta pluralidad lingüística: Heinrich Heine, Oscar Wilde, Samuel Beckett, Ezra Pound, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges y Samuel Beckett. Así, Steiner cuestiona si un único eje lingüístico, es decir, el dominio de una única lengua y, por tanto, un profundo apego a la patria, está ligado a la autoridad poética. La idea del escritor que se siente como en casa en varios idiomas es novedosa, según Steiner.

En este sentido, el académico irlandés Alan Graham considera que el bilingüismo de Beckett ha sido uno de los temas más estudiados en relación con el proceso de creación de Beckett en las últimas décadas, pero que «perhaps naturally, tended to obfuscate his complex relationship with English». El investigador beckettiano aborda la idea del «abandono» del inglés de Beckett «to which he inexorably returned by considering the political and cultural pressures surrounding English in his native country», y con su crítica del inglés en sus primeros escritos. Según Graham:

The author's misgivings concerning the facility of the language («abstracted to death») are read in light of a history of Irish, especially Anglo-Irish, anxiety in relation to the viability of English as a vessel for a national imaginary. [...] the 'language crisis' in Beckett («not to know what it is the words it says say») is first a crisis of faith in the English language and one which recapitulates a distinctly Irish philological understanding of the 'death' of English. In addition, the formulation of a «literature of the unword» in the

---

<sup>9</sup> Respecto a los autores que han optado por escribir en la lengua francesa, como Arthur Adamov, Eugène Ionesco, etc., la principal diferencia es que, a partir del momento en que empezaron a escribir en la segunda lengua, dejaron de hacerlo en la lengua nativa.



early career period is read in the shadow of the charged debate in the Irish Free State concerning 'official' language and a virulent nationalist language ideology proselytising the degeneracy of English.<sup>10</sup>

En relación a esta cuestión, en *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire* (1997), Pascale Casanova argumenta —polémicamente— el cambio de Beckett al francés. Casanova presenta a Beckett como un escritor que lucha por evitar a los «bardolâtres», los «anticuarios» del nacionalismo, como los describe el propio Beckett en su ensayo crítico de 1934 «Recent Irish Poetry» (Beckett 1984: 70), que se caracterizaron por impulsar la recuperación romántica del mundo celta y cuya figura más relevante fue W. B. Yeats. Sin embargo, Casanova analiza cómo Beckett también lucha por separarse de las directrices literarias proporcionadas por la escritura de Joyce para lograr su propia independencia artística. Para Casanova, Beckett no es muy irlandés o, al menos, lo presenta como alguien que reacciona contra lo «irlandés», que se reduce a una cierta visión política del nacionalismo que Casanova denigra. Así, presenta a un escritor claramente cosmopolita contra su herencia nacional —nacionalista, según el criterio de la autora francesa— al rechazar este legado y tratar de disolverlo para integrarse «à un autre univers plus doté en ressources littéraires» (Casanova 1999: 65), es decir, París, «méridien de Greenwich de la littérature», capital literaria universal.

Sin embargo, a pesar de los intentos de Casanova de convertir este tema en un asunto sociológico, cuando se le preguntó a Beckett por qué había adoptado la lengua francesa en su escritura, las respuestas que el autor irlandés ofreció fueron múltiples y evasivas. A partir de la publicación de sus cartas, tenemos algunas respuestas más que no se alejan de las cuestiones tratadas en estas páginas: en algunas alude a un desconocimiento —«no sabía por qué», ni tan solo sabía por qué escribía—, y en otras declaraba hacerlo para pasar el tiempo. En una serie de conversaciones con Charles Juliet, Beckett explicó que había optado por el francés porque era una nueva lengua que tenía el perfume de la extrañeza y que le permitió escapar de los hábitos inherentes al uso de la lengua nativa (Charles, 1986: 27), mientras que también había dicho en alguna ocasión que en francés era más fácil escribir sin estilo (Gessner, 1957: 32, citado en Sindičić, 2011: 164). En otra ocasión, confesó, con un fuerte acento irlandés, que lo hizo «pour faire remarquer moi» (LSB 2, 93). Tanto Leland de la Durantaye como Beer consideran que la respuesta es una broma: «pour faire remarquer moi» significaría captar la atención, cosa que Beckett consigue irónicamente por el hecho de que un irlandés no logre emitir una frase correcta en la lengua que adopta, aunque para entonces Beckett ya había finalizado una extraordinaria producción en francés.

En esta misma década, Beckett dio otra razón intrigante. En una carta del 17 febrero de 1954 a Hans Naumann, un traductor alemán, Beckett afirma en un principio que el cambio de lengua no fue deliberado, pero más adelante ofrece un motivo más concreto:

Depuis 1945 je n'écris plus qu'en français. Pourquoi ce changement? It ne fut pas raisonné. Cela a été pour changer, pour voir, pas plus compliqué que cela, apparemment au moins. Rien à voir en tous cas avec les raisons que vous suggérez. Je ne considère pas l'anglais comme une langue étrangère, c'est bien ma

<sup>10</sup> Extracto del resumen de la conferencia plenaria «“No Language but Theirs”: Beckett, English, and the Language Politics of Ireland» (inédito) que Alan Graham pronunció en el Congreso Internacional Samuel Beckett y Traducción, Universidad de Extremadura, Cáceres, 13 de abril de 2018. <https://sites.google.com/site/samuelbeckett2018/conferenciantes-plenarios/conferenciers-pleniers?tmpl=%2Fsystem%2Fapp%2Ftemplates%2Fprint%2F&showPrintDialog=1>

langue. S'il en est une qui m'est parfaitement étrangère, c'est le gaélique. Vous pouvez me ranger dans la triste catégorie de ceux qui, s'ils devaient agir à bon escient, n'agiraient jamais. Ce qui m'empêche pas qu'il puisse y avoir, à ce changement, des raisons urgentes. Moi-même j'en entrevois plusieurs, maintenant qu'il est trop tard pour revenir en arrière. Mais j'aime mieux les laisser dans l'ombre. Je vous donnerai quand même une piste: le besoin d'être mal armé. (Craig 2011: 461-62)

«Pour le besoin d'être mal armé»: Beckett alude aquí a la «Literatur des Unworts», al vínculo que todavía mantiene en los 50 con la «Carta alemana» y con la *Crítica* de Mauthner: la necesidad de estar mal armado, de adoptar el lenguaje desde la intemperie, desde una posición extraterritorial. Pero también, de nuevo, podemos observar una ambigüedad en la respuesta, evidentemente irónica, que se refiere al poeta que se hizo famoso tanto por una reflexión sobre el lenguaje en la literatura como por la desaparición de la elocución de la voz poética: la necesidad de ser Mallarmé.

No obstante, la línea de investigación poética de Beckett no fue en la dirección de la brillantez mallarmeana, sino en la de la atenuación y la duda. La última obra escrita por Beckett es el poema «Comment dire» (1988) —traducido al inglés por el propio autor con el título «What is the Word» (1989)— y en él continúa insistiendo en la misma pregunta: cómo expresar, cómo encontrar la palabra. Beckett sigue buscando abrir un agujero en la lengua y rasgar el velo para acceder a las cosas —o a la nada— a una frase final, la del título de su último poema antes de morir, que sigue interrogando: ¿en qué consiste la palabra como tal? ¿cuál es su naturaleza filosófica? ¿cuál su esencia poética? Estas parecen ser las cuestiones en las que Beckett se debatía cincuenta años después: sin un solo pronombre personal en todo el poema, la palabra exacta convierte el acto de la escritura en lo que es el mismo poema: la pregunta que, a pesar de su imposibilidad, mantiene la necesidad de decir, otra vez, el no poder decir.

### Referencias bibliográficas

- BECKETT, Samuel (1951). *Malone meurt*. Paris: Ed. de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1953). *L'innommable*. Paris: Ed. de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1957). *Proust*. New York: Grove Press Ed.
- BECKETT, Samuel (1959). *Watt*. New York: Grove Press Ed.
- BECKETT, Samuel (1984). *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* (Ed. e introducción de Ruby COHN). New York: Grove Press Ed.
- BECKETT, Samuel (1989). *Los días felices* (ed. bilingüe e introducción de A. Rodríguez-Gago). Madrid: Cátedra.
- BECKETT, Samuel (2004). *Deseos del hombre. Carta alemana* (trad. Miguel MARTÍNEZ-LAGE). Segovia: La uña RoTa, 2004.<sup>[1][1]</sup><sub>SEP</sub>
- BEER, Anne (1994). «Beckett's Bilingualism», en John PILLING (ed.) *The Cambridge Companion to Beckett* (pp. 209-221). Cambridge: Cambridge University Press.
- BEN-ZVI, Linda (1980). «Fritz Mauthner and the limits of language». *PMLA*, Vol. 95, n° 2, Mar (pp. 183-200). Nueva York.

- CASANOVA, Pascale (1997). *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*. Paris: Éditions de Seuil.
- COHN, Ruby (2001). *A Beckett Canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- CRAIG, G., FEHSENFELD, M. D., GUNN, D. y OVERBECK, L. M. (eds.) (2011). *The Letters of Samuel Beckett, 1929-1940*. Vol.II. Cambridge: Cambridge University Press.
- DURANTAYE, Leland de la (2016). *Beckett's Art of Mismaking*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- FEHSENFELD, M. D. y OVERBECK, L. M. (eds.) (2009). *The Letters of Samuel Beckett, 1929-1940*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRAVER, L. y FEDERMAN, R. (eds.) (1999). *Samuel Beckett. The Critical Heritage*. London y Nueva York: Routledge.
- JULIET, Charles (1986). *Rencontres avec Samuel Beckett*. Paris: P.O.L.<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>
- MARTÍNEZ-LAGE, Miguel (2004). «Samuel ante Samuel o Beckett antes de Beckett», en S. BECKETT, *Deseos del hombre. Carta alemana*. Segovia: La uña RoTa.<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>
- MAUTHNER, Fritz (2001). *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (trad. José MORENO VILLA y ed. Adan KOVACSICS). Barcelona: Herder.
- PILLING, John (1976). *Samuel Beckett*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- PILLING, John (2006). «Beckett and Mauthner Revisited», en S.E. GONTARSKI y A. UHLMANN (eds.), *Beckett after Beckett* (pp. 158-166). Gainesville: University Press of Florida.
- RODRÍGUEZ-GAGO, Antonia (1989). «Introducción», en S. BECKETT, *Los días felices* (pp. 25-108). Madrid: Cátedra.
- SINDIČIĆ SABLJO, Mirna (2011). «Beckett's Bilingualism, Self-Translation and the Translation of his Texts into the Croatian Language». *The Journal of Linguistic and Intercultural Education (JoLIE)*, nº 4 (pp. 163-180). Alba Iulia: Rumania.
- STEINER, George (1973). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral.
- TALENS, Jenaro (2001). «Detritus: la escritura de la degradación», en S. BECKETT, *Detritus* (pp. 9-18). Barcelona: Tusquets.
- VAN HULLE, Dirk y NIXON, Mark (eds) (2013). *Samuel Beckett's Library*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WEILER, M. (1970). *Mauthner's Critique of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WOOD, Rupert (1994). «An endgame of aesthetics: Beckett as essayist», en John PILLING (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett* (pp. 1-16), Cambridge: Cambridge University Press.