

Una entrevista con Lois More Overbeck*



Por Stefano Rosignoli**

Al cabo de un verano rico en eventos relacionados con Samuel Beckett, distribuidos en gran parte entre Dublín, Belfast y Enniskillen,¹ la investigación académica se ha visto impulsada en octubre con la publicación, por parte de Cambridge University Press, del tercer volumen de la correspondencia de este escritor. Como en los volúmenes anteriores,² las afirmaciones de Beckett acerca de su propia obra, al igual que las muchas referencias intertextuales expandidas en las densas notas agregadas por los editores, demuestran el valor académico de la publicación, que será fuente primaria especialmente para investigadores jóvenes sin oportunidades de explorar archivos públicos y colecciones privadas a ambos lados del Atlántico. No obstante, es la representación burlesca de la vida intelectual por parte de Beckett, más que la apretada red de influencias literarias y artísticas, lo que impresiona al lector común y asegura que la experiencia de leer las cartas sea más disfrutable que meramente informativa: “*On m’a demandé un livret d’opéra bouffe! J’ai écrit une ligne – J’ai pas envie de chanter ce soir’ – puis j’ai renoncé.*” (¡Me han pedido un libreto para una ópera bufa! Escribí una línea – ‘No tengo ganas de cantar esta noche’ – y luego renuncié.” SB a Jacoba Van Velde, 12/4/1958; en *The Letters of Samuel Beckett* 3, págs. 130-131). Esta lengua afilada no parece excusar ni al mismo Beckett. En la misma carta declara, exhausto: “*Il y a deux moments qui valent la peine, dans le travail, celui de la mise en route et celui de la mise en corbeille*” (“Hay dos momentos que valen la pena en el trabajo, el de ponerlo en marcha y el de ponerlo en el cesto de papeles”; *ibid.*). Esta es apenas una entre muchas descripciones de la aflicción que sentía Beckett al momento de enfrentar la creación de una nueva obra, algo que continuaba surgiéndole de la página en blanco incluso durante los años tardíos de su éxito.

Me reuní con Lois Overbeck, investigadora asociada de la Universidad Emory y editora general de *The Letters of Samuel Beckett*, para hablar de la serie de volúmenes, que ahora se aproxima a su conclusión. La entrevista tuvo lugar apenas unos días después de una conferencia pública dictada en Reading por Dan Gunn, profesor de la Universidad Americana de París y editor de esta colección de Cambridge, y antes de una recepción

1. La referencia es al verano boreal del 2014, durante el cual se llevaron a cabo eventos tales como los cursos de verano *Samuel Beckett Summer School* en Trinity College Dublín, la presentación de conferencias, coloquios y exposición de material de archivo en Belfast y el Festival Samuel Beckett en Enniskillen.

2. Los volúmenes 1 y 2 corresponden a los períodos 1929-1940 y 1941-1956, y fueron publicados por la misma casa editorial en 2009 y 2011 respectivamente.

* Entrevista realizada en ocasión de la publicación del tercer volumen de las cartas de Samuel Beckett: *The Letters of Samuel Beckett* 3: 1957-1965 (Cambridge University Press, 2014). Lois More Overbeck está a cargo de la edición de toda la serie junto con Martha Dow Fehsenfeld. El texto original de la entrevista fue publicado online por New Dublin Press y se encuentra disponible en el siguiente enlace: <http://www.newdublinpress.org/features/2015/1/7/the-letters-of-samuel-beckett-1957-1965-an-interview-with-lois-more-overbeck>

** Stefano Rosignoli ha estudiado Literatura Moderna y Edición en Bologna, y está realizando su doctorado sobre la obra de James Joyce y Samuel Beckett.

de la Embajada Irlandesa en Londres, en la cual Barry McGovern llevó a cabo una lectura de las cartas.

Samuel Beckett era particularmente reacio a reconocer que el material de archivo pudiera echar luz sobre su obra publicada. En sus últimos años, autorizó la publicación sólo de aquellas cartas “relevantes respecto a mi obra” (*The Letters of Samuel Beckett* 3, pág. xviii), lo cual se convirtió en el principio conductor de la selección y anotación de su vasta correspondencia. ¿Cómo sintetizaría la interpretación que hicieron los editores de las pautas de Beckett?

Es una gran pregunta. Fue algo que requirió mucho trabajo de nuestra parte, porque es diferente para cada volumen. Con el primero, nos resultó muy difícil trazar la línea entre vida y obra. En ese volumen especialmente, todo lo que Beckett escribe en sus cartas hace también a su obra. Y como estaba generando trabajo inconcluso, sus cartas – especialmente aquellas a Thomas McGreevy – son indicaciones que apuntan a escritos terminados, o comentarios sobre la escritura que estaba luchando por llevar a cabo. Pero, a medida que pasa el tiempo, la dificultad no proviene de la distinción entre vida y obra, sino de la gran cantidad de cartas acerca de la obra. Así que la pregunta es: ¿cómo vamos a elegir las que sean más útiles para los lectores pero también las más representativas del cuerpo de cartas que no podemos incluir? Hay cientos de invitaciones a tomar un café en el PLM [el Petit Café PLM del Hotel Saint-Jacques en el Boulevard Saint-Jacques, París]. ¿Cuál de esas usamos? Ya sabes, virtualmente son todas la misma carta, o tarjeta. Pero esa no es una decisión vinculada con vida y obra. Nos dimos cuenta de que lo que podíamos publicar era solamente una muestra. Queríamos que fuera tan buena, representativa y literaria como fuera posible. Pero eso no cierra la puerta a todas las demás cartas. Decimos dónde se encuentran todas las cartas, así la gente sabe adónde puede ir a buscar más. Creo que nuestro juicio fue correcto.

La edición de Cambridge University Press ha publicado hasta ahora “el 60 por ciento del corpus total para los años 1929-1940, [...] 40 por ciento para 1941-1956”, y “un poco más del 20 por ciento para 1957-1965” (*The Letters of Samuel Beckett* 3, pág. xvii). ¿Qué es lo que ha sido considerado irrelevante para la obra de Beckett y omitido en consecuencia?

En el tercer volumen, está bastante claro cuáles son las correspondencias principales. Por supuesto que no imponemos una línea narrativa, sino que más bien tratamos de descubrir la que los propios ciclos creativos de Beckett establecen. Nuestro trabajo es pensar: ¿dónde se encontraba él en este punto? ¿Quiénes eran las personas clave? ¿Qué cartas contarán las historias

de su obra? Varios patrones narrativos importantes están dados por la alternancia de lenguas, por ejemplo. Está bastante claro, en el tercer volumen, que sus obras dramáticas las comenzaba en inglés, pero que después las traducía más bien rápido. Al mirar la cronología, uno se da cuenta de que él en cierto modo estaba trabajando sus obras dramáticas en todas las lenguas, todos los años. Y esto porque no sólo escribía una obra dramática, sino que también la dirigía o ayudaba a dirigirla. Parte de eso se debía a su exposición a nivel mundial y su público a nivel mundial. Puede que haya estado escribiendo ante todo en inglés, pero *Comment C'est*, por ejemplo, claramente fue una lucha en francés, y el francés era la lengua de mayor disciplina para él. Así que la bifurcación puede ser texto dramático versus texto de ficción, en el sentido de que un lenguaje le resultaba más apropiado para el tipo de control muy preciso que deseaba en su prosa. El escenario en cambio le daba una sensación de libertad – aunque él manejaba esta libertad estrechamente, en términos de los rigores del teatro. Le encantaba el aspecto tridimensional de la escena: es crítico ver en su teatro cómo se concentraba en lo visual. En el cuarto volumen se va a ver, particularmente en su interacción con otros dramaturgos (y especialmente Pinter), cuán centrales eran para él el aspecto visual y la puesta en escena. Él hallaba en el trabajo para el escenario una especie de escultura tridimensional, hecha de luz, sonido y movimiento.

Varias cartas revelan la preocupación recurrente de Beckett por su propio cuerpo, sobre todo cuando había cuestiones de salud de por medio. ¿Qué clase de autorretrato surge de la correspondencia del autor en el período cubierto por el tercer volumen, y en qué difiere de etapas anteriores o posteriores de su vida?

En 1957, Beckett tenía cincuenta y un años, así que le empezaron a chirriar las articulaciones como nos pasa a todos... pero creo que él lo aceptaba mucho más. ¡Se quejaba, por supuesto! Tenía problemas serios, como la expectativa de la cirugía de cataratas, que entonces era una experiencia mucho más penosa que hoy. Su hermano murió de cáncer de pulmón, de modo que cada vez que él contraía una infección bronquial... se preocupaba. Tenía un área de la mandíbula muy infectada, y por supuesto andaba con eso en la cabeza. Y hay gente que muere, a lo largo de todo este volumen. Él se apenaba por eso, pero hay cierta actitud flemática hacia la muerte en las cartas. Yo creo que él se estaba volviendo más maduro respecto a esas cuestiones de la vida. En realidad depende de a quién le estuviera escribiendo Beckett. Le escribía en forma muy personal acerca de su salud a su familia en Irlanda, donde estaba la gente que quería saber sobre eso. Él siempre se dirigía a la persona en particular. Como lectores

estamos al margen de esta correspondencia, y sólo nos enteramos de lo que leemos, y quizás de lo que las notas al pie sugieren que también está ocurriendo. Depende del destinatario cuánto Beckett necesitaba o quería expresar acerca de algo, incluso su salud.

El compromiso de Samuel Beckett, de varios autores en Les Éditions de Minuit y del editor mismo, Jérôme Lindon, con la historia contemporánea emerge en más de un pasaje. ¿Cómo describiría usted la respuesta de Beckett a la lucha argelina por la independencia y la consiguiente agitación en Francia?

Bueno, él estaba ahí. Estaba en medio del asunto. En las cartas, menciona que escuchaba la radio con ansiedad, que había explosiones y disturbios en las calles, etc. Él se encontraba físicamente allí en el momento en que todo esto estaba ocurriendo. Suzanne, por supuesto, también estaba muy involucrada, por la fuerte percepción que tenía de lo correcto o incorrecto en cualquiera de esas luchas políticas. Beckett no se sintió, por ejemplo, en condiciones de firmar una petición en apoyo a Jérôme Lindon, a quien se acusaba por sus publicaciones y sus posturas políticas. Pero eso fue porque él no era ciudadano francés, y no porque le faltara pasión para enfrentar la injusticia. De hecho, hizo circular una petición entre sus amigos y allegados literarios ingleses, instándolos a enfrentar la situación, a generar una respuesta internacional al problema político. Así que él no era apolítico, pero no es algo que se vea tanto escrito en las cartas como algo por lo que estaba pasando en su vida. Era parte del entramado de lo que estaba sucediendo. Nosotros vemos el tiempo a través de unas lentes color de rosa, pero él no las tenía. Quiero decir, tenía conciencia de lo que estaba pasando, pero no se puede ver la historia en perspectiva cuando se está en medio de ella. No podemos percibir la forma definitiva de la historia sino hasta después de haberla experimentado. A veces nuestras expectativas como lectores no son realistas ni justas.

Muchos pasajes de las cartas de Beckett hacen alusión a encuentros de camaradería con amigos y colegas, incluyendo a Avigdor Arikha y Patrick Magee, y a algunos viajes al exterior, como el de 1958 a Yugoslavia, motivado también por la necesidad de usar lo ganado por regalías localmente. ¿En qué medida mejoró la calidad de vida de Beckett durante estos años y cómo afectó eso a su escritura?

Él siempre fue generoso, y le gustaba poder llevar gente a cenar. La hospitalidad era parte de su conexión con la gente, y él disfrutaba de eso. Así que no creo que el viaje a Yugoslavia sea un punto de referencia particular en cuanto a estilo de vida. Él y Suzanne se tomaban vacaciones regularmente, y gravitaban hacia

los climas cálidos y secos, porque Beckett necesitaba físicamente salir de París. Suzanne siempre trataba de asegurarse de que fuera a un lugar donde él pudiera relajarse, sin que su energía fuera absorbida por completo por gente que quisiera verlo. Eso se ve muy claramente en el segundo volumen también, pero en el período que cubre el tercer volumen les era más posible afrontar el costo de viajar regularmente. Beckett usó los fondos del Premio Nobel para ayudar a otros más que para enriquecer su estilo de vida, como se verá en el cuarto volumen. Cuando se mudó al departamento sobre la calle Saint-Jacques en 1960, estaba a la vuelta de la esquina de donde vivían los Arikha, así que podía ir caminando hasta allí a tomar algo, o escuchar música... el departamento de ellos era una especie de segunda sala de estar, en cierto modo. Con otra gente, por supuesto, la cosa era diferente. Le gustaba y disfrutaba de la compañía de todos sus editores: John Calder era una persona muy agradable, con Barney Rosset era prácticamente lo mismo aunque provenía de un ambiente totalmente distinto. Ambos alcanzaron su máximo potencial en los '60, y naturalmente gravitaron hacia el margen radical. El desafío a la censura hacía al núcleo de sus valores y sus proyectos editoriales. Beckett también era muy cercano a sus amigos irlandeses: Pat Magee era una persona maravillosa, llena de historias... y muy fuerte. Jack MacGowran, por otro lado, era talentoso y encantador pero más frágil.

La gran cantidad de cartas a escritores contemporáneos atestigua la creciente fama internacional de Beckett. Esto se comprueba también por el entusiasmo de la generación más joven, en el tercer volumen representada sobre todo por Harold Pinter y Aidan Higgins. Entre sus seguidores, el más cercano puede haber sido Robert Pinget: ¿cómo describiría usted la amistad entre ellos, que llevó a la adaptación de *La Manivelle* al inglés (como *The Old Tune*)?

Pinget tenía problemas con su editor, así que se pasó a Les Éditions de Minuit. Beckett lo alentó, haciendo que le encargaran la traducción de *Embers* para el premio Italia, por ejemplo, y sugiriendo que escribiera para la BBC. Beckett sabía lo importante que era ser conocido por un público angloparlante. Barbara Bray fue instrumental para establecer la conexión entre Pinget y la BBC: ella era muy talentosa tanto traduciendo como adaptando. Trabajó estrechamente con Beckett en la traducción de *La Manivelle* de Pinget; aunque él no siempre aceptaba sugerencias, lo liberaba saber que estaba trabajando en sociedad con alguien. Beckett y Aidan Higgins se conocieron a través de John Beckett. Cuando Higgins le pidió consejo a Samuel Beckett, este le sugirió, más bien, que fuera a Arland Ussher "en pos de sabiduría". Hay cartas maravillosas

en Trinity College de Dublín, entre Higgins y Ussher, ambos interesados en la obra de Beckett. Higgins estuvo durante un tiempo en Londres, al igual que John Beckett; veían las obras de teatro y se escribían entre sí al respecto. La consiguiente correspondencia es muy interesante, y muy útil. Los amigos de Sam también eran amigos de otros amigos, de modo que si uno hiciera un mapeo sociológico encontraría un montón de círculos interconectados; es crucial comprender eso. Cuando Martha Fehsenfeld y yo comenzamos con la investigación, encontramos un tipo de comunidad diferente en Dublín que en París y Londres. En Irlanda, en particular, los círculos eran muy estrechos. Beckett estaba dispuesto a ayudar a Higgins, e hizo arreglos para la traducción al francés de *Langrishe, Go Down*. ¿Es coincidencia que Harold Pinter decidiera escribir el guión cinematográfico de *Langrishe*? Beckett sugirió que Higgins trabajara con Calder para publicar su obra en inglés [*Felo de Se*, publicado por Grove Press en Estados Unidos como *Killachter Meadow; The Letters of Samuel Beckett 2*, pág. 705]. Beckett era un mentor. Yo creo que la palabra “influencia” siempre es complicada para los escritores: no les gusta admitir que son influenciados, pero ¿cómo se lo puede evitar?

Entre los críticos literarios que pedían a Beckett aclaraciones sobre su obra, hallamos los nombres de académicos reconocidos como Hugh Kenner, Lawrence Harvey y Ruby Cohn, aunque quizás la más significativa sea la correspondencia con Kay Boyle, referente al exilio autoimpuesto de Beckett y su colaboración con James Joyce. ¿Podría usted comentar la recepción de Beckett en los Estados Unidos, tal como se dio a través de académicos locales y autores estadounidenses que vivían en París?

Bueno, comencemos con los autores estadounidenses que vivían en París, porque Beckett los conoció en la década del '30. En ese entonces él no era particularmente cercano a Kay Boyle, pero la conocía de esa época. Y Kay Boyle era una persona muy inusual. Era periodista de profesión y escritora de corazón. En los '30 y '60 le escribía a Beckett porque estaba preparando conferencias que incluían la obra de él. Estaba dictando clase sobre el género del cuento, así que le interesaban Joyce y Beckett como parte de su serie. Este es un caso de correspondencia que tenemos por ambas partes. Kay Boyle era una persona muy directa, y había pasado por muchas dificultades. Más adelante, cuando se mudó a San Francisco, apoyó a las Panteras Negras... estaba en la franja radical. Y no tenía inconveniente en decir lo que pensaba. En su correspondencia con Beckett y sus escritos sobre Joyce, usaba la palabra “alegoría” quizás demasiado a menudo, y Sam no concordaba con ella en ese punto. Así que ella cambió la idea clave de su argumentación. Y somos

muy afortunados por tener todos esos estratos en sus archivos, por poder conocer los cambios. Tres bibliotecas (la de la Universidad de Southern Illinois en Carbondale, la de la Universidad de Delaware y el Centro Harry Ransom en Austin) contribuyeron con esa línea argumental, que es rica y profunda.

La recepción de las obras de Beckett a través de académicos estadounidenses es otro tema. Cuando Grove Press publicó *Waiting for Godot* en una edición de tapa blanda a un dólar, todo profesor de literatura pudo incluir esa obra en los contenidos de su curso. Durante quizás los primeros quince años posteriores a esa publicación, prácticamente todos los estudiantes de literatura leyeron *Waiting for Godot*, y eso tuvo una influencia mucho más amplia que cualquier obra erudita sobre Beckett. ¿Ves en qué medida la recepción se ve controlada o facilitada por el mundo editorial? Las anécdotas son infinitas, podríamos estar todo el día hablando solamente de eso. Volvamos a los académicos que llegaron a conocer a Beckett personalmente. Hugh Kenner ha escrito sobre Joyce y Beckett en forma brillante. Él era una persona muy perceptiva y carismática. Ruby Cohn era una crítica de otra clase y tenía un vínculo estrecho con Beckett. Lawrence Harvey fue a Francia con una beca Fulbright y quería trabajar sobre la poesía de Beckett. Se cayeron bien mutuamente y se llevaban bien, así que la amistad continuó, pero cuando salió el libro [*Samuel Beckett: Poet and Critic, 1970*], Beckett seguía sin comprender por qué su poesía recibía tanta atención. Eso era en parte por modestia, pero también en parte por no comprender la cosmovisión proveniente del medio académico. No era su mundo: los críticos venían por otro lado.

Una colección de correspondencia es siempre una obra en progreso, abierta a adiciones debidas a descubrimientos recientes o la revelación de documentos que antes no estaban disponibles. Varias cartas no incluidas serán agregadas en un apéndice especial al volumen final de la serie. ¿Cuáles serán las nuevas líneas de investigación sobre las cartas tras la conclusión de la edición de Cambridge University Press? Yo estoy muy interesada en la transición de la posesión de las cartas de Henri y Josette Hayden. Ahora están en Trinity: las han anunciado, pero deben ser catalogadas antes de que se pueda acceder a ellas. Conocer lo que esté allí hará más fácil seleccionar lo que habría que incluir, y queremos tener algunas de esas cartas para el cuarto volumen. Tu pregunta, no obstante, fue mucho más amplia y valiosa. Ahora tenemos muchos archivadores llenos de material de apoyo, y puede que eventualmente eso sea parte de una presentación web. Planeamos tener un asistente de ubicación para todas las cartas que hemos podido

consultar, y también queremos desarrollar conexiones entre archivos para estimular estudios relacionados con correspondencias derivadas. Las cartas a Mary Hutchinson son un buen ejemplo. ¿Quién era esa mujer? Conocía a mucha gente de las artes, conocía a George Devine, y fue por su influencia que Devine propuso el estreno de *Fin de Partie* en el Royal Court. Era muy amiga de Georges Duthuit, y la correspondencia entre ellos es útil para cualquiera que quiera comprender la correspondencia de Beckett con Duthuit. Así que eso es lo que queremos mostrar creando estas conexiones. Beckett no hacía que las cosas sucedieran: no era parte de su naturaleza. Pero había gente que actuaba a nombre de él, y ellos hacían que las cosas funcionaran. Eso es crucial. También queremos

tener “muros de imágenes”, incluyendo las obras de arte que Beckett menciona en las cartas. Podríamos incluir música e imágenes de puestas también. Eso es para el futuro. Entre tanto, lo que espero que haga la edición de Cambridge es invitar a nuevas direcciones, nuevas preguntas que es importante investigar. Esta edición no es la última palabra: es sólo la primera. Y es un puente a futuros estudios. Editar las cartas nos exigió estar abiertas a preguntas, incluso a cuestionar nuestros presupuestos. Para nosotras fue una disciplina, quizás no muy distinta a la disciplina que escribir en francés era para Beckett.

Traducción de María Inés Castagnino.

