

Irlanda / el mundo

Vivian Mercier

Traducción de Leticia García Cortés

“L’ARTISTE QUI JOUE SON ÊTRE EST DE NULLE PART”, escribió Beckett en “Hommage à Jack B. Yeats”. Lo anterior se podría traducir como “El artista que se juega todo su ser, no viene de ninguna parte”. Puede decirse que esta afirmación es tan cierta del propio Beckett como de Jack Yeats y, a la vez, es igualmente falsa de ambos. Aunque Yeats nació en Londres (29 de agosto de 1871), realmente “venía de” Sligo, donde vivió con sus abuelos Pollexfen de 1879 a 1887 y a donde regresó, con el recuerdo, todos y cada uno de los días de su vida a partir de entonces. La casa de donde viene Beckett (es decir, la casa en la que nació en 1906 y que siguió siendo su hogar hasta la muerte de su padre en 1933) fue descrita hace poco por una empresa dublinesa de bienes raíces con frases que despliegan un orgullo solemne, por no decir una satisfacción:

COOLDRINAGH, BRIGHTON ROAD, FOXROCK, CO. DUBLÍN. Encantadora residencia familiar estilo Tudor bastante alejada del camino en la esquina de la avenida Kerrymount, rodeada de hermosos jardines totalmente apartados con grandes áreas de césped, una cancha de tenis y un campo de croquet. Esta propiedad fue diseñada por el arquitecto Frederick Hicks y terminada con acabados de alta calidad. Las habitaciones principales dan al sur y al oeste y son de dimensiones espaciaosas. La propiedad entera está en excelentes condiciones. Hay iglesias y escuelas cerca y muy buenas tiendas en la villa de Foxrock, que se encuentra a una distancia de cinco minutos a pie de la propiedad. A Cooldrinagh se llega por un amplio camino de grava.¹

Aunque se han hecho ampliaciones a la casa y se ha modernizado un poco, el indicador del timbre eléctrico original, que aún se veía en la cocina en 1975, mostraba los puntos a

los que se podía llamar a los sirvientes durante la infancia y adolescencia de Beckett:

puerta principal	salón	sala de estar	comedor	baño	puerta de servicio
recámara principal	recámara de visitas	recámara pequeña	ático 1	ático 2	

La casa (pero no los timbres) es similar a la del señor Knott de *Watt*. La estación de trenes Foxrock, ahora en desuso y que en otros tiempos sirvió tanto a Leopardstown Racecourse, como a la villa de Foxrock, es fácilmente reconocible como el ambiente de las últimas páginas de *Watt* y gran parte de la acción de *All That Fall*.

Samuel Beckett es irlandés, pero decir que era un escritor irlandés implica cierto juego semántico. En un libro mío sobre él escribí: “Tenemos el caso especial de un angloirlandés que, al igual que Swift, parece caber bastante bien en la tradición gaélica, a pesar de casi no saber en qué consiste esa tradición”.²

Planteaba entonces que había elementos gaélicos de la cultura oral de la Irlanda de habla inglesa que Beckett y Swift habían tomado inconscientemente. Ya que no valía la pena escribir sobre una tradición cómica irlandesa en la que no cupieran Beckett ni Swift, quizás hasta cierto punto cometí la falta de utilizar argumentos que no se aplicaban cabalmente. Sin embargo, desde que ese libro (*The Irish Comic Tradition*) fuera publicado por primera vez en 1962, dos pruebas importantes de la actitud de Beckett con respecto al Resurgimiento Literario irlandés han sido reveladas y están al alcance de todos los lectores. Por un lado, el artículo de

1945, “Poesía irlandesa reciente”, rescatado del seudonimato en el verano de 1971 por un periódico dublinés tímidamente llamado *The Lace Curtain*, reveló que Beckett sabía lo suficiente sobre la tradición gaélica como para hablar de Oisín, Cuchulain, Maeve, *Tír na nOg*, el *Táin Bó Cuailnge* y “la bruja de Beare”. Motivado por una referencia en la poesía de Thomas MacGreevy, incluso citaba las palabras iniciales del poema más famoso de Egan O’Rahilly, “Gile na Gile” [“Brillo de brillo”] en irlandés; también conocía *The Midnight Court* de Arland Ussher en la traducción de Brian Merriman. Sin embargo, como hemos visto, hacía referencia a todo esto sólo para rechazarlo. Por otra parte, en *Samuel Beckett: An Exhibition* (1971), James Knowlson cita una carta de Beckett a Cyril Cusack en la que da cierta opinión positiva sobre el teatro del Resurgimiento:

No diría que G. B. S. no es un gran dramaturgo, lo que sea que esto signifique. Le pondría, no obstante, una prueba incapaz de ser burlada invitándole un trago del Pozo del Halcón, o del de los Santos o a dar una olisqueada a Juno, para no ir más lejos.³

Esta carta fue publicada en el programa de mano de la producción (por el centenario de Shaw) de *Androcles and the Lion* en el Teatro Gaiety, en Dublín, en junio de 1956. Elogia la primera obra de Yeats de estilo noh sobre Cuchulain, *At the Hawk’s Well*, la obra de Synge sobre una pareja de pordioseros ciegos, *The Well of the Saints*, y una tragicomedia dublinesa de O’Casey, *Juno and the Paycock*. Beckett prefirió la última de estas obras sobre otras dos de O’Casey que había visto en el Teatro Abbey en sus días de estudiante: *The Shadow of a Gunman* y *The Plough and the Stars*.

Otras obras que Beckett recuerda haber visto durante este periodo fueron *Never the Time and the Place* y *The White Blackbird* de Lennox Robinson, así como dos adaptaciones de Sófocles de W. B. Yeats (Carta a J. Knowlson, 17 de diciembre de 1970). También está seguro de que entonces vio la mayoría de las obras de Synge, otras de Yeats y *An Enemy of the People*... También vio *Fanny’s First Play* en el Abbey.⁴

Al buscar obras comparables con las de Beckett dentro del canon del Teatro Abbey, los nombres de Synge, O’Casey y Yeats llegan naturalmente a la cabeza. La aterrada y aterradora soledad de Martin y Mary Doul al comenzar el tercer acto de *The Well of Saints*, después de haber vuelto a quedar ciegos (y antes de redescubrirse entre ellos) evoca momentos similares en Beckett. Por lo que respecta a O’Casey, además del diálogo en *All That Fall* y *The Old Tune*, el elemento cómico

de *Waiting for Godot* y los dos *Acts Without Words* es lo que nos lo recuerda con mayor intensidad. El mismo Beckett en una reseña de *Windfalls* de O’Casey, que incluye dos obras de un acto, dice:

El señor O’Casey es un maestro de lo cómico en el sentido más serio y honorable: percibe el principio de desintegración incluso en la solidez mejor lograda y lo activa hasta hacerlo explotar. Ésta es la energía de su teatro, el triunfo de lo cómico en cada situación, en todos sus elementos y sus planos, desde los muebles hasta los aspectos más refinados.⁵

Aquí el Beckett de 1934 parece estar describiendo el principio de las obras que no empezaría a escribir sino hasta una década después.

Sin embargo, las obras irlandesas de las décadas de los veinte y los treinta que más se parecen a las de Beckett son las de W. B. Yeats: *The Cat and the Moon*, con su pordiosero ciego y el otro cojo, *Purgatory*, cuyos dos personajes, padre e hijo, se odian tanto como Hamm y Clov en *Final de partida* y *The Death of Cuchulain*, que incluye a ese viejo que da el prólogo y que escribió “ciertas normas” para la producción dramática “en una hoja de periódico”. “Quería un público de cincuenta o cien, si hay más, les ruego no hacer ruido con los pies ni charlar cuando los actores están hablando.”⁶

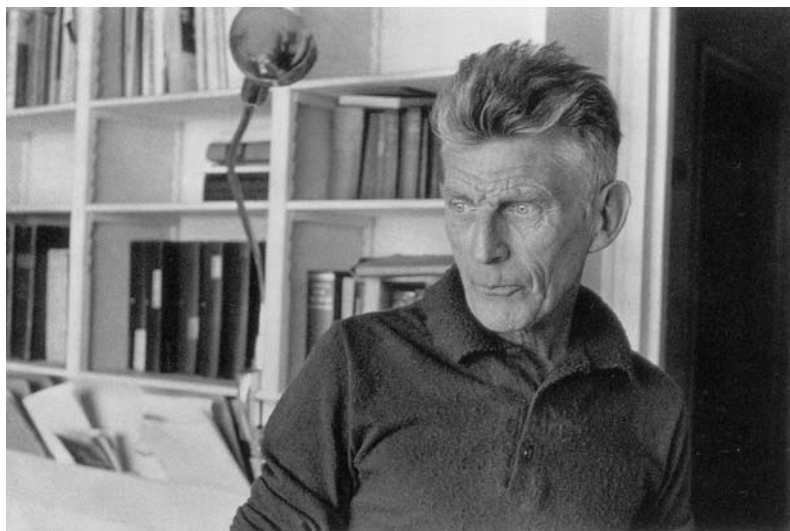
Conociera Beckett o no estas obras de Yeats en particular, sí sabía, según Francis Warner, de las obras igualmente impactantes que en ese mismo periodo estaba escribiendo Jack, el hermano del poeta. Beckett había sido amigo del pintor y escritor desde 1930 y dice Warner que hablaban sobre sus textos durante las largas caminatas que daban siempre que Beckett estaba en Dublín.⁷ Aunque yo no sabía que existiera esta amistad la primera vez que leí *Esperando a Godot* en 1953, de inmediato recordé mi impresión de la premier de *La La Noo* de Jack B. Yeats en el Abbey un domingo por la noche (3 de mayo de 1942). El mejor análisis de la calidad que estas dos obras comparten es el de Robin Skelton:

Jack Yeats descubrió en *La La Noo*, como lo hicieron Beckett y otros más adelante, que la presentación de cualquier hecho como si fuera teatro crea teatro; el marco del escenario es casi lo único que se necesita para dar un poder simbólico a lo inconsecuente, a lo casual, a lo insignificante.⁸

Quizá lo anterior debería corregirse para que dijera “lo aparentemente inconsecuente, lo aparentemente casual”, etc., pues la estructura de las obras está muy lejos de lo casual. No obstante, mientras que en su manifiesto de 1934 rechaza ciertas partes de la tradición literaria irlandesa, Beckett, a través

de sus declaraciones de 1956, había reconocido de manera implícita su deuda con otras partes de esa tradición.

En este trabajo deseo destacar otro aspecto de lo irlandés de Beckett. Cuando recordamos que pertenece a una clase especial de irlandeses (protestante, suburbano, de clase media pero que creció y fue educado principalmente en lo que ahora es la República de Irlanda), entendemos mejor la clase especial de universalidad que parece comunicar al mundo en



general. Empleando dos clichés modernos, diré que lo extranjero y la búsqueda de identidad son problemas serios para un irlandés con esa herencia. Como ya lo dije en un artículo publicado en *New Republic* en septiembre de 1955:

El típico niño angloirlandés [...] aprende que no es un irlandés total casi antes de saber hablar; después aprende que está también lejos de ser un inglés. La presión que tiene sobre él para volverse ya sea totalmente inglés o irlandés puede borrar irremediablemente elementos de su individualidad. “¿Quién soy?”, es la pregunta que todos los angloirlandeses deben responder, incluso si esto les lleva toda su vida, como fue el caso de Yeats.⁹

Por indicaciones editoriales, empleé términos casi idénticos en la reseña de *Molloy* publicada en *New Statesman* el 3 de diciembre de 1955. Luego, Martin Esslin, en *The Theatre of the Absurd*, mostró su desacuerdo:

Se ha dicho que el interés de Beckett por los problemas del ser y de la identidad puede haber surgido de la preocupación eterna e inevitable del hombre angloirlandés por encontrar la respuesta a la pregunta “¿Quién soy?” Si bien puede haber un dejo de verdad en esto, ciertamente está lejos de ofrecer una explicación exhaustiva de la profunda angustia existencial característica de la obra de Beckett y que claramente se genera en niveles de su personalidad bastante más profundos que su superficie social.¹⁰

En realidad yo no hablaba de una “superficie social”. Ni siquiera puedo decir con certeza que conozco lo que pasa en los niveles más profundos de mi propia personalidad (ya no se diga de la de Beckett), pero algo muy arraigado, por ejemplo, debe haber impedido que yo adoptara la ciudadanía estadounidense durante los casi treinta años que viví en Estados Unidos. Sólo medio en broma sigo diciendo que mi pasaporte irlandés es la mejor prueba de que soy irlandés, y

el hecho de que alguno de mis antepasados tenga dificultades para ser aceptado como irlandés no es motivo para que renuncie a esta nacionalidad. Mientras más años tengo, se vuelve más importante para mi salud mental identificarme con Irlanda, no tanto con la nación política como con la entidad cultural. Quizá si me hubiera quedado en Irlanda no habría tenido la necesidad de volverme a “impatriar”. Tal vez no habría aprendido irlandés antiguo a los treinta años, ni escrito *The Irish Comic Tradition*. Aunque —o quizá por eso mismo— mis ancestros hugonotes llegaron a Irlanda hace más de doscientos años, pude haberme pasado la vida enseñando francés y literatura en escuelas y universidades irlandesas.

La expatriación (ya sea física o espiritual) es fácil para gente con el pasado de Beckett y el mío, el llamado angloirlandés, que yo prefiero llamar “protestante del sur de Irlanda”. Desde un punto de vista histórico somos una clase intelectual como la que define Toynbee en *A Study of History*: un grupo minoritario que obtiene sus ideas y cultura general de otro lugar fuera de su país natal. Además, nuestros antepasados llegaron a Irlanda como colonizadores, por lo que es difícil que no se tenga ante nosotros esa actitud de alarma y desconfianza que tienen los nativos frente a un militar extranjero. Esa desconfianza en ocasiones hace que los conservadores que se encuentran entre nosotros adopten posturas liberales (contra la censura y en favor de la planificación familiar, por ejemplo) con el fin de marcar sus diferencias de los católicos. Como somos colonos, la idea de regresar a la madre patria, Gran Bretaña, siempre ejerce cierto atractivo para algunos, incluyendo al tipo de escritor que quiere un amplio grupo de lectores y el poder de influir en la opinión pública en un zona grande. Sin embargo, como vivimos tan cerca de ella, tenemos menos ilusiones sobre la madre patria que las que tuvieron, por ejemplo, los de Nueva Inglaterra, Canadá, Nueva Zelanda o Australia.

He dicho lo suficiente para dejar claro que el antepasado irlandés de Beckett le ofrecía por lo menos tres opciones:

la expatriación, la “impatriación” y el regreso a la madre patria. Una cuarta opción hubiera sido no moverse (como hicieron su padre, su madre y muchos de sus contemporáneos protestantes) y evitar, así, tanta búsqueda interna de su calidad de irlandés. Beckett creció –felizmente, según insistía– en Foxrock, entonces uno de los suburbios dublínenses más lejanos y exclusivos.¹¹ Sus vecinos eran principalmente profesionales de bien, muchos de ellos protestantes que vivían en casas cómodas construidas sobre terrenos propios. Unos cuantos eran oficiales retirados del ejército británico. El golf formaba parte de su forma de vida en una época en la que los clubes de golf irlandeses eran menos democráticos que en la actualidad. Los hombres y algunas mujeres de las familias protestantes típicas tomaban el tren a diario para ir a la oficina, la escuela o la universidad en Dublín. En todos estos lugares lo más común era que se relacionaran casi de manera exclusiva con protestantes, como lo hizo Beckett en la Earlsfort House School y después en el Trinity College. Los católicos irlandeses, ricos o pobres, ocupaban sólo papeles secundarios en sus vidas. Las mujeres que se quedaban en casa pasaban su tiempo libre con otras damas protestantes, aunque sus sirvientas y jardineros por lo general eran católicos. Si uno prefería pensarse a sí mismo como inglés no había, en realidad, nada que se lo impidiera. El idioma irlandés no era materia obligatoria en las escuelas particulares protestantes (de cualquier manera, Beckett ya era demasiado grande para haber estado en contacto con él), por lo tanto incluso este elemento más bien artificial de identidad irlandesa tampoco estuvo presente.

Sin embargo, no moverse nunca es una opción válida para cualquiera que posea la suficiente conciencia como para convertirse en artista. Antes del establecimiento del Estado Libre Irlandés, ahora República de Irlanda, en 1922, era posible regresar a la madre patria o volverse un expatriado sin que esto provocara ninguna angustia. Oscar Wilde y Bernard Shaw parecen haber regresado a Inglaterra de una manera más o menos impulsiva. A Synge, sin embargo, le llevó mucho tiempo y energía impatriarse. Es interesante que primero intentó la expatriación esperando poder vivir de la escritura de artículos de crítica de literatura europea para periódicos en países de habla inglesa. Con el paso del tiempo, según sabemos, adoptó la dirección contraria, impatriarse al centro de la cultura popular gaélica en las islas de Arán. El consecuente arranque creativo hace pensar que durante los años anteriores había sufrido una crisis de identidad. Por otro lado, W. B. Yeats parece haber elegido conscientemente la identidad irlandesa sin librar ningún tipo de lucha.

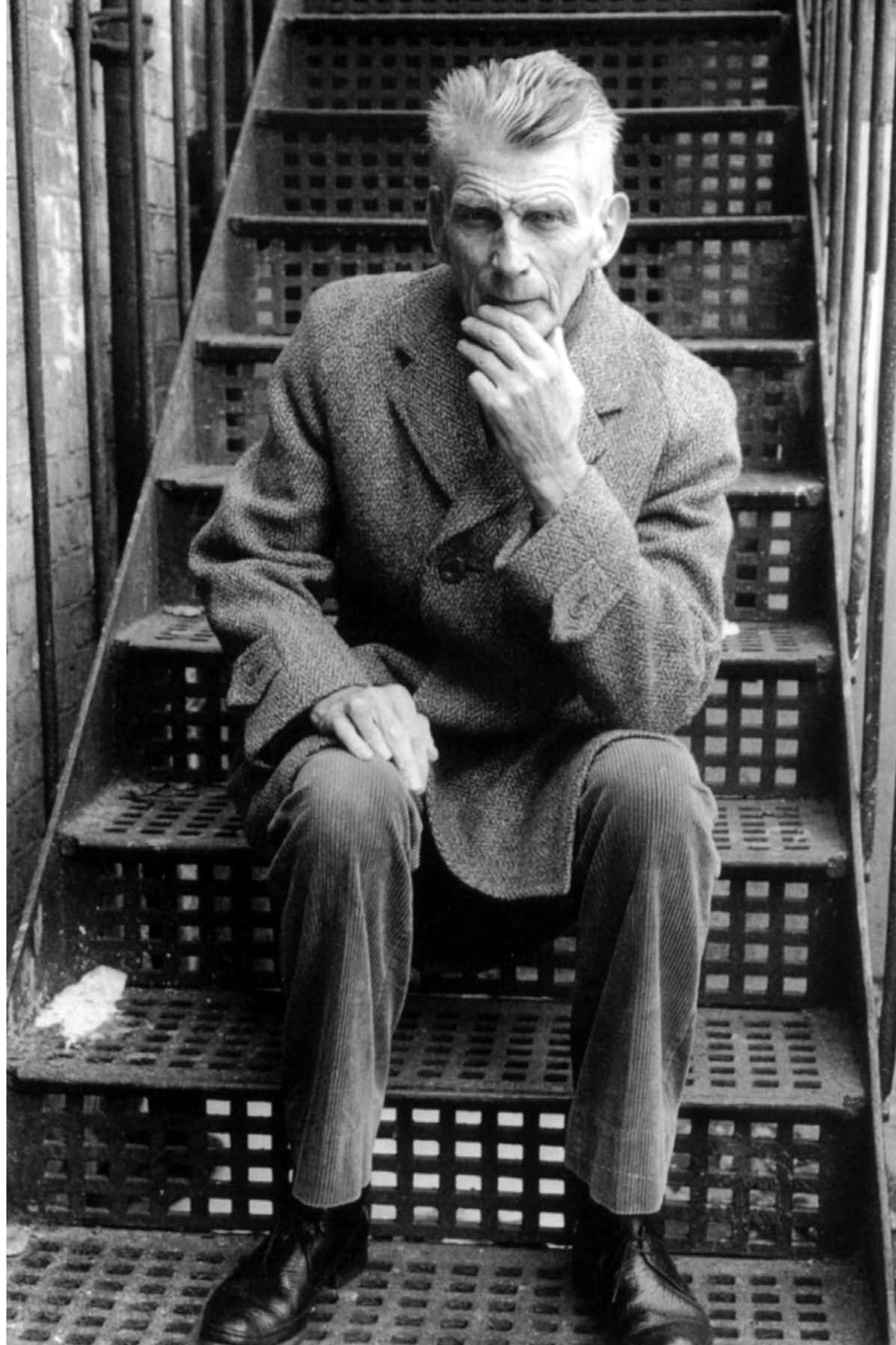
John Hewitt, el poeta de Ulster, cuyos *Collected Poems* fueron publicados en 1968, ofrece un recuento explícito de su impatriación. Comienza diciendo acerca de los protestantes de Irlanda del Norte lo mismo que yo he dicho sobre la contraparte de la República de Irlanda: “En mi experiencia, la gente que tiene ascendencia *planter* a menudo sufre algún tipo de crisis de identidad, no saben a dónde pertenecen. Entre nosotros se encuentran quienes se asumen británicos, otros irlandeses, ulsterianos, siempre con cierto grado de duda o vacilación mental”.¹²

Ante esta triple elección, Hewitt rechazó la identidad irlandesa porque no era gaélico por su lengua, ni católico por su religión; una identidad británica tampoco le satisfacía, por lo tanto se convenció de ser ulsteriano. Para muchos protestantes de Irlanda del Norte, quienes ahí son el doble en número que los católicos, esto puede haber significado exactamente lo mismo que no moverse; no obstante, Hewitt adoptó una postura más activa: “Empiezo a profundizar mis conocimientos sobre los elementos físicos de Ulster, su historia, su arte, su literatura, su folclor...”¹³

Para él, Ulster es una región (“más pequeña que una nación, más grande que la familia”) y esperaba que “en este concepto se encontrara un punto de reunión para las dos comunidades separadas” de Irlanda del Norte. Se antoja un deseo vano, pero los mejores poemas de Hewitt, incluyendo algunos largos como “The Colony” y “Conacre”, se basan en la exploración de lo que es ser ulsteriano.

¿Beckett pasó por una crisis de identidad similar? Parece seguro que sí y que fue dolorosa y prolongada, duró de aproximadamente 1930 (cuando regresó de sus dos años de dar clases en París) hasta por lo menos 1937. En un sentido más profundo, como lo dice Esslin, la crisis de identidad de Beckett duró toda su vida, pero de 1930 a 1937 osciló entre Dublín, por un lado, y Londres, París y Alemania, por el otro, antes de establecerse finalmente en París.¹⁴ Lawrence E. Harvey describe el predicamento de Beckett en este periodo de la siguiente manera: “Atrapado entre las dos imposibilidades de domesticación y el exilio y con una incansable devoción filial, consideraba tanto el regreso como la partida dos alternativas casi igualmente dolorosas (y deseables)”.¹⁵

La “domesticación” de Harvey es lo que llamo “no moverse” y, desde su punto de vista, la única alternativa válida era la expatriación. Cuando Beckett abandonó su puesto como profesor de francés en Trinity después de apenas cuatro periodos (trimestres) a fines de 1931, tal vez también estaba rechazando, por lo menos inconscientemente, el mundo de Foxrock (del que Trinity era de muchas maneras una



continuación). Sin embargo, después de un intento vano de mantenerse en París y en Londres, volvió a Foxrock antes de que concluyera 1932. En junio de 1933 murió su padre de manera inesperada, después de una breve enfermedad. Entonces, el hermano mayor de Beckett le dio una pensión de 200 libras anuales por la parte que le correspondía del negocio familiar. Beckett, que ahora era independiente, aunque pobre, pasó tres infelices años en Londres y unos seis meses en Alemania antes de regresar a París en el otoño de 1937.¹⁶ Se estableció ahí para siempre, aunque quizás en ese momento no lo sabía. Se abría una puerta hacia el descubrimiento personal en la expatriación por lo menos tan sorprendente como la experiencia de Synge en la impatriación. Synge visitó primero las islas de Arán en mayo de 1898; para fines de 1902 ya había escrito dos piezas de un solo acto que pueden ser consideradas de estatura universal; para 1907 había terminado sus dos obras maestras: *The Well of the Saints* y *The Playboy of the Western World*. Beckett había empezado a escribir en francés en 1945 y, para fines de 1950, había terminado *Premier amour*, las tres *nouvelles* (*Mercier y Camier*, *Mallone muere*, *El innombrable*), *Esperando a Godot* y los *Textes pour rien*, es decir, la mayor parte de la obra a la que debe su reputación de escritor francés.

¿Por qué Beckett nunca consideró seriamente la posibilidad de impatriarse y así evitar ser siempre un extranjero? La primera razón que se me ocurre es paradójica: a diferencia de mi experiencia, él nunca vivió en (incluso quizá ni siquiera visitó) ninguna parte de Irlanda en donde estuviera desagradablemente consciente de su calidad de extranjero o de que pertenecía a un grupo minoritario. La Portora Royal School, en Enniskillen, en el condado de Fermanagh, donde estudió durante tres años y medio como interno, era en aquel entonces un lugar exclusivamente protestante. Incluso después del establecimiento del Estado Libre Irlandés hubiera sido muy difícil que se sintiera extranjero en esta escuela del norte de Irlanda porque por lo menos la mitad de los estudiantes, mientras que E. G. Seale fue director, provenían de la parte sur de la frontera. Es cierto que los muchachos que no estaban internados (y asistían a clases sólo durante el día) garantizaban que hubiera una mayoría del norte, pero contaban poco para la vida cotidiana de los alumnos que residían ahí. (Dado que yo mismo ingresé a Portora también como interno en 1928, cinco años después de que Beckett se fuera a Trinity, me permito hacer generalizaciones a partir de mi experiencia.) Supongo que Beckett nunca tuvo que pasar la prueba que yo pasaba diariamente mientras permanecí en casa en Clara, Offaly, y caminaba frente a una hilera de rejas

por las que me miraban fijamente ojos irlandeses: no eran los ojos de los campesinos que describen los textos románticos, sino los de mujeres, niñas y niños chismosos, las esposas y los hijos de los trabajadores que sabían de mí y de mi familia más de lo que yo nunca sabría de ellos. Nunca pude decidir si los odiaba o si deseaba que me aceptaran, porque yo iba a una escuela protestante de un solo maestro, mientras que ellos asistían a grandes escuelas en las que enseñaban monjes y monjas; en realidad no teníamos nada en común.

Otra razón por la que Beckett quizá nunca consideró la impatriación o su adopción de la cultura gaélica es el hecho de que su despertar se dio de manera tardía y en el extranjero. En Portora, aunque ya mostraba talento en la composición en inglés y en francés, destacó principalmente como atleta: era un buen nadador, relativamente buen boxeador, formaba parte del equipo de rugby y, principalmente, un brillante jugador de críquet que jugaba entre los más destacados desde los 14 años. No mostraba señales de rebeldía contra su clase o su cultura y si tenía ambiciones intelectuales o artísticas se las guardaba. Cuando ingresó a Trinity College, en Dublín, en octubre de 1923, tenía 17 años y medio, aproximadamente un año menor que el promedio. Ya fuera porque su familia era acomodada o porque sus maestros no pensaban que tuviera la suficiente habilidad, no había sido retenido un año más para recibir la preparación intensiva para poder participar en los exámenes de la Junior Exhibition para la obtención de becas. Tomó los exámenes, pero no obtuvo beca. Dos alumnos de Portora, O. W. McCutcheon y G. P. Stewart, ganaron las Junior Exhibitions de 1923, pero dos años después, cuando Beckett hizo su primera aparición en el “calendario rojo” de Trinity como ganador de un premio, fue clasificado en el sexto lugar entre los participantes de la Senior Exhibition, Stewart fue el cuarto y McCutcheon quinto. Ese mismo año, 1925, Beckett jugó críquet para Trinity y el año siguiente obtuvo su “rosa”, galardón atlético equivalente a un “azul” de Oxford o Cambridge. En los exámenes para becas de 1926, Beckett obtuvo el cuarto lugar en lenguas modernas, McCutcheon el primero y dos mujeres el segundo y tercer lugares, mientras que Stewart fue el primero en filosofía. No fue sino hasta los exámenes de Moderatorship (licenciatura) que Beckett llegó a lo suyo: fue el primero de la Clase Avanzada en literatura moderna, McCutcheon obtuvo el cuarto lugar y Stewart el segundo de la Clase Avanzada en filosofía.¹⁷

Es necesario hacer una interpretación de estos resultados. Por ejemplo, la Senior Exhibition prueba sólo la versatilidad, la habilidad para obtener calificaciones altas en tres o cuatro

materias y pasar dos o tres más. Algunos estudiantes brillantes en sólo una materia, tenían grandes dificultades para pasar hasta los exámenes parciales que se aplicaban a la mitad del curso (práctica que ahora afortunadamente está abolida), porque eran buenos, por ejemplo, para las lenguas pero no tanto para las ciencias y las matemáticas, o lo contrario. En cuanto al examen obligatorio escrito y oral (*viva voce*) de lógica escolástica, todos se las arreglaban con la ayuda de la siempre venerada mnemotecnia que Beckett reproduce defectuosamente en el capítulo 2 de *Murphy*: “como Murphy le había mostrado muchas veces en Barbara, Baccardi [Bocardo] y Baroko, aunque nunca en Bramantip”.

Los resultados de los exámenes de becas pueden simplemente significar que McCutcheon había tomado tanto francés como alemán en Portora, mientras que Beckett sólo había estudiado francés y había comenzado el italiano después de su ingreso a Trinity.

Sin embargo, parece casi imposible que Beckett hubiera hecho el esfuerzo necesario para ubicarse en el primer lugar ese año, ya que estaba muy entusiasmado intelectualmente con la literatura francesa e italiana, especialmente con Dante y Racine. Recuerdo mi sorpresa ante la intensidad de la admiración de Beckett por nuestro ex profesor de francés, T. B. Rudmose-Brown, la primera vez que lo escuché expresarla, pero por supuesto que *Ruddy* fue el responsable de haberlo iniciado en Racine, y muy probablemente fue el primero en sugerirle que las becas proporcionaban tanto placer como dolor. En cuanto a Dante, Beckett no recordaba, más adelante, si había sido el doctor Walter Starkie o sir Robert Tate quien guió sus primeros pasos en ese laberinto. Lo que recordaba era que “había trabajado muchísimo” sobre la *Divina comedia* con la *signorina* Bianca Esposito, hija del pianista, presumiblemente la *signorina* Adriana Ottolenghi original de “Dante and the Lobster”. En su carta del 15 de octubre de 1976 en la que me proporcionó esta información, también me aseguró que nunca había colaborado con la revista de la universidad, mientras que en Portora tampoco había entregado una colaboración a *T.C.D.: A College Miscellany* durante sus años de estudio en Trinity. (Sus pocas colaboraciones después de graduarse, a partir de noviembre de 1929, están todas bien documentadas.) Estos hechos sugieren que Beckett puede ser esa criatura rara, casi única: un artista literario cuyas primeras ambiciones fueron académicas, más que creativas.

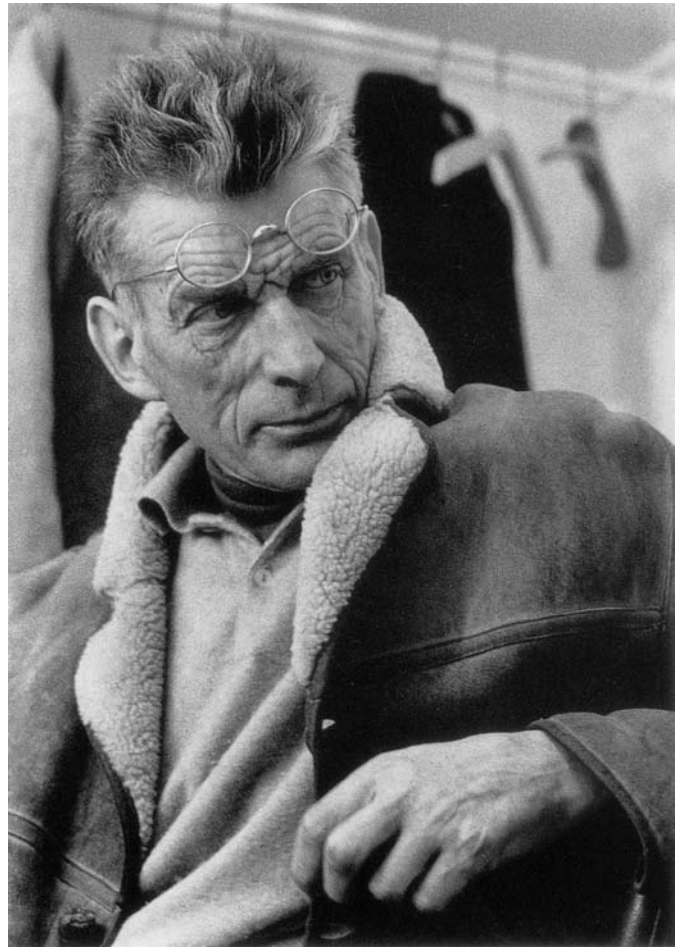
Aún así, durante sus primeros dos años en la universidad Beckett estuvo quizá más interesado en el críquet y el golf que en sus estudios, aunque en esto último no era malo. Lo que podríamos llamar su vida intelectual quizá todavía no

había comenzado. La obtención de una beca de la fundación le dio derecho a una habitación en la universidad, mientras que antes vivía en su casa. Su mudanza a la universidad en el otoño de 1926 y la llegada simultánea de Alfred Péron de la École Normale Supérieure como profesor de intercambio en francés marcaron una época en su vida, tanto en el aspecto social como en el intelectual. Cuando W. S. Maguinness regresó a Trinity en octubre de 1927, después de un año de ausencia (había ganado el Clásico de Estudiantes, una beca de viaje, en 1926) notó el cambio de inmediato. Beckett había empezado no sólo a sostener opiniones, sino a expresarlas y estaba listo para discutir sobre cualquier punto que los intelectuales abordaran en 1927. También había aprendido a tomar una copa, o varias. Maguinness atribuyó estos cambios a su amistad con Péron, aunque Beckett podía fácilmente haber aprendido a convivir con sus amigos atletas.¹⁸

Parece que Beckett llegó a la madurez intelectual a una edad algo tardía en comparación con James Joyce u otros compañeros protestantes como Yeats y Synge; lo hizo, además, abajo influencias continentales, tanto literarias como personales. (Sucede que Thomas Brown Rudmose-Brown era escocés, pero el resurgimiento cultural que más le interesaba era el de la *langue d'oc*; enseñó lengua y literatura provenzales en Trinity durante sus últimos años.) Estas influencias se vieron reforzadas cuando, después de dos periodos de dar clases en la escuela rival de Portora, Campbell College, en Belfast, Beckett se fue a París en octubre de 1928 durante dos años como profesor de intercambio en la École Normale Supérieure. Thomas MacGreevy, su antecesor en el puesto, casi de inmediato lo presentó con Joyce y, el año siguiente, Beckett contribuyó con su primera obra “Dante... Bruno. Vico... Joyce” en el famoso simposio *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. Ese mismo año publicó un cuento, “Assumption”, en *Transition*, revista parisina de vanguardia que para ese entonces ya publicaba *Work in Progress* de Joyce en entregas relativamente regulares. En 1930 llegó su poema que lo hizo acreedor a un premio, “Whoroscope”, pastiche de Eliot y Pound cargado de citas y alusiones que tenían que ser explicadas en notas. Por lo general, un poeta comienza imitando a los clásicos de su lengua; Beckett, por el contrario, comenzó integrándose a la vanguardia internacional. Sin duda, más adelante tuvo mucho que desaprender. En una entrevista en 1961 dijo a Gabriel d'Aubarède: “No soy un intelectual. Todo lo que hago es sentir. *Molloy* y lo demás me llegó el día en el que me hice consciente de mi tontería. Sólo entonces empecé a escribir lo que siento”.¹⁹

Su mayor tontería consistía en tratar de imitar a James Joyce; ni siquiera sus primeros textos, sino *Work in Progress*, los bosquejos de *Finnegans Wake*. Dos pasquines de *T.C.D.*, “Che Sciagura” y “The Possessed” pueden pasar como parodias, pero “Sedendo et quiescendo”, publicado en el número de marzo de 1932 de *Transition*, tiene la clara intención de ser tomado en serio. Presenta, en un estilo de monólogo interior que se queda a la mitad entre *Ulysses* y *Finnegans Wake*, un viaje a Alemania emprendido por Belacqua y su reunión ahí con Smeraldina; ambos personajes aparecen más adelante en *More Pricks than Kicks*. Uno se pregunta si Joyce impulsó a Beckett a hacer esos experimentos con la forma olvidándose del lento y doloroso camino por el que él mismo había transitado desde *Chamber Music* y las primeras historias de *Dubliners*, pasando por la larga gestación de *A Portrait of the Artist as a Young Man* para llegar al virtuosismo formal de los últimos episodios de *Ulysses*. Es probable que Joyce ni siquiera haya sospechado que, mientras que su acumulación de conocimiento y sentimiento irlandés era prácticamente inacabable, Beckett llevaba muy poco que pudiera usar y perdurar de su pequeña comunidad aislada suburbana. Foxrock deliberadamente evitaba gran parte de la cultura popular y desafortunadamente ofrecía poca cultura inglesa, alta o baja, que pudiera ocupar el sitio de la irlandesa. “A Wet Night”, en *More Pricks than Kicks*, parece hacer alarde de cuán cosmopolita y cultivado es el Dublín que Beckett conoce, a pesar de que la conversación en ningún momento se vuelve interesante, mientras que la de los nativos medio educados de *Dubliners* en “Grace” o en “Ivy Day in the Committee Room” de Joyce mantienen al lector encantado todo el tiempo. Gran parte de las últimas obras de Beckett es resultado de un proceso continuo de despojarse de cubiertas, de cáscaras, de ropas. Él aprendió que, por lo menos para él, el secreto de la universalidad no radica en la capacidad de escribir en diversas lenguas al mismo tiempo o de hacer desfilar ante el lector a personajes que pertenecen a media docena diferente de nacionalidades (como en “A Wet Night”), sino en presentar, utilizando las palabras de Lear, “la cosa misma, el hombre sin lugar... nada más que un animal pobre, descalzo y dividido como tú”.

Se podría decir que la prohibición de *More Pricks than Kicks* en el Estado Libre Irlandés fue determinante para sacar a Beckett de Irlanda. Lawrence Harvey cita un ensayo sin publicar de 1936, “La censura en el Saorstát [Estado Libre]”, donde Beckett denuncia tanto la censura como la prohibición del control de la natalidad diciendo: “La esterilización de la mente y la exaltación de la basura son una misma cosa”.²⁰



Estaba especialmente indignado por la prohibición de libros por “una tendencia general hacia lo obscuro o indecente” por parte de los miembros de la junta de censores que sólo leían pasajes marcados de las obras que les entregaban y tomaban la parte por el todo. En un pasaje de *Murphy* dice: “Esta frase es elegida con cuidado, no sea que los sucios censores no encuentren la ocasión de cometer su sucia sinécdoque”. Sin embargo, incluso antes de la instrucción del ministro de Justicia del Estado Libre Irlandés que prohibía su libro, Beckett ya se había hecho notar en “Recent Irish Poetry” al rechazar “el *Gossoons Wunderhorn* [*Des Knaben Wunderhorn*] de esa combinación romántica irlandesa de Arnim Brentano, sir Samuel Ferguson y Standish O’Grady”. El objetivo del artículo no era totalmente negativo: Beckett hacía propaganda conscientemente de un grupo de poetas irlandeses modernistas, algunos de ellos colaboradores de *Transition*, incluyéndose a sí mismo, aunque no lo dice explícitamente. Los poetas que aprueba son Blanaid Salkeld, Percy (Arland) Ussher, Lyle Donaghy, Geoffrey Taylor y Thomas MacGreevy, a quien llama “un existencialista en verso, el Titchener de la lírica moderna”. Edward Bradford Titchener (1867-1927) era una figura importante de los principios de la historia de la psicología experimental, por lo tanto no podemos asegurar que

Beckett hubiera leído a Heidegger. En todo caso, estaba más interesado en las influencias literarias que en las filosóficas o psicológicas. Al final de su recuento / manifiesto, destacaba a Denis Devlin y a Brian Coffey diciendo que eran:

sin duda los más interesantes de la generación más joven de poetas irlandeses [...] se han entregado a las influencias de poetas menos preocupados por evadir la relación rota a la que se hace referencia al inicio de este ensayo (Corbière, Rimbaud, Laforgue, los surrealistas y el señor Eliot, quizá también a la del señor Pound) con resultados que ya constituyen el núcleo de una poética viva en Irlanda.²¹

Irónicamente, ninguno de los poetas recomendados, excepto Denis Devlin (y éste sólo en muy poca medida), lograron llegar a ese público internacional al que, en el análisis final, se estaban dirigiendo. Beckett tuvo éxito donde ellos habían fracasado, pero no por su poesía lírica. En general, W. B. Yeats estaba en lo correcto y Beckett equivocado: al separarse de una tradición nativa, estos poetas irlandeses de la década de los treinta se condenaron al pastiche. Austin Clarke, una *bête noire* para Beckett, debido a su insistencia en su identidad irlandesa, con el paso del tiempo se convirtió, como Yeats antes que él, en un modelo para los poetas cincuenta años más jóvenes que él.

Los dones naturales de Beckett como escritor probablemente hubieran terminado por triunfar sobre cualquier convención que él hubiera elegido para escribir. *Murphy*, con toda su conciencia de inteligencia, su pedantería, su eclecticismo cosmopolita, contiene pasajes, especialmente en el capítulo 6 (sobre la mente de Murphy) y en el 13 (el último), que abordan existencialmente la condición humana. Pero la verdadera fuente de fuerza de las últimas obras de Beckett es su aceptación total de la expatriación. Extranjero, aunque inconsciente al principio, para la mayoría de sus conciudadanos del Estado Libre, hizo de su condición una forma de vida: primero en Londres durante los años infelices que produjeron *Murphy*, después en París. Su experiencia en los años de guerra lo empujó aún más lejos en el camino de su condición de extranjero. Se alejó de su lengua materna hasta el punto, como Nabokov, de que no sólo podía escribir en una lengua que no era la suya, sino que sería considerado un inimitable (aunque muchas veces imitado) estilista de esa lengua extranjera. Las circunstancias habían confabulado para convertirlo en un artista enajenado, su muy particular genialidad contribuyó a convertirlo en el artista laureado de una época de enajenación. Para cuando la guerra terminó se debe de haber dado cuenta de que un hombre de su calibre no podía conformarse (como yo, un crítico literario, he podido

hacerlo) con una simple identificación de sí mismo como irlandés o francés. La identidad yace mucho más profundo que la identificación: Yo soy un hombre, sí, pero ¿qué quiero decir con “yo” o “un hombre”? *El innombrable*, novela sobre la imposibilidad (y a la vez la necesidad) de decir “yo”, representa la última etapa posible de esa búsqueda de la identidad. Más allá, está la aniquilación, la pérdida de todo el ser; Beckett la vio en *Final de partida*, pero no la pudo aceptar.

Después de terminar el original francés de *Final de partida*, Beckett escribió su primera obra importante en inglés desde *Watt: All That Fall*, “un texto escrito para salir de la oscuridad”.²² Tanto *Watt* como *All That Fall* se sitúan en y alrededor de Foxrock, pero, como han demostrado varios críticos, muchas de sus obras en francés también tienen ambientes irlandeses, aunque no tan precisos. Marilyn Gaddis Rose, en un agudo artículo titulado “Los recuerdos irlandeses de la voz de Beckett” ha señalado alusiones topográficas irlandesas en obras que parecerían no tener absolutamente ningún tiempo ni lugar; por ejemplo, *Textes pour rien* y *Comment c’est*.²³ Cabe señalar aquí uno o dos detalles que llamarían la atención de un dublinés (aunque sonarían bastante poco específicas para un londinense o un parisino) como ejemplos de la dialéctica entre lo local y lo universal. Por ejemplo, en *Textes pour rien* encontramos los siguientes pasajes:

Y qué habría pasado si todo este tiempo no me hubiera movido de la sala de espera de tercera clase de la Terminal de Trenes del Sureste, nunca me atreví a esperar en primera con un boleto de tercera y seguiría ahí esperando para salir con rumbo al Sureste, más bien al Sur, con el mar al lado Este [...]

Pero ahí estoy, lejos otra vez de esa terminal y es una columnata bastante neodórica [...]

Por supuesto que no se trata de cualquier terminal de trenes, sino de la estación de la calle Harcourt, en Dublín, donde llegaban y salían los trenes suburbanos de Foxrock. Aunque la construcción ya no es una estación de trenes, su columnata todavía es admirada.

Muchos lectores de *Mercier et Camier* y sus traductores al inglés no han logrado captar que esta obra se ambienta en Irlanda ni que sus héroes son irlandeses, lo uno se desprende de lo otro, ya que en el segundo párrafo del primer capítulo se nos dice que:

Mercier y Camier no salieron de casa, tuvieron esa gran fortuna. No tuvieron que enfrentar, con mayor o menor éxito, caminos, lenguas, leyes, cielos, comida de otras tierras... El clima, aunque

a menudo inclemente (pero no conocían ninguno mejor), nunca excedió los límites de lo templado.

Al principio los vemos juntos en una plaza nombrada en honor de un “Mariscal de Francia pacíficamente llamado Saint-Ruth”. Hay que admitir que ni en Dublín ni en sus alrededores hay ninguna plaza llamada en honor del Maréchal Saint-Ruth, pero cualquier niño en edad escolar sabe que murió en Irlanda en la batalla de Aughrim. Todo tipo de pequeños detalles, como las monedas, son irlandeses, no franceses, especialmente en el original; por ejemplo, Mercier y Camier llevan “une bouteille de J. J.” (whisky irlandés de John Jameson) a la habitación del hotel. Sin embargo, algunos detalles son indiferenciados u omitidos en la traducción de Beckett. Al principio del capítulo VII omite el segundo enunciado del capítulo correspondiente (el número X) del francés: “C’est l’ancien chemin des armées”. La mayoría de los dublineses saben o han oído sobre el Antiguo Camino Militar construido para cazar a los rebeldes irlandeses en el condado de Wicklow. Muchos también conocen la cruz que ve Camier plantada en la ciénaga cerca del camino. El narrador nos dice que señala “la tumba de un nacionalista [...] Su nombre era Masse, quizá Massey”. La versión francesa sólo dice “Il’s appelait Masse”. El nombre verdadero del hombre asesinado era Lemass y era de ascendencia hugonota. Al igual, por supuesto, que Beckett y al igual que, por supuesto, aquellos irlandeses Mercier y Camier. Quizá no sea coincidencia que una persona de apellido Mercier (yo mismo) y otra de apellido Camier habían seguido a Beckett de Portora a Trinity mucho antes de 1946, año en el que escribió esta obra.

Debe señalarse que cuando Beckett escribía directamente en inglés casi nunca empleaba el dialecto irlandés. En *Watt* y en *All That Fall* sólo los personajes que pertenecen a la clase trabajadora (el personal de la estación de trenes y el hombre que maneja el carro cargado de estiércol) hablan el dialecto. No puedo detectar nada específico del irlandés en el habla de sus personajes de clase media, excepto el caso del señor Gorman y del señor Cream en *The Old Tune* (éstos usan varias expresiones dublinesas que también se encuentran en las obras de O’Casey y de Joyce, y quizás algunas otras expresiones que no). Resulta irónico que ésta, la más irlandesa de todas sus obras, sea una adaptación de *La Manivelle*, de Robert Pinget,²⁴ escrita en un francés muy coloquial. Sobre el inglés hablado de Beckett, al contrario del de sus personajes, no existe ninguna duda: aunque usa sólo una que otra expresión dialéctica y para dar un efecto intencional, su voz es característica de Dublín, de un tipo con frecuencia descri-

to como “acento de Trinity”, aunque ni Joyce ni Shaw, que hablaban ambos de la misma manera, asistieron a Trinity. En realidad, la mayoría de los hombres de Trinity no tienen este acento, más bien corresponde a los dublineses de clase media que viven al sur del río Liffey, y a menos que la persona o sus padres hayan crecido en las cuerdas con construcciones de estilo georgiano de los suburbios de ladrillo, es muy poco probable que se adquiera. W. B. Yeats, por ejemplo, nunca lo tuvo: a pesar de que nació en un suburbio del sur de Dublín, Sandymount, él tenía acento de Sligo.

Tres grandes escritores dublineses además de Beckett han hecho de París su hogar durante periodos más o menos largos y han recibido una gran influencia de la literatura francesa, así como una gran admiración por parte de los franceses: Oscar Wilde, John Synge y James Joyce. Beckett tiene algo en común con cada uno de ellos, pero las diferencias, tanto en su obra como en su personalidad, son enormes.

Wilde provenía de la clase profesional de Dublín, asistió a Portora y a Trinity y escribió una obra en francés para los escenarios parisinos. Parece un típico expatriado aficionado que trata de imitar la vanguardia francesa del momento, pero no logra más que un éxito superficial. *The Portrait of Dorian Gray* no es más que una vulgarización de *A rebours* de Huysmans; las incursiones de Wilde en la poesía simbolista no son sino una mezcla de Swinburne y agua; *Salomé* puede considerarse “decadente” pero no deja de ser un melodrama. Ninguna de las obras mencionadas es mejor que los primeros poemas de Beckett o que *More Pricks than Kicks*, y no hay nada que haga pensar que si Wilde hubiera vivido más tiempo habría alcanzado mayor profundidad. Su mejor obra fue hecha para los escenarios londinenses según la tradición de Congreve y Sheridan: se trata de un colono que regresa a la madre patria. Fue Wilde el hombre y no Wilde el artista quien obtuvo la universalidad.

Synge, como Beckett, venía de un hogar protestante más puritano y menos sofisticado que el de Wilde. A diferencia de Beckett, en Trinity estuvo solo. Después de algunos años de expatriación, Synge, como hemos visto, se impatrió. No huyó, como Beckett sugiere en “Poesía irlandesa reciente”, de la conciencia a un idilio de Arán, por el contrario, Arán lo ayudó a confrontarse tanto con él mismo, como con la condición humana. El acto II de *The Well of the Saints*, entendido adecuadamente, es la confrontación más grave de todas: una vez que Martin Doull se cura de su ceguera, literalmente *ve* que la vida es horrible, brutal, corta. Synge no encontró la universalidad en Mallarmé o en Huysmans, ni siquiera en Pierre Loti, sino en los mitos, el folclor y la vida popular irlandesa.

Joyce logró manejar ambas cosas: fue un artista de vanguardia expatriado que se imaginó que estaba haciendo a un lado a su familia, su nacionalidad y su religión, pero tan pronto llevó a uno de sus hermanos y a dos hermanas a vivir con él a Europa, metió a su país y a su iglesia en el equipaje. Por lo menos la universalidad de *Ulysses* (y quizá también la de sus otras dos obras) dependen de su carácter local. Una mirada a los nombres y domicilios del libro de visitas de la Torre Martello en Sandycove convencen a cualquiera que le quepa duda. Viene gente de todo el mundo a visitar una reliquia militar en un lugar turístico suburbano porque una vez un joven dublinés pasó unos días ahí y estampó su imagen para siempre en las páginas iniciales de su obra más importante.

Parece poco probable que alguna vez exista un lugar sagrado para peregrinos como la torre de Yeats o la de Joyce en algún culto póstumo a Beckett. La “casa necesaria [...] de la derecha, cuando uno baja por el hoyo” desapareció con el resto del antiguo Teatro Abbey, mientras que la “ruptura del objeto” de la obra de Beckett casi garantiza que ningún otro lugar menos adecuado para el ensueño subjetivo puede capturar la imaginación de sus lectores. La residencia Cooldrinagh en Foxrock no tiene carisma y las obras de Beckett le han otorgado muy poca. Tampoco los lugares en los que vivió en París y Londres tienden a atraer multitudes. Dublín, Londres, París, todas están en una circunferencia; él lo dejó claro en 1934: el centro es lo que cuenta; después de su muerte, se encuentra en los libros. Viajó más lejos que la mayoría de los hombres hacia el centro de su ser; es todavía más importante el hecho de que logró regresar y “registrar sus hallazgos”.²⁵ Quienes leemos sus libros y vemos sus obras hemos podido reconocernos en una u otra parte de sus hallazgos y por lo tanto estamos, o deberíamos estar, preparados para tomar el resto como propio. La universalidad de Beckett, en el último análisis, no depende de la impatriación o la expatriación, de ser irlandés, francés o cosmopolita; depende de la paradoja de un ser único que ha encontrado sus cimientos en nuestro predicamento humano común. •

Notas

¹Esta cita se toma del anuncio de venta de la casa a través de subasta pública publicado el 20 de noviembre de 1975. Junto con otros posibles compradores, visité Cooldrinagh pocos días antes de su venta y así fue que pude notar el plano de los timbres.

²Vivian Mercier, *The Irish Comic Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 75-76.

³James Knowlson, *Samuel Beckett: An Exhibition*, Londres, Turret Books, 1971, p. 23.

⁴*Loc. cit.*

⁵*Ibid.*, pp. 22-23.

⁶W. B. Yeats, *Collected Plays*, 2ª ed., Londres, Macmillan, 1952, p. 693.

⁷Conversación con Francis Warner.

⁸Jack B. Yeats, *Collected Plays*, ed. de Robin Skelton, Londres, Secker & Warburg, 1971, p. 9.

⁹Vivian Mercier, “Beckett and the Search for the Self”, en *New Republic*, 133, 19 de septiembre de 1955, p. 20.

¹⁰Martin Esslin, “Samuel Beckett: The Search for the Self”, en *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth, Penguin, 1968, pp. 29-30.

¹¹En los anuarios del *Thom's Dublin Directory* puede encontrarse información muy completa del nivel socioeconómico de los residentes de Foxrock entre 1903 y 1950 (periodo en que vivió allí la familia Beckett).

¹²John Hewitt, “No Rootless Colonist”, en *Aquarius*, núm. 5, Benburb, 1972, p. 90.

¹³*Ibid.*, p. 93.

¹⁴Como Beckett es de ascendencia hugonota por el lado paterno, esto se podría describir (no con la suficiente seriedad) como un regreso *à la patrie*, aunque no “a la madre patria”.

¹⁵Lawrence E. Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 67.

¹⁶Aquí y en otros pasajes de este trabajo me refiero a la “Chronology of Beckett's Life”, en Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, pp. vii-xii. También me baso en mi conocimiento personal de Beckett, de Dublin y en las investigaciones de Deirdre Bair.

¹⁷*Trinity College Record Volume*, Dublín, Hodges & Figgis, 1951, pp. 99, 282, 340, 357, 360.

¹⁸Conversación con el profesor Maguinness, Londres, septiembre de 1975.

¹⁹Gabriel d'Aubarède, “Waiting for Beckett”, en *Trace*, núm. 42, septiembre de 1961, p. 158, traducido por Christopher Waters del original francés en *Nouvelles Littéraires*, 16 de febrero de 1961.

²⁰Harvey, *op. cit.*, p. 415.

²¹Andrew Belis (seudónimo de Samuel Beckett), “Recent Irish Poetry”, en *Bookman*, núm. 86, agosto de 1934, p. 236.

²²Alec Reid, *All I Can Manage, More than I Could*, 2ª ed., Dublín, Dolmen, 1969, p. 68.

²³Marilyn Gaddis Rose, “The Irish Memories of Beckett's Voice”, en *Journal of Modern Literature*, núm. 2, septiembre de 1971, pp. 127-132.

²⁴Para una más amplia discusión de esto véase Vivian Mercier, “Beckett's Anglo-Irish Stage Dialects”, en *James Joyce Quarterly*, núm. 8, número dedicado a Beckett, verano de 1971, pp. 311-317.

²⁵“Recent Irish Poetry”, p. 235.

VIVIAN MERCIER (1919-1989) fue uno de los más destacados especialistas de la obra de Samuel Beckett. Célebre crítico de la literatura angloirlandesa, estudió (al igual que Beckett) en la Portora Royal School y en el Trinity College de Dublín. Entre sus publicaciones se encuentran *The Irish Comic Tradition*, *Beckett/Beckett*, *Modern Irish Literature: Sources and Founders*.